

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева



**ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ И ОБРАЗ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ В
ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ**

Тезисы докладов научной конференции

11 – 12 декабря 2013 года

МОСКВА
МАКС Пресс
2013

Составитель и редактор Н.И. Комашко

© Авторы докладов, 2013

© Музей имени Андрея Рублева, 2013

© Комашко Н.И., составление, 2013

ТЕМА ТРОИЦЫ В ОФОРМЛЕНИИ ДРЕВНЕРУССКИХ ХРАМОВЫХ ВРАТ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Древнерусских входных храмовых врат с фигуративными изображениями сохранилось немного. Однако они, очевидно, составляют определенную традицию. Большинство сохранившихся до наших дней врат такого рода были созданы в технике золотой наводки: это врата собора Рождества Богородицы в Суздале (первой трети XIII века), Васильевские врата 1336 года (с добавлениями XVI и, возможно, XVII века), врата Благовещенского и Успенского соборов Московского Кремля и Троицкого собора костромского Ипатьевского монастыря (все второй половины XVI века). Иначе исполнены так называемые «Тверские врата», ныне находящиеся в Александровой слободе¹, а также врата, происходящие из собора Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге, датируемые 1653–1656 годами (ГЭ). Они сделаны в технике гравировки, а на устюжских вратах – с последующим золочением и серебрением.

Удивительно, но в подавляющем большинстве этих комплексов так или иначе звучит тема Троицы. Причем, ее изображение часто оказывается выделено помещением в особо значимом месте.

Так, образы Троицы есть в верхнем ряду на обеих дверях суздальского собора. При том, что на южных Троице прислуживает Авраам, а на западных изображены только три ангела, иконография изображений очень близка. Ангелы сидят за полукруглым столом: двое впереди у прямой его стороны, третий, выделенный крестчатым нимбом, в глубине. В одной его руке свиток, другая в жесте благословения перед грудью.

Близки домонгольским изображения Троицы на Васильевских и «Тверских вратах». В обоих случаях Троица представлена в типе «Гостеприимства Авраама» с небольшой фигуркой праотца внизу. Особенностью «Тверских врат» является лишь разворот головы левого ангела и изображение Сарры в правом верхнем углу. Ко второй половине XVI или уже к XVII веку относится добавление, сделанное к Васильевским вратам, которые в ту пору находились уже в Александровской слободе. Это изображение «Новозаветной Троицы» в варианте «Сопрестолия». Таким образом, интересующая нас тема на Васильевских вратах возникает дважды.

На вратах Благовещенского собора, основная программа которых посвящена Боговоплощению, тема Троицы присутствует на умбонах: здесь на центральном верхнем умбоне помещено изображение «Новозаветной Троицы – Отечества»;

¹ Их датировка и история остаются дискуссионными. Наиболее вероятное время создания единственной пластины с изображением – XIV век, а первоначальное место бытования – новгородский Софийский собор

русские святители, представленные на других умбонах, оказываются как бы возносящими молитвы к этому образу.

Лишь на вратах Успенского собора Московского Кремля образ Троицы отсутствует. Но нельзя исключать, что он был здесь, поскольку изображение на вернем центральном умбоне утрачено, а программа этих врат в целом чрезвычайно близка вратам Благовещенского собора.

В комплексе врат собора Ипатьевского монастыря мастера вновь избирают традиционную трактовку темы – образ «Ветхозаветной Троицы», с выделенным крестчатым нимбом. Однако здесь проявилось иконографическое влияние рублевской традиции: центральный ангел простирает благословляющую десницу к чаше.

Наконец, на устюжских вратах не просто присутствует изображение Троицы (относительно близкое рублевскому варианту), но значительная часть их программы посвящена ее деяниям («Бытию»). Отчасти эта программа напоминает подбор сюжетов на южных вратах суздальского собора Рождества Богородицы, где также значительное место занимают сюжеты, связанные с деяниями архангела Михаила. Казалось бы, с учетом посвящения устюжского собора, было бы логичней акцентировать именно роль архангела Михаила, однако, мастера, несомненно, воспроизводят именно деяния Троицы.

Таким образом, можно заключить, что тема Троицы была одной из наиболее важных в традиции оформления русских храмовых врат, независимо от техники их исполнения. Варианты иконографии, однако, не были жестко детерминированы и соответствовали иконографической мысли эпохи, в которую создавался каждый конкретный комплекс.

Ю.Н. Бузыкина
(Москва)

АРХИТЕКТУРНЫЕ ФОНЫ ЖИТИЙНЫХ ЦИКЛОВ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В XVI ВЕКЕ

Житийные циклы Сергия Радонежского появились в древнерусском искусстве в середине XV столетия и получили законченную форму в иконах круга Дионисия, на которые и ориентированы почти все изображения XVI века. В конце столетия была написана икона, хранящаяся в Ярославском художественном музее, и, около 1592 года, рукописное Житие Сергия Радонежского (РГБ. Ф. 304, III, № 21 / М.8663 (Троицк.Ш-21)).

Поскольку Сергий Радонежский был одним из самых почитаемых святых Московского государства, в том числе в великокняжеской и царской среде, и его

иконы создавались лучшими мастерами своего времени, по ним отчетливо видно то, каким заказчики видели основанный им монастырь, обязательно присутствующий на иконах. Отношение к русской святости и оттенки религиозности со временем менялись, и это нашло непосредственное отражение в том, каким представлял в живописи прославленный монастырь.

Первое сохранившееся произведение, содержащее житийный цикл преподобного Сергия, было создано не в Москве, а в Новгороде, в 1459 или 1463 году. Это росписи церкви Сергия Радонежского в Новгородском детинце. Троице-Сергиев монастырь в некоторых сценах этого цикла представлен как град с ротондальным храмом в центре, подобный Небесному Иерусалиму, что уже неоднократно отмечалось исследователями.

В иконах круга Дионисия (Сергиево-Посадский музей-заповедник, Музей Московского Кремля и ЦМиАР), созданных почти на полстолетия позже, осталась ориентация на классические формы искусства эпохи Палеологов, причем архитектурный стаффаж этих циклов принципиально неинформативен. Древнерусские реалии не нашли в нем отражения. Большинство сцен представлены в совершенно нейтральном антураже, в котором можно поместить житие любого вселенского святого и даже евангельские сцены. Подобные архитектурные формы можно видеть в поздневизантийской живописи.

Эта схема в целом держится вплоть до годуновского времени, воспроизводится из иконы в икону, демонстрируя тем самым то, что, во-первых, сам по себе архитектурный ансамбль, вид Троице-Сергиева монастыря не представлял ценности и интереса для заказчиков икон, а личность его основателя трактовалась как равная вселенским святым по значительности. Потому на протяжении практически столетия сцены Жития Сергия Радонежского изображались на фоне антикизирующих базилик и условных храмов, эдикул, портиков, ротонд и колонн. Так было далеко не со всеми святыми. В частности, житийные циклы Зосимы и Савватия Соловецких XVI века с самого начала были богаты изображениями реалий Русского Севера и Соловецких островов.

Правда, в этом правиле были и исключения. Во-первых, это касается иконы первой половины XVI века из ростовского Борисоглебского монастыря (собрание Ростовского музея-заповедника), где в цикл включена сцена моления перед Троицким собором, и он представлен с претензией передать его реальные формы, в виде одноглавого сооружения с характерным завершением и композицией «Троица» на фасаде, дополнительно обозначающей его посвящение. Во-вторых, на иконе из собрания фонда Андрея первозванного, датированной И.А. Шалиной первой третью XVI века и определенной как произведение из Устюжны, архитектурный фон последнего клейма – «Погребение Сергия Радонежского» – воспроизводит соответствующую сцену из комплекса фресок Сергиевской церкви. Остальные клейма при этом в целом ориентированы на дионисиевский прообраз.

Клейма иконы их Ярославского художественного музея и миниатюры рукописи 1592 года воплощают изменившийся подход к изображению среды: здесь в обилии представлены «нутровые» палаты, архитектурные фоны богаты и разнообразны по форме, в них изображаются монастырские стены, храмы и прочие постройки. Привычный классический набор форм обогащается стилизованными готическими мотивами. Однако, при этом они служат не столько убедительности передачи места, сколько решают художественную задачу изображения среды, сложного организованного пространства и действия в нем на ограниченной плоскости.

В начале XVII века по заказу троицкого келаря Александра Булатникова были созданы иконы-панорамы Троице-Сергиевой лавры по образцу икон с видом Соловецкого монастыря. Они дошли до нас в копиях XIX века. В иконописи своего времени они не получили распространения.

Архитектурные фоны житийных циклов Сергия Радонежского дают представление об отношении современников (заказчиков и живописцев) к святому и его обители: ее могли уподобить Небесному граду или изобразить неотличимой от мест, где совершались подвиги общехристианских святых. Таковы и отдельные иконы «Явление Богоматери Сергию»: архитектурные фоны этих произведений принципиально классицизирующие, со сводчатыми постройками и нередко с велумом, перекинутым с одной палатки на другую. Изображения, передающие архитектурные особенности построек лавры, являются скорее исключением. При всей многословности житийных циклов Сергия Радонежского в годуновскую эпоху, когда, наконец, в них появляется монастырь, окруженный стенами, архитектурные фоны остаются стаффажными. В центре внимания создателя цикла всегда был святой и его деяния. Архитектурный облик его обители менялся в зависимости от концепции произведения и особенностей почитания преподобного Сергия.

Г.П. Геров
(Новгород)

«ЗОЛОТАЯ ЛЕГЕНДА» И ДАТИРОВКА РОСПИСИ ВТОРОГО СЛОЯ ЦЕРКВИ АПОСТОЛОВ ПЕТРА И ПАВЛА В ТЫРНОВЕ

Храм Святых первоапостолов Петра и Павла в Тырнове – один из самых замечательных памятников средневековья в Болгарии. Он был создан в первой половине XIII века как кафоликон монастыря. Согласно патриарху Евфимию Тырновскому, основательницей этой столичной обители была супруга царя Иоанна II Асена – Анна-Мария, дочь венгерского короля Андраша II. В течение веков храм

пережил немало событий, оставивших глубокий след в истории страны. Значение храма не ограничивается его исторической значимостью и интересной архитектурой. Его основным богатством являются три слоя росписи. Первый относится к времени основания монастыря, т.е. к периоду между 1221 годом, когда болгарский царь женился на своей венгерской супруге, и годом ее смерти (1237). На основе стилистических характеристик живописи и ктиторского портрета тырновского митрополита Дионисия Рали устанавливается, что менологий в галерее храма написан в конце XVI века. Наиболее дискуссионной является датировка второго слоя. Высказаны разные гипотезы, самая «экзотическая» из которых принадлежит В.Г. Брюсовой, приписавшей эту роспись кисти Андрея Рублёва и Даниила Черного. По мнению этого автора, живопись в нижних регистрах *«исполнена в 1392 году, но, видимо, повторяла изображения стенописи 1235 года»*¹.

Цель доклада – показать на основе изображения святого Христофора с Младенцем, что роспись второго слоя церкви Святых апостолов Петра и Павла в Тырнове не могла быть создана в 1392 году. и даже в более широком временном диапазоне конца XIV – начала XV века. Иконография святого Христофора с Младенцем Христом возникла в Западной Европе на основе рассказа о гиганте Христофоре в «Золотой легенде» Иакова Воррагинского. Извод, использованный в тырновской церкви, появился в поствизантийском искусстве значительно позднее благодаря критским мастерам, которые были хорошо знакомы с изобразительным искусством Италии.

Е.В. Давыдова
(Москва)

ОБРАЗ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РЕЗЧИКОВ СЕРГИЕВА ПОСАДА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX В.

Кустарный промысел миниатюрной резьбы в Сергиевом Посаде возник в первой трети XIX века, но как самостоятельный вид ремесленного творчества, отмеченного самобытными чертами, сложился около середины того же столетия. Изделия резчиков, включавшие иконы, трехстворчатые складни и кресты, были предназначены преимущественно для паломников Троице-Сергиевой лавры, поэтому центральное место в их иконографии принадлежало образу преподобного Сергия Радонежского.

Можно выделить следующие сюжеты:

- Явление Богородицы преподобному Сергию.

¹ Брюсова В.Г. Андрей Рублёв. М., 1995. С. 36.

- Преподобный Сергей на фоне Троицкого монастыря.
- Поясные и ростовые изображение преподобного Сергия.
- Преподобный Сергей коленапреклоненный, в молении возле аналая.
- Преподобный Сергей Радонежский с избранными святыми.
- Преподобный Сергей перед гробами родителей.
- Благословение преподобным Сергием князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву.

Наибольшее распространение получил сюжет «Явление Богоматери преподобному Сергию». Он издавна тиражировался для паломников в произведениях живописи и резьбы, так как являл собой зримое покровительство Богоматери. Мастера следовали традиционной иконографии, сложившейся в Троице-Сергиевой лавре в XVIII веке. Богородица изображалась в центре с поднятой правой рукой в сопровождении апостолов Петра и Иоанна, преподобный Сергей был представлен справа, коленапреклоненным, вместе с преподобным Михеем, закрывшим лицо полой мантии. Фоном служил интерьер кельи с аналоем, на котором лежала раскрытая книга, и двумя келейными иконами на полке. Если в середине XIX столетия действие разворачивалось на фоне каменной древнерусской палаты, в соответствии с живописными иконами, то в конце XIX – начале XX века чаще в деревянной келье, как на большинстве литографий. Иконография Явления, дополненная фигурой преподобного Никона, встречается лишь в отдельных произведениях середины XIX века.

Второе место по популярности занимали персональные образы преподобного Сергия: поясные, в рост, со свернутым или развернутым свитком и благословляющим жестом правой руки, которые ориентировались на почитавшиеся живописные образы и сделанные на их основе литографии. В большинстве произведений святой основатель Троицкой обители был представлен на фоне монастыря, показанного с наиболее выигрышной юго-западной стороны.

Реже встречается образ «Преподобный Сергей Радонежский в молении». Он известен по овальным полуторовершковым иконкам второй половины XIX – начала XX века. Подвижник изображен коленапреклоненным перед аналоем, на котором лежат раскрытая книга и крест. Его поза полностью соответствует сюжету «Явление Богоматери», за исключением положения левой руки, изображенной в жесте принятия благодати, открытой ладонью к зрителю. Очевидно, сцена должна была иллюстрировать момент, предшествующий появлению Богородицы, когда преподобный Сергей, закончив чтение Акафиста Богоматери, внутренним взором почувствовал ее приближение. Источником для резьбы служили хромо-литографии, издававшиеся с середины XIX века.

Сравнительно короткое время резчики изображали преподобного Сергия в составе избранных Радонежских святых. Такие иконы упоминаются среди изделий, предназначенных для поставок в монастырь, уже в 1830 и 1856 годах. Один из

вариантов назывался «Семь угодников Лавры». Он исполнялся приблизительно до шестидесятых годов XIX века и известен только по документам. Помимо Сергия Радонежского в нем были представлены преподобные Никон и Михей Радонежские, Максим Грек, святители Иоасаф (Скрипицын), митрополит московский, троицкий архимандрит Дионисий (Зобнинский) и Серапион, Новгородский архиепископ. Мощи этих святых, считавшихся чудотворцами, покоились в лавре. Образцами для резьбы служили одноименные печатные листы, издававшиеся в Троицком монастыре. Образ семи лаврских угодников печатался иногда и в житийных иконах преподобного Сергия.

Наряду с избранными Радонежскими святыми существовал иконографический извод преподобного Сергия в паре с Никоном Радонежским. Оба были представлены в рост, со свитками в руках на маленьких образках овальной формы, которые изготовлялись, вероятно, до середины восьмидесятых годов XIX века. Поясные образы преподобных Сергия и Никона Радонежских известны на обороте горизонтальной ветви партии напрестольных крестов, которые мы датируем 1840–1850-ми годами. Во второй половине XIX – начале XX века ростовую фигуру святого Никона традиционно помещали на створках трехстворчатых складней в паре с Сергием Радонежским.

Резные иконы с сюжетом «Преподобный Сергий перед гробами родителей» упоминаются в документах уже в 1830 году. Самую раннюю из сохранившихся икон можно датировать не позднее середины XIX века. Иконография этой миниатюрной овальной иконки практически не отличается от произведений, исполненных в последней четверти XIX – начале XX столетия. Преподобный Сергий представлен в рост, в священническом облачении, с кадилом в руке, служащим символическую литию. Перед ним – гробы с условным изображением фигур в схимническом облачении, нижняя часть которых закрыта покрывалами. Судя по плоскостной резьбе, изображались не тела усопших Кирилла и Марии, а их живописные иконы, лежавшие на подлинных гробницах, и их покровы. Интерьер храма обозначал массивный столб, расположенный в центре композиции. В распространенной редакции добавлялись подсвечник с горящей свечой и образ Спаса Нерукотворного, контурно намеченный рельефом или карандашом.

Аналогичная иконография известна в печатных листах. Со слов О.И. Зарицкой они выпускались с 1757 года, но широко начали тиражироваться во второй половине XIX века. По нашему мнению, распространению этой иконографии способствовали молебны преподобному Сергию и панихиды по его родителям, которые служились в Покровском Хотьковском монастыре во время эпидемии холеры в 1840-х годах. В это время ростовую чудотворную икону Сергия Радонежского, написанную на гробовой доске, ставили напротив мощей праведных Кирилла и Марии, так что, по словам современника, как будто сам преподобный служил панихиду.

В конце XIX – начале XX века в резьбе мастеров Сергиева Посада появилась сложная многофигурная композиция «Благословение преподобным Сергием Радонежским князя Дмитрия Донского на битву против Мамая». Она известна по нескольким большеформатным иконам, сделанным на заказ. Самая ранняя была создана в 1896 году И.С. Хрустачевым по поручению сергиевопосадского Общества Хоругвеносцев для поднесения Николаю II по случаю коронации. Подарок имел глубокий смысл: новый император уподоблялся древнерусскому князю Дмитрию Донскому, получившему благословение от самого Сергия Радонежского на защиту Отечества от внутренних и внешних врагов.

В верхней части иконы располагались клейма с поясными изображениями царицы Александры и святителя Николая, тезоименитых императорской чете. В среднике слева было изображено войско, которое возглавляли коленопреклоненные князь Дмитрий и его воевода. Их встречал преподобный Сергий с монахами, с крестом в руке. Две группы объединяли могучие фигуры воинов-иноков Пересвета и Осляби, изображенные в центре. Вверху, в облачном сегменте был представлен образ Ветхозаветной Троицы. Композиция была составлена мастером на основе двух вариантов литографий одноименной сцены. Из листа, напечатанного в 1884 году в типографии И.Д. Сытина, мастер заимствовал схему расположения действующих лиц, а из хромолитографии, выпущенной тем же печатным заведением к 500-летию преставления преподобного Сергия Радонежского в 1892 году, – пейзажный фон, дословно воспроизведенный в резьбе.

Сюжет приобрел популярность во второй половине XIX – начале XX столетий в связи с военными действиями, которые вела Россия. Он воспринимался, в первую очередь, как «символическое и историческое покровительство Сергия Радонежского русским воинам» и писался преимущественно для действующей армии. Одно из ранних печатных изображений «Благословения...» было издано А. Рудневым в литографии Щурова в 1834-1844 годах. С 1860-х годов оно печаталось в Троице-Сергиевой лавре большими тиражами.

В краткой редакции «Благословение преподобным Сергием Радонежским Дмитрия Донского» встречается на черенках сувенирных ложек, исполненных резчиками Сергиева Посада в технике просечной резьбы еще в 1880-е годы. Только в этих изделиях можно увидеть отдельные редкие сцены, например, «Изведение воды», «Священнодействие с Ангелом».

В заключение отметим, что резчики Сергиева Посада использовали практически все сюжеты, посвященные преподобному Сергию Радонежскому, которые известны в живописи, за исключением житийных сцен, некоторые из которых попали на черенки сувенирных ложек. Главенствующей, как и в живописи, была сцена «Явление Богоматери», второе место по популярности занимало изображение преподобного Сергия на фоне Троице-Сергиевой лавры. Если одни композиции, как и вышеупомянутые, воспроизводились на протяжении

всего существования промысла, то другие – короткое время. Так, образ святого в составе избранных Радонежских святых исполнялся только до середины XIX столетия, а «Благословение преподобным Сергием Радонежским Дмитрия Донского» начиная с последних десятилетий того же века.

А.С. Жукова
(Москва)

ЖИТИЙНЫЕ ЦИКЛЫ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ

Преподобный Сергия Радонежский – один величайших русских святых, с именем которого связано национальное возрождение Руси, которого по праву именуют «игуменом земли русской». Историю жизни и подвигов преподобного Сергия, имевших судьбоносное значение для России, прежде всего можно узнать из текстов его Жития и лицевых циклов, основанных на содержании этих текстов.

Почитание преподобного Сергия получило самое широкое распространение. В течении XV – XVII веков его изображения стали включаться в состав различных памятников наряду с образами других почитаемых святых. Они нашли отражение в иконах и книжной миниатюре.

В науке интерес к изучению житийных циклов преподобного Сергия Радонежского появляется со второй половины XIX века и достигает своего апогея в конце столетия в связи с 500-летием со дня преставления преподобного. Одной из самых первых публикаций житийного цикла был лицевой список Жития Сергия Радонежского, созданный в конце XVI века и насчитывавший 651 рисунок. Список был опубликован в 1853 году по инициативе археографа А.В. Горского. Иллюстрации и текст в издании были выполнены в технике литографии. В этот период к житийным циклам преподобного Сергия обращается Ф.И. Буслаев в своей работе посвященной древнерусской живописи «Из истории русской живописи XVI века» (1858). Текст Жития привлекает внимание такого видного историка, как В.О. Ключевский, который обращается к нему в своей работе 1871 года «Древнерусские жития святых как исторический источник».

На раннем этапе изучения выявлению и сложению круга памятников способствовали работы Е.Е. Голубинского «Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. Жизнеописание преподобного Сергия и путеводитель по лавре» (1909) и Ю.А. Олсуфьева «Опись икон Троице-Сергиевой лавры» (1920).

С конца 1920-х годов начинают появляться работы, нацеленные на изучение материальной культуры, что соответствовало изменившимся условиям для гуманитарных научных исследований. Такое изменение произошло в следствие резко поменявшейся социально-культурной ситуации после переворота 1917 года.

В 1933 году была выпущена книга М. Владимирова (псевдоним М.В. Алпатова) и Г.П. Георгиевского «Древнерусская миниатюра. 100 листов миниатюр с описанием и статьями» содержащая миниатюры, посвященные житийному циклу Сергия Радонежского.

В годы Великой Отечественной войны увидела свет монография А.В. Арциховского «Древнерусские миниатюры как исторический источник» (1944), в которой автор обращается к миниатюрам лицевого Жития Сергия Радонежского XVI века.

Для периода 1960-1990-х годов характерно значительное расширение круга и проблематики исследований, их выход на новый научный уровень. В этот период был написан ряд работ, посвященных отдельным житийным иконам преподобного Сергия Радонежского.

Известный реставратор В.В. Филатов в своей статье 1960 года, посвященной житийной иконе XVII века со «Сказанием о Мамаевом побоище» из Ярославского художественного музея предлагает свою атрибуцию этого памятника. В 1965 году О.И. Подобедова в книге «Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания» проанализировала миниатюры «Повести о преподобном Сергии» из Лицевого летописного свода XVI века.

В 1960-е годы были опубликованы ранее не публиковавшиеся памятники, что позволило расширить круг изучаемых произведений. Одному из них, иконе «Сергия Радонежского в житии» из собрания Третьяковской галереи, посвятила свою статью Н.В. Розанова в сборнике «Вопросы русского и советского искусства» 1974 года. Основная задача исследователя была связана с уточнением датировки памятника.

К вопросу атрибуции житийной иконы преподобного Сергия из Успенского собора Московского Кремля также обращалась в своем исследовании О.В. Зонова. Работа О.В. Зоновой была опубликована в 1980 году в сборнике «Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования».

Атрибуции житийного образа преподобного из собрания Музея имени Андрея Рублева посвятил свою статью И.А. Кочетков. Исследование было опубликовано в 1981 году в сборнике статей «Древнерусское искусство XV – XVII веков».

К изучению житийного цикла преподобного Сергия Радонежского в росписи церкви Сергия Радонежского в Новгородском детинце, обращалась Т.А. Ромашкевич в статье «Росписи церкви Сергия Радонежского в Новгородском детинце», которая вошла в сборник «Памятники культуры. Новые открытия» 1977 года. В своей книге «Монументальная живопись Новгорода XIV – XV веков» (1987) Л.И. Лифшиц также уделил внимание данному памятнику. Исследователя интересовали стилистические особенности росписей, их место и значение в художественном пространстве искусства Новгорода XV века. Л.И. Лифшиц

отметил, что во фресках церкви преподобного Сергия звучит идея «духовного примирения» Новгорода и Москвы.

Наряду с другими лицевыми житиями конца XVI века Г.В. Попов в книге «Книжная культура XVI века и художественное оформление повести о Зосиме и Савватии» 1986 года останавливался на анализе Жития преподобного Сергия Радонежского конца XVI века, рассматривая его в контексте общей эволюции древнерусского искусства этого времени.

Э.К. Гусева рассматривала в своей статье, вышедшей в 1994 году, Троицкий житийный образ преподобного Сергия. Исследовательница уделила особое внимание проблемам иконографии памятника, сделав вывод о том, что икона Троицкого собора является одним из самых совершенных житийных произведений Дионисия, существенно повлиявших на последующие иконы такого рода.

Примерно в это же время (1993) появилась статья Н.Н. Чугреевой, посвященная еще одному иконописному житийному произведению – поволжской иконе преподобного Сергия с клеймами Жития Симона Азарьина XVII – начала XVIII века. Автор указала на типологическую связь клейм образа с миниатюрами известного лицевого жития преподобного Сергия конца XVI века.

В двухтысячные годы (2004) было опубликовано исследование И.И. Болотцевой о Ярославской иконописи второй половины XVI – XVII веков, в котором автор уделила внимание уже упоминаемой ранее житийной иконе преподобного Сергия Радонежского со сценами «Сказания о Мамаевом побоище» из Ярославского музея. И.И. Болотцева изучила историю возникновения и бытования памятника, определив тем самым, его место в истории ярославского иконописного искусства.

Впервые к анализу лицевого цикла преподобного Сергия Радонежского в составе Лицевого свода XVI века обратился в 2005 году В.В. Морозов. Исследователь уделил внимание описанию и стилистическому анализу миниатюр, передаче средствами рисунка эмоциональной и смысловой составляющей того или иного сюжета житийного цикла.

Несмотря на то, что в научный оборот введен довольно большой круг памятников, относящихся к изучению лицевых житийных циклов преподобного Сергия Радонежского, исследования эти носят довольно разрозненный, автономный характер. В целом, общие закономерности развития и изменения иконографии житийных циклов преподобного Сергия до настоящего времени в научной литературе еще не исследованы.

*С.С Каткова
(Кострома)*

ИКОНОГРАФИЯ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ В СТЕНОПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА ИПАТЬЕВСКОГО МОНАСТЫРЯ

В Ипатьевском монастыре каменное строительство началось в середине XVI века. Бояре Годуновы считали монастырь своей родовой обителью, основанной по обету их пращуром. На их средства были построены холодный Троицкий собор (1560) и теплая Троицкая церковь (1562), позднее посвященная Рождеству Богородицы. В иконостасе собора были храмовые иконы Троицы, по иконографии восходящие к рублевскому образцу. Борис Годунов для оклада к иконе Троицы Рублева вынужден был заказать с нее список, чтобы перенести на него оклад, вложенный царем Иваном Грозным. Одновременно был написан такой же список для Троицкого собора Ипатьевского монастыря. А когда для иконы Троицы в Троице-Сергиеву лавру были заказаны створы с деяниями Троицы, точно такие же написали для Ипатьевской обители. Д.И. Годунов, дядя царицы Ирины Федоровны и царя Бориса Федоровича, с особым рвением украшал собор: внутри и снаружи по закомарам на всех четырех фасадах собор был расписан, в иконостасе по его заказу все иконы были обложены серебряными басменными окладами.

Годуновский собор был разрушен в 1649 году от взрыва порохового зелья, и новый Троицкий собор построили на том же месте в 1652 году. Новый собор значительно превышал прежний по размерам (образцом был ярославский Успенский собор 1646 года).

На новом соборе западный фасад оказался не расписанным, так как начавшаяся в сентябре моровая язва 1654 года прервала начатые работы.

Наружные росписи наиболее уязвимы от действий непогоды, поэтому росписи в закомарах быстро разрушались и их вынуждены были неоднократно поновлять.

В 1911-1913годах в Ипатьевском монастыре, «колыбели Дома Романовых», велись обширные реставрационные работы, готовились к празднованию 300-летия правления династии. Стенное письмо в Троицком соборе реставрировали две бригады: художники Общества поощрения художеств и иконописцы мастерской М.Н. Сафонова из Палеха. Последним поручили реставрацию, точнее возобновление наружной росписи собора. В программу работ, производившихся под руководством Императорской Археологической комиссии (Д.В.Милеев и П.П.Покрышкин), входила обязательная фотофиксация объекта до начала, в процессе и после окончания реставрации.

У палешан был большой опыт раскрытия стеного письма от поновительских записей, они произвели пробную расчистку и обнаружили хорошо сохранившуюся графью времени строительства собора. Комиссия приняла решение удалить запись и по авторской графье возобновить роспись. Сохранность графьи была не одинаковой на разных фасадах. Закомары восточной и южной стороны

имели значительные утраты левкаса. Штукатурное основание росписи закомар в XVII веке наносили по нагелям и это сыграло отрицательную роль: ржавая, шляпки кованых нагелей вспучивали штукатурку, отслаивали ее, и вели к обрушению. Лучше сохранились левкас и графья на (главном) северном фасаде.

В центральной закомаре северного фасада роспись раскрывала посвящение храма Троице. Поздняя запись следовала принятому изводу Гостеприимства Авраама. Графья же представила весьма редкий образец иконографии. Центральный и левый ангелы по традиции сидят за столом. Правый же ангел стоит сзади сидения, по форме напоминающего стул с невысокой спинкой. В классическом варианте Троицы ветхозаветной у всех ангелов в руках посохи-мерила. В этой же композиции вместо посохов скипетры, причем только у центрального и правого ангела, у левого нет в руках ничего. Центральный ангел поставил свой скипетр на престол вертикально, как свечу, тогда как правый поднял его вверх и повернул наверху вниз. Скипетры параллельны и в этом кроется определенный смысл. Главная роль в этом варианте Троицы перешла к правому ангелу. К его действиям прикованы взоры всех персонажей.левой рукой он почти касается глаз Авраама, направляя его взгляд на скипетр, которым указывает на пустой трон. Авраам держит чашу так, что пальцы складываются в именованное, как бы благословляя судьбу и престол.

Изменение иконографии не случайно. Сцена Гостеприимства Авраама здесь перерастает в аллегория событий избрания костромского боярина Михаила Романова на царство московское. Церемония приглашения и уговоров происходила в 1613 году в Ипатьевском монастыре на крыльце первого Троицкого собора. Земское посольство и костромское духовенство при стечении народа умоляло мать и юного избранника принять скипетр правления страной.

Твердо стоящий скипетр в руке центрального ангела – это символ крепости царской власти, а опрокинутый вниз, в руках правого ангела, олицетворяет потерю власти в государстве и указывает на свободный престол. Троица, по библейской легенде, принесла Аврааму благую весть о рождении сына у Сарры, в этом контексте благая весть ангелов старцу Аврааму, становится параллелью вести патриарху Филарету о вручении его сыну скипетра державы Московской. При малолетнем сыне Михаиле отец стал соправителем и носил титул «Великого Государя».

Палаты, Авраам и Сарра заняли место справа, а слева, замыкая композицию, стоит святой с раскрытой книгой в руках. Персонаж для этого сюжета редкостный. Лик святого был утрачен полностью, а сохранившийся фрагмент фигуры с раскрытой книгой в руках был истолкован палехскими иконописцами как изображение Иоанна Богослова. Так его изображают в Апокалипсисе и Символе веры.

Иоанн первый сформулировал триединство Бога: «Три свидетельствуют на небе: Отец, Слово и Святой Дух: и сии три суть един». Иоанн стоит осененный крылом левого ангела. Так же под крылом Троицкой обители в монастырской слободе находится посвященный ему храм.

Тема замены посохов скипетрами имеет продолжение в еще двух изображениях Троицы в соборе. На западной галерее над порталом входа в четверик в тимпане свода каждого входящего встречается Святая Троица с припадающими Авраамом и Саррой по сторонам. Треугольная форма тимпана продиктовала такое расположение персонажей, когда фигуры Авраама и Сарры заняли самые узкие части треугольника в его основании, тогда как ангелы свободно восседают за накрытым белой скатертью столом с тремя чашами перед ними. У каждого в руке скипетр, они подняты вверх и как бы лежат на плече. Центральный ангел правой рукой благословляет Авраама. Крылья центрального ангела подняты вверх и занимают самую высокую часть треугольника тимпана. Крыло левого ангела поднято вверх почти параллельно крылу центрального ангела, другое же осеняет Авраама. У правого ангела крылья опущены, концом почти касаясь Сарры. По традиции над центральным ангелом – крона дуба, слева палаты, справа высокая гора. Только правый ангел благословляет чашу, левый лишь касается ее. То есть опять правому ангелу уготована особая роль, еще и еще раз подчеркивая, что трон царства Московского занял избранник небес.

Надо отметить то обстоятельство, что мастера стенового письма вынуждены были считаться с особенностями архитектуры храмов и в отличие от иконописцев, всегда имеющих дело с плоскостью доски большего или меньшего размера, писали в простенках, на сводах, арках, приспособляя традиционные сюжеты, вносили в них изменения, сочиняли новые сцены из жития святых, дополняя их зданиями, горками, деревьями, цветами и просто присутствием зрителей взрослых, детей и даже животных.

Троица на подпружной арке в основании барабана тоже подчинена форме узкой, горизонтально протяженной, вогнутой плоскости. Центральный ангел с поднятыми, но широко распахнутыми крыльями высоко поднял скипетр, левый ангел держит скипетр перед собой, правый сильно склонил голову к центру и положил скипетр на плечо. Авраам и Сарра по сторонам от Троицы, как всегда коленопреклоненные. Сзади Авраама для заполнения концов арки автор росписи написал палату, сильно вытянул ее фасад с множеством арок по горизонтали, а за правым ангелом и Саррой громоздятся вершины гор и даже городские строения.

В композиции «Благовещение» на юго-западном своде собора в руках у архангела Гавриила тоже скипетр. Скипетры у всех архангелов в барабане центральной главы.

То, что в руках всех чинов Троицы скипетры, а не жезлы подтверждает изображение двух царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича на

восточной грани юго-западного столба. У Михаила Федоровича скипетр по форме полностью совпадает со скипетрами ангелов.

В 1654 году большая артель костромских стенописцев работала одновременно в разных частях храма. Каждая группа к началу эпидемии сумела расписать определенные участки в верхних ярусах интерьера. Перечисленные изображения Троицы относятся к этому начальному периоду украшения храма. Продолжение последовало только через тридцать лет. В 1684 году артель костромских изографов со знаменитым Гурием Никитиным во главе продолжила начатые предшественниками труды. Но в верхнем ярусе росписи собора, посвященном явлению и деяниям Троицы, у ангелов в руках уже нет скипетров, только посохи. Мастера и заказчики вернулись к простому и привычному рассказу библейской истории, и в изображениях уже нет никаких символов и аллегорий. К этому времени избранник Земского собора царь Михаил Федорович уступил место наследнику Алексею Михайловичу, и авторы троицкой росписи изобразили их вместе перед Спасом Нерукотворным со скипетрами и державами в руках, а над шапками сияют золотые нимбы. То есть династия утвердилась, и не надо было доказывать неслучайность выбора Романовых на престол Московской Руси.

Иконография Святой Троицы в стенописи Троицкого собора свидетельство творческого подхода к ней мастеров и заказчиков росписи в соответствии с требованием времени.

С.А. Кирьянова
(Москва)

ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ У ГРОБОВ РОДИТЕЛЕЙ: ИСТОРИЯ И ВАРИАНТЫ ИКОНОГРАФИИ

«Преподобный Сергей Радонежский у гробов родителей» – особая композиция, изображающая святого возле гробниц его отца и матери, преподобных Кирилла и Марии. Этот вариант иконографии особенно распространился с середины XIX века. Создание подобных образов было связано с местным почитанием родителей преподобного в Покровском Хотьковом монастыре, где почивают их мощи.

Сцены, изображающие преподобного Сергия у гробов родителей, не встречаются в его житийных иконах XVI-XIX веков. Единственным примером являются миниатюры лицевого «Жития преподобного Сергия» (рукопись, по всей вероятности, 1592 г., РГБ, Троицк. III-21). На обороте л. 55 в верхнем регистре находятся две сцены: в первой из них Варфоломей над родительским гробом оплакивает кончину родителей, а стоящий рядом священник кадит. Во второй –

совершается заупокойная служба. Эти сцены не оказали влияния на иконографию образов рассматриваемого нами типа, но вместе с тем они являются чуть ли не единственным примером (вплоть до XIX века) изображения преподобного Сергия у гробов родителей.

Все сохранившиеся иконы «Преподобный Сергий у гробов родителей» имеют одно принципиальное различие с этими иллюстрациями. В упомянутой рукописи визуально воплощаются слова Епифания Премудрого, автора самого известного Жития преподобного Сергия, то есть происходит буквальное иллюстрирование текста. Согласно Житию, в этих сценах Варфоломей представлен отроком, до его пострижения в монахи, которое произошло после смерти родителей, но на иконах «Преподобный Сергий у гробов» святой всегда неизменно представлен монахом-старцем. Таким образом, эти иконы не являются иллюстрацией эпизода одного из самых распространённых вариантов Жития, по которому Варфоломей 40 дней воздавал сыновью дань родителям после их смерти.

Больше, чем Житие, на сложение иконографии повлияло народное предание, по которому преподобный Сергий при жизни вплоть до своей кончины нередко хаживал на могилу родителей из только устроившегося Троицкого монастыря. В XIX веке почитание Кирилла и Марии достигло своего апогея, в особенности после их «чудесного заступничества» во время эпидемии холеры 1848 года, а устройство железной дороги, проходящей близ Хотькова монастыря, привлекло в обитель большее количество паломников. При монастыре, а также в мастерских Троице-Сергиевой Лавры, начали создавать в качестве паломнических реликвий иконы интересующего нас сюжета. Про иконы этого типа С.К. Смирнов, ректор Московской духовной академии, писал уже в 1854 году: «И теперь во множестве покупают богомольцы как в самой Лавре, так и в Хотькове, образки, на которых Преподобный Сергий изображён молящимся у гроба своих родителей, с кадилом в руке. Это памятник его сыновей любви к родителям, которым он послужил до самой блаженной кончины»¹.

Однако известные нам иконы данной иконографии относятся ко времени не ранее третьей четверти XIX века. Для всех них характерны следующие обязательные иконографические элементы: преподобный Сергий Радонежский-старец в монашеских одеждах стоит в трёхчетвертном повороте вправо или влево (эта деталь может варьироваться), в правой руке его кадило, левая – в жесте моления или перед грудью. Он стоит перед двумя гробницами, в которых лежат его родители в схиме (чаще всего со скрещенными на груди руками). Оба гроба покрыты одним общим покровом, так, что открытыми остаются половины фигур Кирилла и Марии. Как правило, фигура преподобного Сергия несколько масштабна увеличена по сравнению с изображениями родителей.

¹ Смирнов С.К., *прот.* Покровский Хотьков девичий монастырь. М., 1854. С. 47.

Одни из самых ранних примеров таких сцен известны в гравюрах¹, например, в гравюре 1862 года, выполненной И.И. Старченковым², более известным в качестве автора гравюр с видами Троицкой обители. На этой гравюре присуствуют все вышеперечисленные элементы. Примечательно, что сцена представлена на открытом пространстве на фоне пейзажа и вида Хотькова монастыря (композиция на фоне построек монастыря встречается и в иконах), тогда как большинство известных икона отражает реальность и показывает сцену в интерьере. Над сценой парит в облаках образ Покрова Богоматери – в соответствии с посвящением обители. Существовали многочисленные примеры других гравюр с изображением этой сцены³, по всей видимости, повлиявших на формирование иконографической композиции икон.

Интересно, что в описании гробницы родителей преподобного, данной в 1896 году, содержится описание одной не дошедшей до нас иконы: «Икона Знамения Божией Матери во весь рост старинного письма (помещается перед гробницею Кирилла и Марии). Замечательна особенною обстановкою: под стопами Богоматери изображена гробница Кирилла и Марии: около гробницы на одной стороне изображены дети их: Варфоломей, Петр и Стефан, а на другой – супруга Стефана и супруга Петра Екатерина»⁴. Таким образом, в XIX веке существовали и другие варианты образов Сергия перед гробами родителей, с включением фигур его сродственников. Однако икон подобной иконографии среди расхожих образов не встречается (на месте описанного образа ныне находится икона такой же иконографии современного письма).

Примечательно, что композиция «Преподобный Сергий Радонежский у гробов родителей» известна как в иконописи (чаще всего паломнические образы небольшого размера), так и в предметах декоративно-прикладного искусства: и в эмалях, и в резьбе. В целом иконография данного сюжета довольно стабильна, вариации могут касаться только второстепенных деталей, прежде всего фона, при сохранении всех основных элементов. Возможно, это связано с тем, что они появились незадолго до того, как ход развития иконописи был прерван, и иконография не успела претерпеть свою эволюцию.

Иконы на этот сюжет различаются также и по художественному уровню. В качестве примера можно привести две иконы «Преподобный Сергий Радонежский перед гробами родителей» конца XIX века из собрания Музея имени Андрея Рублёва⁵. Обе имеют практически идентичную иконографию (сцена происходит в

¹ Существует устно высказанное мнение, что гравюры с этой композицией существовали уже в конце XVIII века.

² Борисов Н.С. Сергий Радонежский. М., 2002. С. 134.

³ См., например, иллюстрацию в статье: *Георгий (Тертышников), архим.* Житие преподобный схимонаха Кирилла и схимонахини Марии, родителей Преподобного Сергия Радонежского // Вышенский паломник. № 1. 1998. С. 29.

⁴ Смирнов С.К., *прот.* Покровский Хотьков девичий монастырь... С. 30-31.

⁵ ЦМиАР КП 4158 и 5366. Вторая опубликована в издании: Преподобный Сергий Радонежский /Авт.-сост. Н.Н. Чугреева. М., 1992. Ил. 61 на с. 115. На обороте её печать «Троице-Сергиева Лавра».

интерьере, на дальней стене – прямоугольная пилястра, за гробами – горящая свеча, над ней – образ Спаса Нерукотворного). Однако живопись первой выполнена на более высоком уровне (к тому же икона больше по размеру), близком к столичным памятникам, вторая – с гораздо более упрощёнными приёмами письма. Подобную же иконографию (сцена – в интерьере, на фоне – стена и образ Спаса Нерукотворного) имеет и большинство произведений мелкой пластики, например, эмали второй половины XIX в. из Соловецкого музея-заповедника¹, Рыбинского музея-заповедника². Эмалевые образки также могли приобретаться в память о посещении обители.

В очень редких случаях преподобный Сергей с гробами родителей включался в состав избранных святых. Уникальная икона такого типа хранится в Тверской областной картинной галерее. На этом образе второй половины XIX века представлены тверские святые: благоверный князь Михаил и святитель Арсений, а в правой части – преподобный Сергей Радонежский и его родители в гробницах³. Причём, строго говоря, представлена не совсем сцена предстояния у гробов, поскольку святой отвёрнут от родителей, он стоит в повороте к другим святым.

Таким образом, иконография «Преподобный Сергей у гробов родителей» сложилась в XIX веке и не имеет прямых прототипов в искусстве более ранних периодов. Иконография отражает не конкретный момент Жития святого, а предание о том, что преподобный Сергей часто посещал могилу родителей вплоть до своей смерти, поскольку на всех подобных образах он изображается не отроком, но монахом-старцем. Памятники такого типа создавались преимущественно в качестве паломнических реликвий, приобретаемых в память о посещении Покровского Хотькова монастыря. Композиция этих образов отличается устойчивостью и малой вариативностью основных элементов. Появившись, по всей видимости, под влиянием гравюр, иконография была распространена как в иконах, так и в предметах декоративно-прикладного искусства.

А.Ю. Кондратюк
(Киев)

К ВОПРОСУ ОБ ИКОНОГРАФИИ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ ЭПОХИ БАРОККО

В конце XVI – начале XVII века в украинской иконописи происходят большие изменения в стилистике, технике и иконографии. С этого времени

¹ Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник, КП 4178, КП 5169.

² Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, КП РБМ-16100.

³ [URL: gallery.tver.ru/exhibitions/showroom/11.html] (дата обращения: 07.05.2013)

образцами для иконописцев все чаще становятся западные гравюры из католических и протестантских иллюстрированных книг. Изменения коснулись и такого известного сюжета, как «Святая Троица». С конца XVI века он приобретает все большую популярность и в станковых формах иконописи, и в монументальных росписях. По-прежнему широко распространен сюжет «Троица Ветхозаветная» (особенно вариант «Гостеприимство Авраама»). Все чаще иконописцы обращаются и к сюжету «Троица Новозаветная». Становятся возможными совмещения обоих иконографических вариантов: один из примеров – украинская икона XVI века из собрания Краковского художественного музея, где на одной доске изображены «Троица Ветхозаветная» и «Троица Новозаветная».

При этом иконографические нововведения не всегда воспринимались сразу и безоговорочно. По письменным источникам известна полемика, возникшая в конце XVI века по поводу образа Бога Отца из села Рогатин (ныне – город Рогатин Ивано-Франковской обл.). Консервативная часть духовенства не хотела воспринимать новые сюжеты и новую иконографию сюжетов традиционных. Тем не менее, изображения Бога Отца в виде старца и Святой Троицы Новозаветной в XVII веке уже широко представлены на иллюстрациях и в орнаментике изданий украинских типографий.

Так, Святая Троица Новозаветная представлена на иллюстрациях следующих изданий: Триакафистный Молитвослов (Чернигов, 1697, лл. [1], [2]), Молитвослов (Чернигов, 1697, л. 30б). Этот же сюжет помещен на заставках Псалтири (Унев, 1692, лл. 11а, 96б, 117б), Евангелия учительного Кирила Транквилиона Ставровецкого (Унев, 1696, л. 208а), Псалтири (Унев, 1699, лл. 57а, 13б). В изданиях Киево-Печерской лавры Святая Троица Новозаветная представлена на заставках Нового Завета с Псалтирью (1692, лл. 2-го сч. 140а, 242а, 308а, 373а), Псалтири (1697, лл. 2-го сч. 178б, 3-го сч. 26б), Ирмология (1698, л. 88б).

Весьма распространены в лаврских изданиях XVII века и изображения фигуры Бога Отца. Он представлен, в частности, на заставках двух изданий Синописа Иннокентия Гизеля (1680, л. 1 и 1700, л. 1а), «Венца Христова» Антония Радивиловского (1688, лл. 162б, 256б, 407б, 469а), Часослова (1679, л. 59а), Нового Завета с Псалтирью (1692, л. 2-го сч. 339а), Октоиха (1699 р. (арк. 51а), Книги Житий святых на март, апрель, май Димитрия Ростовского (Туптала) (1700, л. 1б), Акафиста (1693, л. 225а), двух изданий Псалтири 1693 и 1697 (лл. 2-го сч. 82б, 118а, 156б, 241а, 159а в обеих книгах).

Судя по сохранившимся памятникам, изображения Бога Отца – Первого Лица Святой Троицы получают широкое распространение в монументальной живописи несколько ранее, чем образ Святой Троицы Новозаветной. Так, в росписях церкви Спаса на Берестове 1640-х годов, показательном памятнике поствизантийского искусства на территории Украины, представлено несколько

изображений Бога Отца. Это образы в софите триумфальной арки и в софите арки ниши южной стены.

Сюжет «Святая Троица Новозаветная» очень распространен в украинских настенных росписях зрелого барокко. Он становится неотъемлемой частью монументальных ансамблей киевской школы с начала XVIII века и размещается, как правило, на ключевых местах. Так, в наиболее показательных ансамблях этой эпохи – лаврских Великой Успенской и Троицкой надвратной церквях (оба памятника 1-й трети XVIII века) – этот сюжет представлен неоднократно. Согласно сохранившемуся проекту росписей Великой церкви, «Святая Троица Новозаветная» замещала в центральном куполе образ Христа Пантократора. В Троицкой надвратной церкви это также изображение скуфии купола. Это и композиции на своде центрального нефа и в конхе центральной апсиды – места, где традиционно помещались изображения Христа и Богородицы.

В деисусном ряду иконостаса лаврской Троицкой церкви «Святая Троица Новозаветная» также замещает образ Христа Вседержителя. Причем изображение Святого Духа в виде голубя вынесено вверх на отдельной доске – оно венчает иконостас. Икона деисусного ряда с изображениями Бога Отца и Иисуса Христа близка к российскому иконографическому типу «Сопрестоліе». По мнению исследователей, этот образ в контексте сложной богословской программы росписей Троицкой церкви призван был выражать идею «Сидения на Горнем месте» (не случайно апостолы на иконах деисусного ряда также «сидят», а не «стоят»).

Вынесение в иконостасе лаврской надвратной церкви фигуры Святого Духа на отдельную доску – тенденция довольно показательная. Это свидетельство своеобразной эмансипации изображений Третьего Лица Святой Троицы. В украинском искусстве эпохи барокко все чаще можно наблюдать изображения отдельной фигуры Господа Святого Духа, представленного в виде голубя. Причем, одиночные примеры встречаются уже в памятниках памятниках XVII века. Так, Господь Святой Дух представлен в стенописи упомянутой церкви Спаса на Берестове: композиция в круглом медальоне находится на своде совмещенного помещения церкви и алтаря и размещена по одной оси с образами Богородицы Знамение и Спаса Эммануила. Напомним, что памятник еще всецело принадлежит поствизантийской традиции, однако композиция «Господь Святой Дух» в его системе росписей – одна из ключевых.

В эпоху зрелого барокко изображение Святого Духа часто включается в состав сложных аллегорических композиций. Такие композиции есть в системе росписей лаврской Троицкой церкви. Как свидетельствует проект стенописи лаврского Успенского собора, подобные композиции были представлены и в росписях главного лаврского храма первой трети XVIII века.

В храме Святой Троицы изображение Святого Духа находится в центре многофигурной аллегорической композиции «Да приидет Царствие Твое». Композиция размещена на южной арке, соединяющей пилястру западной стены и юго-западный столб. Сюжет отражает евангельский текст (Мф. 6. 10) и относится к тематическому циклу росписей, иллюстрирующих молитву Господню.

Композиция центрическая, головы изображенных в западной и восточной части персонажей направлены к центру. В центре – Святой Дух в виде голубя в ореоле лучей света. Господь окружен Небесными Силами. Кроме ангелов представлена аллегорическая фигура юноши. В руках у ангелов символические предметы: пальмовые и лавровые ветви, факел, митра, рипида, царский венец и скипетр, потир с изображением круглой облатки над ним. Таким образом, кроме темы Святого Духа в композиции выражена и евхаристическая, что вполне вкладывается в контекст богословской программы Троицкой надвратной церкви.

Характер этих изображений очень напоминает барочную европейскую живопись и графику. В то же время распространение таких сюжетов неразрывно связано с развитием украинского богословия того времени. Отметим, что в барочных монументальных ансамблях лаврской школы изображения Святого Духа в виде голубя соседствовали с аллегорическими композициями на тему «Семи Даров Святого Духа».

Это находит аналогии в украинской церковной ораторской прозе XVII – первой половины XVIII века. Обычно, если в проповедях украинских проповедников речь шла о Третьем Лице Святой Троицы или о Сошествии Святого Духа, там же упоминались и Дары Святого Духа с подробным объяснением каждого из них. Эти объяснения носили морально-дидактический характер. Так, в Кратком Катехизисе лаврского издания 1645 года после рассмотрения восьмого члена Символа Веры о Святом Духе, который *«есть правдивым Богом, сполистым Богу Отцу и Сынови, и единой моци славы и вельможности з нымы»*, перечисляются и Семь его Даров *«яко их описав пророк Исаия, и Иоан святыий в откровении своем»*. После характеристики каждого Дара и обозначения качеств, которые должны возвращать в себе верующие, приводились антитезы – примеры недостойного этих Даров поведения.

В книге «Ключ разумения» (1659) известный украинский проповедник И. Галятовский также разъясняет догмат о Семи Дарах Св. Духа («Первое Казание на Сошествие Святого Духа»). Свою проповедь он подкрепляет примерами из книг Ветхого и Нового Завета. Это, согласно его утверждению, демонстрирует тесную связь обоих Заветов и, в то же самое время, является доказательством нераздельности Святого Духа с Богом Отцом и Богом Сыном: *«Видел ап. Иоан в небе пред престолом Божиим сем свещников горящих, през которые значатся Сем Даров Духа Святаго, Дух премудрости и смысла, Дух совета и крепости, Дух ведения и благочестия, Дух страха Божия, для того теды Дух Святыий показался в*

языках огненных, бо Дары Духа Святаго показываются в огне, зачим и Духови Святому Третьей Персоне Божеской належало в огне показатися, жебы причина з skutком згажала».

Те же темы нашли отражение в украинском искусстве эпохи барокко и, в частности, в монументальных ансамблях лаврской школы. Композиции тематических циклов «Семь Даров Святого Духа» были представлены не только в лаврском храме Святой Троицы, но несколько раз в стенописи Успенского собора и в иконах его иконостасов.

Еще один показательный сюжет, представленный в росписях Троицкой церкви – композиция «Яко Твое есть Царство» на западном пилоне юго-западного столпа, иллюстрирующая славословие Господней молитвы (Мф. 6. 13б). Это изображение выдержано в стиле морализаторских гравюр популярного на Украине в эпоху барокко эмблематического сборника «Ифика иерополитика» (1712).

Композиция построена по геральдическому принципу. Изображено сердце, увенчанное облаком. Из облака выходит благословляющая рука Господня. В центре сердца – Святой Дух в виде голубя с распростертыми крыльями. В клюве у него дощечка с текстом: «Аминь».

Известно, что подобные иллюстрации к молитве «Отче наш» были представлены в барочных росписях Успенского собора. Композиции находились на откосах окна центральной апсиды. И они, судя по всему, были похожи на те, что ныне представлены в Троицкой церкви. Сопроводительные тексты в обоих храмах также были аналогичны. В Великой церкви над большим паникадиллом в барабане купола была надпись между изображениями серафимов: «*Яко твое есть Царство и сила и слава во веки веков аминь*». Там же, по сторонам свода, представлявшего небесную твердь, были изображены «*все святые*» во время молитвы. Между фигурами справа был текст: «*Отче наш иже еси на небесех да святится имя Твое, да придет царствие Твое*». Слева – «*Да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли*».

Еще одна тенденция, характерная для украинского искусства зрелого барокко и росписей киевской школы, замена в композициях «Святая Троица Новозаветная» фигуры Бога Отца его именем, написанным на древнееврейском языке. Чаще всего это также сложные аллегорические композиции, выполненные по образцу или по мотивам европейских гравюр. Подобная есть и в стенописи лаврской Троицкой надвратной церкви: рядом с изображением Святой Троицы Новозаветной на своде центрального нефа этот же сюжет представлен на северной арке, соединяющей пилястру западной стены и северо-западный столб.

Композиция называется «Отче наш, иже еси на небесех» и также принадлежит к тематическому циклу «Отче наш». Она иллюстрирует призывание молитвы Господней (Мф. 6. 9б). Изображены многочисленные праведники, прославляющие Имя Господне. Композиция центрическая, головы изображенных в

западной и восточной части персонажей направлены к центру. В центре – Святой Дух в виде голубя. С восточной стороны – Иисус Христос. Бог Отец символически представлен написанным по-еврейски именем. Святая Троица окружена ангелами разных чинов.

И это еще одна новая тенденция в барочных стенописях лаврской школы – окружать изображения Святой Троицы Новозаветной (а также и фигуру Бога Отца) фигурами ангелов разных чинов. В Троицкой церкви Небесные Силы сопровождают изображение Святой Троицы на композициях скуфьи купола и свода центрального нефа. Особо торжественный вариант представлен в композиции центральной апсиды: многочисленные ангелы, окружающие Святую Троицу Новозаветную, держат в руках орудия Страстей. В контексте богословской программы Троицкой надвратной церкви это позволяет сделать дополнительный акцент на теме Евхаристии.

Добавим, что помимо сюжетов с новой иконографией, раскрывающих тему Святой Троицы, в ансамблях лаврской школы представлены также более традиционные изображения Бога Отца и Святой Троицы Ветхозаветной. В Троицкой надвратной церкви композиция «Бог Отец» находится в софите западной и восточной подпружных арок. Изображение Бога Отца размещено в центре сложной многофигурной композиции «Соберет избрания своя от четырех ветров» на своде притвора. Его изображения введены в состав композиций «Жертвоприношение Авраама» апсиды жертвенника и «Христос с апостолами» южной стены трансепта.

В этом же храме представлено и достаточно традиционное изображение Ветхого Днями - фигура входит в состав композиции «Поклонение старцев и ангелов агнцу» стены южного нефа. Сюжет «Поклонение старцев и ангелов» был также в барочной стенописи Успенского собора. Он сохранился и среди фрагментов живописи XVIII века на хорах Софии Киевской.

И в Великой Успенской, и в Троицкой надвратной церкви был представлен сюжет «Гостеприимство Авраама». В храме Святой Троицы это, помимо храмового образа, также две композиции северо-западного столпа.

В Успенском соборе сюжет был изображен в дьяконнике, «под гзимсами», справа от окна. Описание композиции следующее: «*Святая Троица Авраамская, Святой Авраам с Сарою (Быт., 8)*». Подобная композиция находилась также на хорах, «*над казалницею, над левым крылосом, з самого верху*». В проекте это изображение описано следующим образом: «*Три ангелы, у дуба Мамврия сидящих и Авраам; много леишафтов, близкии и далекии, и хартия внизу; на ней же написано: бог в трех лицах Аврааму явися (Быт., 11)*». Такой же текст сопровождает и композицию во внутреннем углу северо-западного столпа Троицкой церкви. Сохранившиеся изображения Троицкой церкви так же, как и тексты

проекта росписей Успенского собора свидетельствуют о традиционной иконографии этого сюжета.

Отметим также, что кроме упомянутых сюжетов в украинском искусстве эпохи барокко достаточно распространенным было символическое изображение Св. Троицы в виде "Всевидающего Ока" - треугольника (чаще всего - золотого) с сопроводительной греческой надписью: **Ο Θ Ε Ο Σ Ξ** (или даже без нее). Подобное изображение представлено в лаврской Троицкой церкви на арке дверного проема, ведущего из притвора в храм.

Подводя итоги вышесказанному, отметим, что наряду с традиционным каноническим сюжетом «Гостеприимство Авраама», который представлен обычно в достаточно развернутом варианте, с фигурами Авраама и Сары, пейзажем и архитектурными сооружениями, в украинском искусстве эпохи барокко появляется целый ряд изображений, раскрывающих догмат Святой Троицы. В монументальных ансамблях лаврской школы, отличающихся усложненной богословской программой, появляются новые тематические циклы и новые иконографические решения, вызванные этой темой.

Следует особо отметить выделение в барочных росписях лаврской школы темы Святого Духа и появление связанных с ней развернутых тематических циклов. Среди них один из наиболее распространенных – цикл сюжетов на тему «Семь Даров Святого Духа». Образцами для этих изображений чаще всего становились европейские гравюры, иногда украинские мастера создавали композиции по мотивам европейских образцов.

В целом, повышенный интерес к теме Святой Троицы в богословской литературе и изобразительном искусстве украинского барокко был обусловлен сложной духовной атмосферой эпохи. Украинские православные богословы в своей полемике с представителями других конфессий были вынуждены выступать в защиту Троичного догмата. Этой же цели было подчинено и изобразительное искусство. Поэтому, не смотря на западную иконографию этих новых сюжетов, по своей сути они были вполне православными. Можно утверждать, что в искусстве восточнохристианской церкви барочные росписи киевской школы стали качественно новым явлением.

Ю.Г. Корнакова
(Тула)

**ИКОНА И.С. ЧИРИКОВА «РАСПЯТИЕ В ЛОНЕ ОТЧЕМ» ИЗ
СОБРАНИЯ ТУЛЬСКОГО ОБЛАСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ –
РЕДКИЙ ОБРАЗЕЦ АЛЛЕГОРИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ СВЯТОЙ
ТРОИЦЫ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ**

В коллекции Тульского областного художественного музея насчитывается более 300 икон XVI – XX веков. Сред них есть очень необычные по мастерству исполнения и сюжету. К ним относится образ «Распятие на лоне Отчем» («Отечество страстное») работы И.С. Чирикова.

Икона поступила в Художественный музей в 1939 году из Краеведческого музея, ранее же она находилась в Палате древностей, о чем свидетельствует надпись на ее обороте: «Тульской епархиальной палате древностей в благословение. Питирим, епископ Тульский и Белевский. 1903. ноябрь 21».

Митрополит Питирим (Окнов) был назначен епископом Тульским и Белевским в 1896 году и пробыл на этом посту до 1904 года. Видимо, он был дружен с Николаем Ивановичем Троицким, преподавателем семинарии и женского епархиального училища в Туле и попечителем Тульской епархиальной Палаты Древностей. За год до своего назначения 17 июня 1904 года епископом Курским и Белгородским, Питирим подарил икону «в Тульскую епархиальную Палату древностей. Очевидно, икона уже поступила в музей с авторством И.С. Чирикова, известного мстёрского иконописца, владельца мастерской в Москве. Н.П. Кондаков опубликовал икону Осипа Чирикова в первом томе Лицевого иконописного подлинника «Иконография Иисуса Христа».

Впервые сюжеты, изображающие распятого Христа в образе херувима, иногда поддерживаемого Богом-Отцом, появляются в миниатюрах к европейским рукописям (миниатюра из рукописи Матфея Парижского, XIII век и др.). Затем в XV веке в живописи Германии и Нидерландов появляются самостоятельные изображения на эту тему (Хуго ванн дер Гус, Робер Кампен, Бернт Нотке и др.).

Сюжет «Распятие на лоне Отчем» пришел в русскую иконопись в XVI веке. Одна из первых икон, на которых встречается этот сюжет – т.н. Четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля (в верхней левой части «И почи Бог в день седьмый»).

Появление и распространение в XVI столетии богословско–дидактических икон вызывало большие споры. Идейное содержание подобных образов было достаточно сложным и опиралось на многочисленные источники: тексты Ветхого и Нового Заветов, творения отцов церкви, богослужебные песнопения. В подобных иконах использовались аллегорические изображения, противоречащие самой сути православного понимания иконного образа и заимствованные из западно–европейского искусства. Еще в XV–XVI веках против дидактических икон выступили Геннадий Новгородский, Максим Грек, дьяк Иван Висковатый. Н.П. Кондаков в Лицевом иконописном подлиннике пишет: «Известно, что именно по поводу этих икон дьяк Висковатый высказал много соблазнительных мыслей, которыми смутил православных. Многие из новых тем или изображений отличались символическим характером и, выполняя известную задачу выяснять с

помощью изображений, для неграмотных то, что можно было бы легче и точнее определить только в богословском рассуждении, переходили установленные границы символизации... Крайняя сложность такой символизации представляет, действительно "мудрование", как правильно заключил дьяк Висковатый, и нисколько не способствует назначению религиозной живописи выяснять богословские идеи неграмотным с помощью наглядных изображений».

В XVII веке в русской иконописи появляется самостоятельный сюжет «И почи Бог в день седьмый». В сложную композицию икон этой группы включается изображение «Распятие на лоне Отчем». Тогда же оно обособливается в качестве самостоятельного сюжета. Самый ранний образ такой иконографии хранится в собрании Музея икон в Реклингхаузене (Германия) и датируется 1600 годом. Икона имеет несколько названий – «Христос – распятый серафим», «Распятие на лоне Отчем» и «Душа Христа».

Интересна композиция иконы. В центре нижней части изображено Распятие (видны пригвожденные к кресту ноги и руки Христа), но выше фигура Христа переходит в изображение серафима с многочисленными глазами на шести крыльях и с ликом Спаса Эммануила. Перекладыны креста поддерживают еще два огненных серафима. Позади креста изображен Бог Отец в митре и одеждах архиерея, что основывается на тексте Послания к Евреям (7, 2). Отсюда идет еще одно название образа – «Ты еси Иерей вовек». В левой руке Бога Отца обнаженный меч. Ножны от меча – в руках Спаса Эммануила в красных доспехах, изображенного на уровне груди Бога Отца.

На иконе второй половины XVII века из Карелии композиция «Распятие а лоне Отчем» немного переработана. Нет образа Спаса Эммануила, Бог Отец представлен в трехчетвертном повороте, склоненным над распятым Сыном, поддерживающим крест.

Икона из Тульского художественного музея в некоторой степени повторяет композицию образа из Реклингаузена, но в более сложном варианте. В центре иконы – Распятие, оно возвышается за спиной изображенного фронтально Бога Отца, облаченного в митру и архиерейские одежды. Интересно, что рукава его одежд по всей длине украшены коричневыми перьями. Руки Саваофа широко разведены в стороны. Правой Он благословляет, в левой, на которую надета рукавица, держит ножны. За фигурой Бога Отца красный квадрат с символами евангелистов по углам, закрывающий всю фигуру Христа, видны только его руки и ступни, из которых льется кровь. Интересно, что на иконе из Тульского художественного музея мы видим соотнесение евангелистов и символов (над каждым символом подписаны имена), предложенное Ирнеем Лионским (Матфей – ангел (человек), Иоанн – лев, Лука – телец, Марк – орел). Это наиболее характерно для времени до церковных реформ патриарха Никона и позднее для старообрядческой иконописи.

На уровне груди Бога Отца в овальной мандорле изображен Спас Эммануил в воинских одеждах с мечом в руках. Под мандорлой – изображение серафима. На иконе И.С. Чирикова изображение серафима не совпадает композиционно даже приблизительно с головой Христа. И хотя, иконописец и сохраняет этот элемент, он перестает быть смысловой составляющей иконы.

Справа и слева от Распятия в отличие от более ранних икон, изображены два ангела – синего и красного цвета, в поклоне подносящие орудия пыток: крест, копьё и губку, смоченную в уксусе.

Бог Отец и крест с распятым Христом представлены внутри круга с изображением серафимов и херувимов на фоне темно-синего звездного неба. Круг, в свою очередь, лежит еще на одном красном квадрате с изображением Солнца и Луны (в верхних углах) и престолов (в нижних).

Иконы с подобным сюжетом в XVII-XIX веках чрезвычайно редки. Обращение к нему И.С. Чирикова было обусловлено определенным заказом и, возможно, связано с изданием подготовленного Н.П. Кондаковым Лицевого иконописного подлинника.

И.Л. Кызласова

(Москва)

**ГРАФ Ю.А. ОЛСУФЬЕВ: ИЗ ИСТОРИИ ВОЗВЕДЕНИЯ ХРАМА
СВ. СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО НА КУЛИКОВОМ ПОЛЕ,
СПАСЕНИЯ СОКРОВИЩ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ (1918–1928)
И ИССЛЕДОВАНИЯ «ТРОИЦЫ» АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

Граф Юрий Александрович Олсуфьев (1878–1938) – один из крупнейших ученых и деятелей в области охраны памятников и реставрации. Вскоре после окончания юридического факультета Петербургского университета в 1902 году Олсуфьев продолжил начинание своего отца – целых девять лет сын возглавлял строительный комитет по возведению храма-символа в честь Сергия Радонежского на Куликовом поле. Позднее, в 1919 году, в тесном общении с о. Павлом Флоренским эта деятельность, как можно понять, представлялась как начало трудов всей его жизни, которое граф назвал «Куликовское дело»¹. Полагаем, что владение семьей землями вблизи Куликова поля и, как тогда считали, частью самого исторического поля (они и были отданы под возведение храма) воспринималось четой Олсуфьевых как судьбоносный промысел. Ведь и жена графа Софья Владимировна с детства не расставалась с образком «Явление Божьей

¹ Олсуфьев Ю.А. [Записка Ю.А. Олсуфьева о Куликовском деле], см.: *Кызласова И.Л. О подвиге жизни и научном наследии Ю.А.Олсуфьева (1878–1938) // Грабаревские чтения. М., 2010. Т. VII. С. 78–80.*

Матери преподобному Сергию». В имени некоторое время хранился крест с мощами Сергия Радонежского, который должен был быть пожертвован в храм. В июле 1914 года церковные власти приняли решение о принесении ему в дар частицы мощей святого, но осуществиться этому было не суждено. Сразу после Февральской революции Олсуфьевы навсегда покинули родное гнездо и по благословению оптинского старца Анатолия (Потапова), приобрели дом в Сергиевом Посаде – как писал самого граф, «переехали жить под покров Преподобного»¹.

Последующие годы Олсуфьева, как известно, неотделимы от подвига спасения самих древних памятников и их исследования (что тоже требовало усилий экстраординарных). В бесконечно тяжкие полтора года – с осени 1918 до осени 1919 года – в дни истинной трагедии в жизни Православной России (вскрытие мощей преподобного Сергия, ликвидация лавры как монастыря) – Олсуфьев имел редкое мужество быть сначала заместителем председателя, а затем (с осени 1919 по весну 1920 года) и председателем Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры. И позднее, Олсуфьев долгие восемь лет (до мая 1928 года) всеми доступными средствами способствовал осуществлению тех поистине сверхзадач Комиссии и музея, которые были сформулированы небольшим коллективом единомышленников при весомом участии о. Павла Флоренского и с благословения патриарха Тихона. Подвиг этих людей воистину велик – именно они спасли подавляющее большинство бесценных сокровищ лавры и во многом ее важнейшие постройки от прямой гибели. Характерно, что именно Олсуфьев составил «Положение» о Комиссии.

В 1920-е годы группа специалистов впервые создала научное описание художественных ценностей лавры и что ни один из вновь организованных музеев даже спустя многие годы не обладал подобной полнотой научной документации. Олсуфьев был фактическим руководителем этих работ. Даже арест и пребывание в Бутырской тюрьме в течение полутора месяцев в начале 1925 года не заставили его что-либо изменить в своей жизни (было бы поучительно издать текст этого следственного дела).

В 2008 году вышел ценнейший труд о. Андроника, в которой полно воссоздан исключительный религиозный подвиг – сохранение главы преподобного Сергия, – который совершили о. Павел Флоренский, супруги Олсуфьевы и еще несколько близких к ним людей².

Олсуфьев на протяжении всей работы в лавре принимал самое непосредственное участие в сохранении «Троицы» и именно он составил

¹ Олсуфьев Ю.А. Буецкий дом, каким мы оставили его 5 марта 1917 года / публ. Г.И.Вздорнова // Наше наследие. 1994. № 31. С. 122.

² Андроник (Трубачев), игумен. Закрытие Троице-Сергиевой Лавры и судьба мощей преподобного Сергия Радонежского в 1918–1946 гг. М., 2008.

важнейший документ (протокол) о раскрытии шедевра в конце 1918 – начале 1919 года. Он же выступил как оригинальный, тонкий исследователь «Троицы», возвращаясь к ней не раз в своих трудах. Напомним лишь несколько примеров. Итак, в «Описи икон Троице-Сергиевой лавры...», изданной графом в 1920 году, читаем: «поражающая яркость и свежесть гармонично сочетанных красок, чистых, звонких и сильных, близких к краскам троице-сергиевских полевых и луговых цветов в июне». И далее о цвете одежды правого ангела читаем: «цвета колосьев и стеблей неспелой ржи»¹. Через шесть лет, в 1926 году, автор вернулся к той же теме. Он писал о «светлой зелени раннего лета» как о цветовой аналогии. Писал об основных цветах «Троицы» и приеме, дающем чарующую «дымчатую прозрачность вохрения». И, наконец, «как же все это бесконечно далеко от природы, вместе с тем, какую реальную все это выражает красоту. Разве эти краски не отклики преображенной цветовой изысканности, постигнутой Рублевым?»² Ясно, что Олсуфьев не только в 1920-м, но и в 1926 году (недавно выйдя из тюрьмы) не побоялся писать об онтологичности «Троицы». При этом была найдена блестящая словесная форма (особенно для цветового строя), которая буквально заморозила многих специалистов и любителей. Для Олсуфьева «Троица» – воплощение замысла Сергия. Еще в путеводителе 1919 года исследователь писал: «Сергий был носителем и выразителем высшей идеи времени, а затем явилась икона "Троицы" – воплощенная идея Преподобного Сергия, ее носителя»³. Для Олсуфьева лаврская земля, вода, воздух – все было пронизано духовной энергией преподобного. Это была обетованная земля.

В 1924 году над единственным сыном Олсуфьевых Михаилом нависла угроза ареста, и родители с огромным риском отправили его за границу. Сами же Россию не покинули. Для них главное было свершить подвиг Веры, который вмещал в себя и спасение памятников культуры, и их исследование. На последнем поприще Олсуфьев профессионально подвизался двадцать лет. Это целая эпоха. Особое время наступило с конца 1920-х годов. Олсуфьев был среди тех немногих, кто продолжал дело своей жизни несмотря ни на что, работая с 1928 года в Центральных государственных реставрационных мастерских, а с 1934 – в отделе реставрации Третьяковской галереи. Как известно, с 1929 года «Троица» хранится в галерее. И в 1931–1932 годах именно Олсуфьев был привлечен как эксперт-консультант для крайне ответственной работы по определению стратегии укрепления шедевра. Безусловно, постоянно наблюдал он за иконой и с 1934 года

¹ Олсуфьев Ю.А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII–XIX веков. Сергиев, 1920. С. 10, 11 (см. также цит. в: Троица Андрея Рублева: антология / сост. Г.И. Вздорнов. М., 1989. С. 54).

² Олсуфьев Ю.А. Иконописные формы как формулы синтеза /1926 // Он же. Икона в музейном фонде: исследования и реставрация: антология / сост. А.Н.Стрижев. М., 2006. С. 69 (см. также цит. в: Троица Андрея Рублева: антология. С. 55).

³ Олсуфьев Ю.А. Иконопись /1919 // Он же. Икона в музейном фонде. С. 161.

до своего ареста в январе 1938 года. Нельзя не упомянуть, что даже в 1937 году он пытался принести пользу и лавре, и сохранить фрески Андрея Рублева во Владимире, работая там во время командировок.

Но для таких людей, как чета Олсуфьевых, не стало места на родной земле. Юрий Александрович был арестован 24 января и расстрелян 14 марта 1938 года. Софья Владимировна, арестованная 1 ноября 1941 года, и скончалась в ГУЛАГе 15 марта 1943 года. Их имена находим ныне на сайте «Новомученики и исповедники Русской Православной Церкви XX века». Олсуфьевы принадлежат к числу тех подвижников, дело которых далеко переросло границы исторического факта и осознается как драгоценное духовно-нравственное общенациональное наследие, времени неподвластное.

М.А. Маханько
(Москва)

ОБРАЗ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ КАЗАНСКОГО КРАЯ XVI-XIX ВЕКОВ

Участие Троице-Сергиева монастыря в присоединении Казани к Московскому государству в середине XVI века известно. Как «царское богомолие» и один из крупнейших землевладельцев подмосковный монастырь прилагал большие усилия для скорейшего духовного «освоения» новых восточных земель государства. Троицкие святыни были принесены в русскую крепость Свияжск (Ивангород Свияжский) летом 1551 года. Одна из первых привезенных на казанскую землю икон, ставшая чудотворной, – храмовый образ преподобного Сергия Радонежского в Троице-Сергиевом монастыре Свияжска, список с иконы из Троице-Сергиевой лавры (ныне в церкви Ярославских чудотворцев на Арском кладбище в Казани). Летом 1552 года, перед взятием Казани, царь Иван Васильевич останавливался на несколько дней в Свияжске. В четверг 18 августа он посетил собор во имя Рождества Пресвятой Богородицы и после литургии приложился к храмовой иконе и «к чудотворному образу Сергия чудотворца». Казанские походы способствовали созданию многих икон преподобного Сергия Радонежского, в том числе особого свойства, таких, упоминание о которых расширяет наше представление об иконных изводах и формах почитания святого в основанном им монастыре. Известно, что перед взятием Казани 2 октября 1552 года царь в своей палатке молился «чудотворцову образу стоящу, еже з живаго светилника Сергия начертана» - т.е. перед иконой, которая была создана (или скорее всего повторяла) прижизненный образ преподобного. К сожалению, судьба ее неизвестна, возможно, она вернулась

вместе с царем в столицу, не оказав непосредственного влияния на почитание преподобного в Казани.

До наших дней дошла лишь чудотворная свияжская икона преподобного Сергия, а также письменные и изобразительные данные о том, как выглядел ее старинный убор. Память об участии Троице-Сергиева монастыря в деле покорения и освоения Казанского края отразилась хотя бы отчасти в чудесах преподобного, явленных местным племенам еще до строительства крепости в Свияжске (согласно сведениям «Казанской истории»). Из писцовых описаний Казани и Свияжска 1560-х годов известны и другие изводы, связанные с образом преподобного, например, «Пречистая Сергиево видение», пядничные иконы преподобного Сергия, иконы с изображением преподобного Сергия и Николая Чудотворца «на одной иконе». Иконы с изображением преподобного Сергия находились и в деревянных храмах во имя преподобного Сергия Радонежского и Святой Троицы, поставленных Троице-Сергиевым монастырем на территории казанской крепости; позднее судя по описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года, видимо, при перестройке церковей в камне изменился и состав храмовых икон в т. ч. с образом преподобного Сергия. Однако среди его икон судя по прикладу продолжала находиться как чтимая святыня икона преподобного, написанная по всей видимости еще в середине XVI века и украшенная с особым благоговением после взятия Казани.

Среди памятников чрезвычайно важности следует отметить два небольших фресковых «ансамбля»: композицию Святой Троицы с преподобными Сергием и Никоном по сторонам на внешней стене теплой каменной церкви во имя преподобного Сергия в свияжском Троицком монастыре (сохранилась внутри пристроенной каменной двухэтажной паперти с лестницей XVIII века), видимо, созданную при перестройке храма в камне в 1604 году; и похожую по иконографическому составу роспись в каменной церкви Сергия в казанском Кремле, видимо, созданную уже позднее.

Для казанской земли в более позднее время особое значение сохраняла чудотворная икона преподобного Сергия из Сергиевской церкви Троице-Сергиева монастыря в Свияжске. С конца XVIII века на его территории расположился женский монастырь во имя пророка Иоанна Предтечи. Монахини создавали в иконописной мастерской повторения чудотворной иконы, чрезвычайно близко к стилю и образу середины XVI века. Известна одна такая икона-копия, хотя не исключено, что их могло быть создано немало, поскольку монастырь имел иконописную мастерскую. Сама же чудотворная икона продолжала оставаться святыней и сокровищем в женском монастыре, как прежде была в мужском и стала одной из поклонных икон в новом каменном соборе во имя иконы Божией Матери Всех скорбящих Радости (освящен в 1906 году). При восстановлении собора уже в начале XXI века ее место заняла современная икона-копия, воспроизводящая икону из собрания Троице-Сергиева монастыря.

Г.В. Попов

(Москва)

ОБ ОДНОМ ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ ИСТОЧНИКЕ ШИТОГО ИКОНОСТАСА ВТОРОЙ ЧЕТВЕРТИ XV ВЕКА ИЗ СОБРАНИ ГИМ

Фрагменты шитого иконостаса, о которых пойдет речь, хранятся в нескольких музеях – ММК, ГРМ, ГЭ. Наибольшее их число хранится в ГИМ.

Иконостас состоял из деисусного и пророческого ярусов, а также местного ряда. О праздничном ярусе ничего неизвестно. Понятие местного ряда в данном случае условно, поскольку иконостас относится к походным, и в этом смысле аналогичен иконостасу княгини Елены Верейской, хранящемуся в Астраханском музее.

Среди нижнего ряда святых представлены преподобные Сергей Радонежский и, возможно, Кирилл Белозерский, а также святой Пахомий Великий и беседующие пустынный Варлаам и царевич Иоасаф. Фигуры последних практически идентичны изображенным в настенной росписи Успенского собора в Звенигороде (ок. 1400).

Обе сцены имеют единый источник. Судя по летописным сведениям, им могла быть роспись Рождественской церкви с приделом Лазаря в Московском Кремле. Роспись была создана в 1394-1395 годах под руководством Феофана Грека и оказала воздействие на состав росписей звенигородского Успенского собора. Не исключено, что она создана группой художников из окружения Феофана.

А.С. Преображенский

(Москва)

ИСААК, ЗАКАЛЫВАЮЩИЙ ТЕЛЬЦА. ОБ ОДНОМ РЕДКОМ МОТИВЕ ИКОНОГРАФИИ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ

Изображение тельца, предназначенного для угощения странников, посетивших праотца Авраама, относится к числу распространенных, хотя и не обязательных элементов иконографии Святой Троицы (Гостеприимства Авраама). В искусстве Византии и средневековой Руси этот мотив трактовался по-разному. Иногда телец изображается лежащим у трапезы, за которой восседают ангелы, но обычно в состав композиции вводится сцена заклания тельца. В редких случаях, до XVII века представленных в основном псковскими памятниками, животное закалывает сам Авраам, однако чаще всего это делает слуга – юноша или отрок. Последний вариант иконографии Святой Троицы широко известен в памятниках,

связанных с разными регионами Руси, хотя в определенные периоды изображение отрока с тельцом получало особое распространение в конкретных художественных центрах. Так, например, в XVI столетии образы Троицы с изображением заклания тельца особенно часто создавались в новгородских и северных землях, в том числе – в Вологде.

Несмотря на то, что мотив заклания тельца получал разную изобразительную трактовку, все перечисленные варианты в целом соответствуют тексту книги Бытия, где не сказано, кто именно заколол животное: Авраам «побежал ... к стаду, и взял теленка нежного и хорошого, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его. И взял масла и молока, и теленка приготовленного, и поставил перед ними [ангелами. – *А.П.*]» (Быт. 18, 7–8). Этот не вполне внятный фрагмент можно понять и как указание на то, что Авраам передал ещё живого теленка слуге, и как сообщение о том, что слуге было поручено лишь приготовление блюда. В тексте Толковой Палеи и Исторической Палеи, дополняющем библейское повествование, прямо говорится о том, что телец был заколот Авраамом. Здесь же появляется, безусловно, апокрифическая деталь – рассказ о том, как по повелению Господа теленок ожил и стал сосать свою мать¹. Видимо, именно на этот текст опираются изображения живого тельца, лежащего рядом с трапезой.

Подобное переосмысление библейского сюжета было направлено на то, чтобы подчеркнуть прообразовательное значение представленного события. Трапеза трех ангелов традиционно ассоциировалась с таинством Евхаристии и, соответственно, с искупительной жертвой Спасителя, однако мотив воскрешения закланного тельца доводил эту аналогию до логического завершения. На этом же принципе основаны и изображения тельца, собственноручно закалываемого Авраамом. Хотя в таких композициях отсутствует изображение воскрешенного животного, оно может быть домыслено зрителем, знакомым с текстом Палеи. При этом образ Авраама, фактически приносящего жертву Триипостасному Божеству, прообразует событие, логически связанное со сценой Гостеприимства, т.е. принесение в жертву Господу сына Исаака, чье рождение было возведено праотцу тремя странниками. Таким образом, возникает цепочка из трех символически соотнесенных друг с другом фактов священной истории: это заклание Авраамом и последующее воскрешение тельца; принесение Авраамом в жертву Исаака, в последний момент замененного агнцем и, соответственно, избавившегося от смерти (в сущности, «воскрешенного» Господом); наконец – крестная смерть и воскресение агнца Божия, т.е. Спасителя.

Изображение тельца, закалываемого отроком-слугой, скорее всего, воспринималось в том же контексте, чем и объясняются частые случаи выделения этого эпизода, размещенного по основной оси композиции. Однако в этом варианте

¹ См. об этом: *Сергеев В.Н.* Об одной особенности в иконографии ветхозаветной «Троицы» // Древнерусское искусство XV–XVII веков. Сборник статей. М., 1981. С. 25–31.

иконографии Троицы сцена заклания тельца соотносится с жертвоприношением Авраама и крестной смертью Христа лишь на самом общем уровне – скорее, ассоциативно, а не символически. Здесь отсутствует элемент чуда: животное убивает заурядный персонаж, а воскрешение тельца никак не показано, и поэтому логический переход к теме жертвоприношения Авраама становится необязательным. Тем не менее, выход из этой ситуации был найден, хотя и ценой утраты историзма композиции.

На иконах Троицы с изображением воскресшего тельца или тельца, закалываемого Авраамом либо его слугой, совмещается несколько разновременных эпизодов повествования. Это обычный для средневекового искусства прием: художник соединяет моменты, разделенные незначительными промежутками времени и теснейшим образом связанные друг с другом. Однако в ходе переосмысления сцены заклания тельца в ней появился персонаж, которому только предстояло родиться – сын Авраама Исаак, чей образ соединился с образом юного слуги. Мы не располагаем сведениями о византийских или поствизантийских произведениях с фигурой отрока Исаака, закалывающего тельца. Между тем на Руси такие памятники образовали особую традицию, хотя и не получили повсеместного распространения. Перечислим эти произведения, не претендуя на полноту их списка.

Древнейшей русской иконой Троицы с фигурой отрока Исаака является известный образ второй половины или последней трети XIV века из ростовской церкви Космы и Дамиана (ГТГ). Как и в более поздних памятниках, здесь изображение Исаака сопровождается именующей надписью, которая на ростовской иконе выполнена киноварью, а не черным, как имена Авраама и Сарры. В этом приеме, как и в красных одеждах Исаака, выразилось желание мастера акцентировать тему жертвы.

Другие ростовские иконы с подобным изображением Исаака нам не известны, но, скорее всего, именно воздействием ростовской культуры объясняется относительная распространенность этого мотива в искусстве вологодских земель. Исаак с тельцом представлен в клейме иконы «Сошествие во ад с евангельскими сценами» конца XVI века из церкви Иоанна Предтечи в Дюдиковой пустыни близ Вологды, на иконе «Святая Троица» первой половины – середины XVII века из Александро-Куштского монастыря и в среднике иконы «Святая Троица с житием Авраама и Моисея» последней трети XVII века из Воскресенской церкви села Устье на Кубенском озере (все – Вологодский музей-заповедник). Из вологодских земель или какого-то смежного региона, вероятно, происходит и икона Троицы начала XVIII века из частного собрания, на которой фигура отрока также имеет надписание «Исаак». К этому перечню можно добавить образ Троицы с бытием середины XVII века (частное собрание), где в одном из клейм Исааком дважды назван отрок, которому Авраам передает выбранного для трапезы тельца.

Последний из перечисленных памятников представляет собой важное свидетельство того, что интересующий нас мотив иногда понимался иконописцами в чисто историческом ключе и включался в цикл деяний Святой Троицы. Однако в этом отношении ещё более интересна композиция средника упомянутой выше иконы из Воскресенской церкви села Устье. Здесь образ Исаака, закалывающего тельца, завершает историю жертвоприношения Авраама, представленную под трапезой, вокруг которой восседают ангелы. Идея прямой причинно-следственной связи между угощением странников Авраамом и жертвоприношением Исаака здесь получает буквальное псевдоисторическое воплощение. Примечательно, что Исаак на этой иконе убивает именно тельца, а не агнца (овна), который был принесен во всеожжение Господу после вмешательства ангела (Быт. 22, 13). Следовательно, исходным мотивом в данном случае является сцена заклания тельца в дубраве Мамвре, к которой были добавлены сцены принесения в жертву Исаака и предшествующие эпизоды.

Образ Исаака с тельцом, который может восприниматься как прообраз «приносящего и приносимого» в жертву Христа и в то же время открыто противоречит принятым представлениям о ходе ветхозаветной истории, дает интересный пример иконографического творчества, выходящего за пределы традиции, хотя и базирующегося на традиционных идеях. Желание дополнить основную композицию раскрывающими ее смысл символическими деталями или подробностями, заимствованными из апокрифических текстов, сочетается здесь с прямолинейной трактовкой событий, буквальным пониманием иносказаний и устранением хронологических пауз. Вместо уподобления одного сюжета другому или насыщения композиции деталями прообразовательного свойства мастер сознательно или по инерции вводит в нее персонажей из других сцен, что устанавливает жесткую причинно-следственную связь между событиями и создает впечатление моментального осуществления пророчеств.

Далеко не все иконы с образом Исаака и тельца могут быть определены как провинциальные памятники. Тем не менее, они находятся на пограничье высокой и низкой культур и отражают особенности определенного типа религиозного сознания, который нельзя назвать элитарным. И в XIV, и в XVII веках для него характерны внешнее усложнение картины мира в сочетании с ее внутренним упрощением, что проявляется в стремлении конкретизировать или отождествить всех действующих лиц и придать им высокий статус, умножив число священных персонажей в пределах одной композиции. Следует отметить, что кроме ростовской иконы «Троица» с Исааком русская культура XIV–XV веков знает и другие примеры подобных иконографических «ошибок». Один из таких памятников – выходная миниатюра новгородской Псалтири второй четверти XIV века (ГИМ, Хлуд. 3) с изображением воскресшего Христа, к ногам которого вместо Марии Магдалины и «другой Марии» припадают сестры Лазаря, – основан на

западной традиции отождествления Марии Магдалины с Марией из Вифании и, соответственно, опирается на литературный источник. Однако это объяснение не годится для других произведений, таких как икона «Введение во храм» из села Кривое (середина – вторая половина XIV века, ГРМ), где кроме родителей Богородицы представлен Иосиф Обручник, и сцена Сретения на новгородской четырехчастной иконе (вторая четверть XV века, ГРМ), где рядом с пророчицей Анной показан Иоаким. К ним можно добавить упомянутое в послании архиепископа Геннадия (1488) клеймо новгородского образа Преображения, определенное в надписи как «Обрезание Господне», хотя на самом деле это было изображение Василия Великого, раздробляющего Младенца при совершении литургии. «Встречная» трансформация сцен Введения и Сретения, основанная на традиции их символического уподобления, но пренебрегающая исторической точностью, как и отождествление двух разных сюжетов по их формальным признакам, является продуктом того же типа мышления, который создал сцену с Исааком, готовящим трапезу для возвестивших его рождение ангелов.

А.С. Преображенский
(Москва)

РАННИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПРЕПОДОБНОГО СЕРГИЯ В ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОМ МОНАСТЫРЕ И ЗА ЕГО ПРЕДЕЛАМИ. ТИПОЛОГИЯ И ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗОВ НОВОПРОСЛАВЛЕННОГО МОСКОВСКОГО СВЯТОГО

Исследователи иконографии русских святых неоднократно обращались к ранним изображениям преподобного Сергия Радонежского, создававшимся в первые годы и десятилетия его общерусского почитания. Однако эти памятники, насколько нам известно, никогда не рассматривались системно, т.е. не изучались как произведения, которые, принадлежа к определенным типологическим группам и иконографическим типам, синтезируют и раскрывают важнейшие грани образа святого в пределах основанного им монастыря и в непосредственной близости от его гробницы.

Между тем преподобный Сергий – не просто один из наиболее чтимых московских, а затем общерусских святых, но и первый в ряду прославленных Церковью «московских» преподобных, а также один из первых московских святых вообще. К моменту обретения его мощей в 1420-е годы на территории великого княжества Московского и контролируемых им земель кроме святителя Леонтия Ростовского, культ которого восходит к домонгольскому периоду, чтился, по существу, один местный святой – канонизированный в 1339 году митрополит Петр.

К 1430–1440-м годам относится прославление второго московского святителя – Алексия. Таким образом, мы можем говорить лишь о трех святых, прославленных в Москве к середине XV века. Вряд ли есть основания сомневаться в том, что первые образы этих святых, сконцентрированные вокруг их гробниц, послужили импульсом и основой для дальнейшего развития московской и в значительной степени общерусской традиции, как иконографической, так и богослужебной. Однако памятники, отражавшие и формировавшие почитание двух московских митрополитов на раннем этапе его истории, сохранились весьма плохо. В этих условиях древнейшие изображения преподобного Сергия, уцелевшие в сравнительно большом количестве, позволяют реконструировать московскую модель почитания местного подвижника, точнее – ее изобразительный аспект.

В нашем распоряжении нет никаких данных ни о первых единоличных иконах преподобного Сергия, написанных для его монастыря, ни о том, каким образом была создана иконография святого (наиболее вероятно ее конструирование с опорой на сообщения его современников, хотя нельзя исключить личного знакомства автора первой иконы с преподобным и даже существования прижизненных изображений Сергия вроде написанного Дионисием Глушицким «живописного образа» Кирилла Белозерского). Вероятность существования таких единоличных икон весьма велика, поскольку вскоре после обретения мощей преподобного его образ появляется на предметах богослужебной утвари (об этом свидетельствует гравированное изображение святого на «застенке» оклада происходящего из Троице-Сергиева монастыря Евангелия боярина Фёдора Кошки; по мнению Г.В. Попова, «застенок» был добавлен к более раннему окладу в конце 1420-х – начале 1430-х годов). Однако создание большинства древнейших изображений святого, судя по всему, было связано с оформлением его гробницы в Троицком соборе сразу после обретения мощей преподобного и строительства каменного храма. Эти произведения в типологическом отношении делятся на несколько категорий:

Образы преподобного Сергия на шитых покрывах для его раки

Знаменитый покров с образом преподобного, датируемый 1420-ми годами, по-видимому, является не только древнейшим сохранившимся памятником такого рода, но и самым первым лицевым покрывом на раку Сергия. Это произведение не вписывается в византийскую традицию украшения чтимых погребений и, подобно другим шитым, скульптурным или живописным образам, создававшимся для раки русских чудотворцев, восходит к западноевропейским надгробиям-«жизанам», которые чаще всего отмечали погребения неканонизированных лиц, но могли украшать и гробницы святых. Не исключено, что одновременно с древнейшим покрывом для деревянной раки Сергия была создана крышка с живописным образом святого. Косвенным указанием на существование такого предмета служит сохранившийся золотой оклад для живописной крышки более поздней серебряной

раки (1585). Поскольку деревянные и металлические раки XVI века (в том числе, раки московских митрополитов) имеют крышки с рельефными фигурами святых, можно думать, что отличающаяся от них крышка раки 1585 года в общих чертах воспроизводит прототип XV века. Существует вероятность того, что древнейший шитый покров Сергия Радонежского и гипотетическая крышка раки были в числе первых надгробий-«жизанов» русских святых.

Изображения преподобного Сергия в предстоянии Богоматери на престоле

К этой категории произведений относится знаменитая икона в собрании ГИМ, поступившая из Махрицкого монастыря близ Александрова, но, видимо, попавшая туда сравнительно поздно. Е.С. Овчинникова не без оснований считала ее надгробным образом преподобного Сергия, со временем переданным в приписной Махрицкий монастырь. Хотя не все исследователи соглашаются с датировкой памятника первой третью XV века, на наш взгляд, он действительно является одним из самых ранних отражений почитания Сергия Радонежского в иконографии. Композиция иконы Исторического музея с фигурой преподобного, сильно уменьшенной относительно Богоматери, восходит к широко распространенному типу византийского надгробного портрета. Махрицкая икона свидетельствует о хорошем знакомстве московской культуры с этой схемой, которая на рубеже XIV–XV веков, вероятно, еще использовалась для создания надгробных изображений не только чтимых иноков, но и представителей московской знати. Нельзя исключить, что подобное изображение появилось рядом с погребением Сергия до обретения его мощей и соответствовало переходу от местного почитания подвижника к его официально признанному культу.

Трудно сказать, могла ли икона из Махрицкого монастыря первоначально служить надгробной иконой Сергия, или же она только воспроизводит утраченное произведение с такими функциями. Весьма крупные размеры памятника не противоречат ни тому, ни другому варианту. Так или иначе, есть основания думать, что в Троицком соборе существовала подобная композиция, возможно, написанная на стене. На это указывают данные начала XX в., согласно которым при реставрационных работах 1904–1905 годов в Троицком соборе лавры были случайно найдены фрагменты древних росписей, в том числе – «над ракой Преподобного Сергия, на южной стене, где теперь икона “Видения Преподобному”, – цельная фреска XV века “Богоматерь на престоле”». Точность датировки обнаруженной композиции вызывает серьезные сомнения. Однако найденный образ, очевидно, иконографически близкий махрицкому (т.е. включавший фигуру предстоящего Сергия, которая к 1900-м годам, скорее всего, была утрачена), вполне мог представлять собой повторение древней фрески, созданной при росписи Троицкого собора в 1420-х годах. Подобно другим композициям, ее, вероятно, воспроизвели при создании росписей 1635 года, которые, как считается, следуют программе XV столетия. К началу XX века

тронный образ Богоматери был скрыт иконой «Сергиева видения», которая, в свою очередь, сменила местную икону на тот же сюжет, стоявшую над ракой еще в 1641 году. Следовательно, изображение Богоматери на престоле, как бы ни датировалась обнаруженная живопись, появилось раньше – скорее всего, задолго до повторной росписи Троицкого собора в 1635 году. Это делает вероятным и существование аналогичной надгробной иконы, которой мог быть сохранившийся махрицкий образ, и появление копий фресковой композиции, к числу которых он также может относиться. Не менее вероятна, впрочем, и обратная ситуация: образ из Махрицкого монастыря мог быть написан еще для деревянного Троицкого собора, а после строительства каменного стал образцом для надгробной фрески. Традиция создания подобных икон позднее была продолжена образами предстоящего тронной Богородице преподобного Никона Радонежского.

Сцены Явления Богородицы преподобному Сергию

Хотя изображения явления Сергию Богоматери и апостолов являются буквальной иллюстрацией эпизода из Жития преподобного, кажется вероятным, что иконографическая схема сюжета была смоделирована на основе иконографии надгробного портрета с фигурой покойного, стоя или на коленях молящегося Богоматери, и ходатайствующих за него святых-заступников (в данном случае апостолов Петра и Иоанна). Эта ассоциация, напоминающая о том, что драматургия средневековых видений часто опиралась на некую иконографическую традицию, знакомую визионеру, вряд ли случайна. Древнейшим произведением на этот сюжет, скорее всего, была небольшая икона, уже в 1440-е годы находившаяся при раке преподобного Сергия (она могла лежать на ней или стоять рядом). Согласно летописному сообщению, в 1446 году великий князь Василий II, укрывавшийся в Троице-Сергиевом монастыре, выступил навстречу преследовавшим его посланцам Дмитрия Шемяки, взяв «икону иже над гробом святого Сергия, Явление святыя Богородица с двема апостолама святому Сергию». Во второй половине XV – XVII веках этот сюжет использовался в разных ситуациях, но представления о его исконной связи с гробницей Сергия сохранялись довольно долго. Кроме сведений о большой иконе «Сергиева видения», которая согласно описи 1641 года стояла над гробницей преподобного, об этом свидетельствуют икона письма троцкого келаря Евстафия Головкина, написанная в 1588 году на доске от древней раки Сергия, и два шитых надгробных покрывала XVI века с этой сценой. Не исключено, что такие покрывала существовали и в XV столетии.

Содержание сцены «Сергиева видения» во многом совпадает с символикой образа Сергия, предстоящего Богоматери на престоле. Внутреннее родство между одним из вариантов донаторского портрета и «исторической» сценой видения объясняется использованием общих мотивов молитвы и «личной теофании», явления Божества конкретному земному персонажу. Обе «теофанические» сцены

связаны с темой основания храма и монастыря, ибо демонстрируют посещение обители или контакт ее основателя со сверхъестественным существом, которое, выступая в роли гаранта однажды установленных норм, возвещает монашеской общине духовное и материальное процветание. Это этиологические сюжеты, которые в глазах верующих сообщали определенной точке пространства (монастырю) предельную святость, явленную здесь в конкретный исторический момент, и легитимизировали дальнейшее существование обители.

Если в образе Богоматери на престоле с предстоящим Сергием преобладает мотив «восхищения» святого в небесные обители, обозначаемые тронным образом Богородицы – Царицы небесной, то сцена «Сергиева видения», выделенная из житийного цикла в самостоятельный сюжет, концентрирует внимание зрителя на реальных деяниях преподобного и на образе монастыря как святого места. Очевидно, именно по этим причинам житийный сюжет быстро вытеснил символическую сцену предстояния преподобного Богородице. Изображение чуда как исторического события и отсутствие ощутимой дистанции между Сергием и Богоматерью делало эту композицию более подходящей для эпохи формирования общерусского почитания радонежского преподобного и отражало особое положение Троицкой обители по сравнению с другими русскими монастырями.

Изображения преподобного Сергия на полях богородичных икон

Тема молитвенного общения преподобного Сергия с Богоматерью продолжается его изображениями на полях богородичных икон. Это памятники, чья программа, с одной стороны, обладает более камерными, «келейными» свойствами, а с другой стороны – несколько усложнена благодаря обращению к теме молитвы перед конкретным образом, чтимой иконой Богородицы. В первую очередь здесь стоит упомянуть икону Богоматери Владимирской из московской Гребневской церкви (ГТГ), датируемую первой третью XV века, т.е. практически современную тронному образу Богородицы из Махрищского монастыря. На левом поле этой иконы сохранились остатки небольшой фигуры, обращенной к Богоматери; судя по очертаниям, здесь был представлен персонаж в богослужебных или монашеских одеяниях. Несмотря на почти полную утрату живописи, видно, что поза изображенного, низко склоняющегося перед Богоматерью и Младенцем, передана очень свободно, без застылости, свойственной образам молящихся святых на полях более поздних икон. Согласно правдоподобному предположению Э.К. Гусевой, которая отождествила памятник с упомянутой в Описи Троице-Сергиева монастыря 1641 года местной иконой Троицкого собора, это изображение Сергия Радонежского. По-видимому, он же вместе с преподобным Онуфрием представлен на поле иконы Богоматери Одигитрии первой трети или первой половины XV века из монастыря св. Павла на Афоне. Композиция обоих памятников восходит к византийским иконам с расположенными на полях фигурами молящихся донаторов. В дальнейшем

русскими мастерами будут создаваться аналогичные произведения с помещенными на полях образами других преподобных в молении Богородице (Кирилл Белозерский, Пафнутий Боровский и др.).

Циклы жития преподобного Сергия

Древнейшие иконы со сценами жития Сергия Радонежского, как известно, относятся к последней четверти XV века. Судя по существующей росписи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, повторяющей программу 1420-х годов, в первоначальной росписи собора житийный цикл Сергия отсутствовал. Тем не менее, появление такого цикла в расписанной около 1463 года новгородской Сергиевской церкви служит косвенным свидетельством существования аналогичного явления в московском искусстве. Скорее всего, с его разработкой связано и формирование иконографии сцены «Сергиева видения», отдельные изображения которого появились не позднее 1440-х годов. Нельзя исключить, что к этому времени в Троице-Сергиевом монастыре существовала житийная икона святого и что сохранившийся житийный образ последней четверти XV века заменил собой более раннее произведение. По-видимому, цикл жития Сергия был первым житийным циклом московского святого, вслед за которым возникли житийные образы других московских чудотворцев.

Несмотря на фрагментарность данных о древнейших образах преподобного Сергия и сугубо гипотетический характер высказанных нами идей, можно указать на некоторые особенности формирования его иконографии.

1. Есть основания полагать, что уже к середине XV века иконография Сергия Радонежского была представлена большим количеством и широким типологическим спектром произведений, среди которых могли быть и житийные иконы преподобного.

2. Многие важнейшие изображения Сергия, созданные в 1420–1440-е годы, были непосредственно связаны с ансамблем гробницы преподобного – ситуация, вполне типичная для русской средневековой культуры, но в случае с образами Сергия Радонежского впервые фиксируемая конкретными памятниками.

3. Значительная часть вновь созданных композиций основывалась на утвердившихся схемах, связанных с традициями донаторской иконографии, но переосмысленных и получивших более высокий сакральный статус, поскольку образ донатора замещался образом почитаемого подвижника или признанного святого.

4. В ранних произведениях, посвященных Сергию Радонежскому, фактически не отражена тема Святой Троицы. Образ Сергия ассоциируется скорее с почитанием Богородицы, играющим центральную роль в религиозной жизни Москвы, с идеей покровительства Богородицы Троице-Сергиеву монастырю и с темой физического и духовного присутствия преподобного в своей обители.

5. Особенности иконографии Сергия Радонежского в значительной степени определили пути развития иконографии других московских святых.

Э.С. Смирнова
(Москва)

ОБРАЗЫ ПРЕПОДОБНЫХ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XIII – НАЧАЛА XV ВЕКА. ВАРИАНТЫ ВНУТРЕННЕЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

В данной работе ставится цель рассмотреть не иконографию изображений, не внешние признаки и атрибуты преподобных (по отношению к византийскому искусству многое в этом направлении сделано иконографами, особенно С. Томекович), а характеристику их внутреннего мира; понять, какими духовными и душевными качествами наделялись эти персонажи, как понималось их отношение к миру, к предстоящим пред образом, какие особенности раскрываются в их позах, в выражении лиц. Возможности выделения особенностей тех или иных иконографических групп при изучении образного содержания искусства византийского мира показал Г. Мегвайр в книге 1996 года. Импульсом для предпринятого нами исследования стало изображение преподобного Сергия Радонежского на шитом покрове 1420-х годов, где ранняя традиция проникновенного иноческого образа сочетается с торжественной отвлечённостью искусства XV века. В предлагаемой данным сообщением характеристике образов, с «прочитыванием» их внутренней интонации, таится опасность субъективной трактовки материала. Однако интересующие нас качества выражены в объективных признаках, и потому, с определённой осторожностью, могут быть охарактеризованы.

В русском искусстве XIII – раннего XIV века наблюдаются два подхода к решению темы преподобных. С одним из них связаны самые суровые, самые строгие монашеские образы. Таково, например, изображение неизвестного преподобного (Иоанна Лествичника?) в росписи диаконника собора Рождества Богородицы в Суздале (1230-1233). Сдвинутые брови, ввалившиеся щёки, обтянутые скулы, твёрдо сжатый рот, пристальный и скорбный взгляд формируют эту характеристику. Такая же интонация, но ещё более жёсткая, присутствует в иконе «Иоанн Лествичник, Георгий и Власий», последней трети XIII века, возможно, около 1270-х годов (ГРМ). Если взгляды воина-мученика Георгия и священномученика Власия направлены вверх, к небесам, откуда на святых словно нисходит незримый свет, то преподобный Иоанн Лествичник смотрит прямо перед собой, а лик его наполнен непоколебимой суровостью, строгой взыскательностью. Негнущиеся пальцы благословляющей руки словно подчёркивают силу его духа и

несгибаемость воли, а разукрашенная книга Лествицы, похожая на кодекс Евангелия, напоминает о значительности его монашеских наставлений. Аналогичные образные оттенки присущи некоторым изображениям святителей, которые по особенностям почитания сравнимы с образами преподобных (например, иконы святителя Николая из Духова монастыря, около середины XIII века, в ГРМ; из Липненского монастыря, 1294 года, в Новгородском музее; миниатюра с Иоанном Златоустом из «Службника Антония Римлянина», начала XIV века, ГИМ, Син. 604).

Особое место следует отвести образам преподобных в росписи Снетогорского монастыря (1313). Изображения Феодора Студита, Иоанна Лествичника полны и драматической напряженности и строгости, но и какой-то душевной открытости.

Между тем, изображения преподобных Феодосия и Антония Печерских в «Богородице Печерской» из Свенского монастыря (ГТГ) наполнены светом, ласковостью, доверием, предвкушением райского блаженства. При этом взгляд Феодосия обращён в сторону предстоящих, а взгляд Антония – вверх, к небесам. Несмотря на то, что Феодосий, согласно его Житию, представляет традицию общежительных монастырей, а Антоний – отшельничества, их образы, как заметил В.Н. Топоров в книге 1995 года, гармонизированы в едином целом духовного делания, воплощая «принцип духовной “симфонии”, своеобразного равновесного синтетизма разных типов святости». В русском искусстве XIII – раннего XIV века тема внутренней гармонии и просветлённости прослеживается и в изображении Ильи Пророка в псковской иконе середины – второй половины XIII века из погоста Выбуты (ГТГ), и в лике св. Николая в его житийной иконе начала XIV века из погоста Любони (ГРМ). Отражение той же темы в искусстве народного слоя просматривается в резных изображениях на деревянном Людогощенском кресте 1359 года (Новгородский музей), в частности, в композиции с преподобным Герасимом и львом, который стал ласковым в ответ на сострадание отшельника.

На следующем этапе, в середине – второй половине XIV века, в период особенно активного развития монастырской жизни на Руси и особой духовной наполненности искусства всего византийского мира, также просматриваются две линии в интерпретации монашеского образа. Исключительное по своей мощи драматическое напряжение и крайняя отрешённость присущи образам во фресках Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде (1378), причём в особо сильной степени – в фигурах аскетов-отшельников (столпников, Макария Египетского), и в несколько меньшей – в изображениях преподобных Акакия, Арсения, Иоанна Лествичника.

Между тем, росписи Успенской церкви в Волотове (1363) отличаются гораздо более мягкой трактовкой, с интонацией светлой скорби, сострадательности, добросердечия и сочувствия: ср. изображение преподобного

Арсения, а также портреты архиепископов Моисея и Алексея, с их просветлёнными взглядами. Именно эта линия внутренней характеристики, в каждом случае в особом художественном воплощении, проявляется в новгородских росписях церкви Спаса на Ковалёве 1380 года (ср. участливый лик преп. Антония Великого) и Рождества на Кладбище 1390-х годов.

Следует уточнить, что предлагаемые антиномические характеристики вряд ли имеют прямое отношение к разным типам монашеского подвига, например, к аскетическому пустынножительству и общежительным монастырям. Они, скорее, указывают на варианты и оттенки духовного поиска.

В русском искусстве «около 1400 г.», т. е. на следующем хронологическом этапе, как раз в тот период, когда активно формировалось почитание преподобного Сергия Радонежского, выделяются иллюстрации в рукописях с монашескими поучениями, в большом количестве переписывавшимися в это время для старых и заново основанных обителей. Их иллюстрации составляют особый слой в искусстве этого периода. Параллельно переписываются и Прόлоги, причём в иллюстрированных Прόлогах в начале рукописи, под 1 сентября, помещается изображение преподобного Симеона Столпника. Значительная часть таких рукописей исполнена в новгородских мастерских или в каких-то центрах, близких к Новгороду по окраске культуры. Миниатюры в этих рукописях различаются не только и не столько по стилю, сколько по внутренней характеристике изображённых. Одни выделяются внутренней суровостью и отрешённостью, аскетической интонацией, как, например, изображение Василия Великого в монашеском облачении, пишущего свои Постнические слова (РНБ, Ф. п. I. 40). Другие, напротив, словно излучают спокойствие и ласковость, например, фигура Симеона Столпника в Типографском Прόлоге (РГАДА, ф. 381, Син. Тип., № 162). Эти внутренне тёплые образы находят параллели в изображениях святителей, например, в умилённом лике св. Григория Богослова из рукописи Слов Григория Богослова (ГИМ, Син. 43).

Примечательно, что даже в рукописях одного и того же содержания, с миниатюрами, близкими друг к другу по стилю, можно встретить совсем разные образы. Так, в Лествице раннего XV века в собрании Новгородского музея фронтально представлен Иоанн Лествичник, с характерной округлой головой, поблескивающим лбом, мелкими чертами лица, небольшими глазами-«точками». Его брови нахмурены, сведены к переносице, их наружные концы чуть приподняты, благодаря чему выражение лица становится особенно строгим и напряжённым, подчёркивая суровость его проповеди. В другой рукописи того же содержания и приблизительно того же времени – Лествице из собрания В.А. Десницкого (РГБ, ф. 439, Десницкий, карт. 21, № 1) Иоанн Лествичник представлен вместе с группой монахов, слушающих его поучение Их лики

содержат разные оттенки внутренней характеристики, а три образа на первом плане особенно привлекают смирением, внутренней тишиной и добросердечием.

Между тем, в искусстве Москвы конца XIV - начала XV века монашеские образы лишь частично сближаются по своей трактовке с уже рассмотренными изображениями в новгородских или провинциальных произведениях. В иконе «Св. Николай» с житием, конца XIV века из Николо-Угрешского монастыря (ГТГ), после сцены обучения грамоте у монаха, святитель дважды представлен в образе монаха: в сценах «Изведение водного источника» и «Исцеление бесноватого». Его облик – тихий и благостный, однако более утончённый, чем, например, в Типографском Прólogoе или Лествице Десницкого.

В других московских произведениях образы преподобных носят идеализированный характер. В Киевской Псалтири 1397 года (РНБ), принадлежащей к особому типу – с изображениями на полях, для пояснения и углубления смысла текста используется множество монашеских фигур и сцен с участием иноков, причём их фигуры имеют благородные, изысканные очертания. Примечательна трактовка двух «монашеских» сцен, включённых в цикл деяний архангела Михаила на храмовой иконе Архангельского собора Московского Кремля (ок. 1399). Обе сцены – «Ангел вручает Пахомию монастырский устав» и «Чудо в Хонех» – построены в форме диалога, причём доминирующую роль играет фигура ангела, тогда как смиренный образ инока (Пахомия в первом случае, Архиппа во втором) оказывается словно погружённым в воображаемые силовые лучи, исходящие из фигуры ангела. Приведённые примеры указывают на значительность монашеской и монастырской тематики в московском искусстве и на тонкие, разнообразные способы её воплощения.

Иноческие образы появляются на алтарной преграде, например, в Саввино-Сторожевском монастыре (1420-е годы): фигуры Онуфрия Великого, Павла Фивейского, Антония Великого, с просветлёнными ликами, неуловимо перекликающиеся с образами из Лествицы Десницкого, где интонация дана в упрощённом варианте. Сцены из их монашеских житий появляются в столь важных частях храма как лицевые стороны предалтарных столбов, в Успенском соборе «на Городке» в Звенигороде (ок. 1400). Это два сюжета, один из которых («Ангел вручает Пахомию монастырский устав») указывает на божественное происхождение монастырской жизни, а другой («Преподобный Варлаам поучает индийского царевича Иоасафа») демонстрирует благодатную силу монашеской проповеди. Две эти сцены не только исполнены разными мастерами, но и сильно различаются по характеру образов. В первой композиции заметна осязаемость пространства и активность реакции инока, чувствуются традиции искусства XIV века, тогда как во второй мы видим вечно длящуюся сцену, совершающуюся в особом, отдалённом мире. Округлые параболические контуры, плавный медленный ритм, силуэтность – это приёмы искусства XV века круга Андрея Рублёва.

Образ преподобного Сергия на шитой пелене 1420-х годов, на наш взгляд, в какой-то мере сохраняет художественную традицию XIV века, что сказывается в его «портретности» и внутренней энергии. Это ещё не тот образ, который дан на иконе круга Дионисия на житийной иконе из местного ряда иконостаса Троицкого собора и который так похож на изображения других знаменитых русских игуменов в иконах конца XV века: Дмитрия Прилуцкого (Вологодский музей), Кирилла Белозерского (ГРМ).

Однако в нём уже присутствуют изысканность, величие и известная отрешённость, которые свидетельствуют о рождении новой художественной концепции образа преподобного в русском искусстве XV века.

Т.В. Толстая
(Москва)

ИКОНА «СВЯТАЯ ТРОИЦА» КОНЦА XV – НАЧАЛА XVI ВЕКА ИЗ ПЕТРОПАВЛОВСКОГО ПРИДЕЛА УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

В 2010-2012 годах в отделе реставрации Музеев Московского Кремля реставратором И.Н. Гордеевой была раскрыта икона «Святая Троица», происходящая из Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля, где она находилась в местном ряду иконостаса, второй справа от Царских врат (108 × 91 см, Инв. № Ж-311).

Новооткрытая икона представляет собой один из ранних списков знаменитой иконы Андрея Рублева, созданной «в похвалу Сергию Радонежскому» в начале XV века (ок. 1411) для собора Троице-Сергиева монастыря. В основу ее иконографии положена библейская легенда о посещении праотца Авраама тремя ангелами (Быт 18), что дало этой композиции также название «Гостеприимство Авраама». Композиция, позы и жесты ангелов восходят к рублевскому первообразу и представляют трех ангелов, сидящих вокруг престола-трапезы. Однако автор кремлевской иконы в ряде деталей отходит от него и создает свой неповторимый образ. В отличие от рублевской «Троицы», где фигуры ангелов представляют как бы сферическую композицию, центром которой является единственная жертвенная чаша, стоящая на престоле, в кремлевской иконе на прямоугольной трапезе представлены три чаши, средняя из которых, с головой жертвенного тельца, выделяется размерами и имеет фигурное тулово и стоян. Кроме того, на престоле помещаются намеченные лишь контурными линиями два сосуда – дарохранильницы с островерхими крышками, а также круглые и треугольные евхаристические хлебы. Средний ангел, на нимбе которого тонкими вишневыми

линиями прорисован крест и монограмма ОΩN, представляет второе лицо Троицы – Бога Слово – Христа. Он благословляет, касаясь двумя перстами, главную жертвенную чашу. Левый ангел, благословляющий всю трапезу и двух других ангелов, олицетворяет Бога Отца, а правый, касающийся евхаристических даров в чаше-потире – Святого Духа. В целом, в кремлевской иконе иконописец более подчеркивает литургический характер образа, смещая акцент с темы гармонического слияния триединого Божества в гениальном творении Андрея Рублева. Этому впечатлению соответствует и более разреженная, подчиненная горизонтальному построению композиция иконы. На заднем плане изображены светло-зеленые палаты с портиком и колонной, на которую наброшен край красного велума, мамврийский дуб с двойной кроной и светло-розовые горки с черным проемом пещеры.

Икона написана мастером, свободно владеющим рисунком, который иногда остается незаполненным краской, в качестве подготовительного наброска (контур руки среднего ангела, крона дерева) – прием хорошо известный по иконам тверского, так называемого, Кашинского чина (ГТГ, ГРМ) середины XV века. Колорит иконы строится на контрасте более темных тонов вишневого и темно-синего или зеленого в нижней зоне иконы с очень легким и светлым колоритом в изображении архитектурно-пейзажного фона и светло-зеленого, иногда с голубым оттенком фона. Одежды написаны с легким белильными или голубоватыми высветлениями по основному фону, контурные линии складок черные, а в ликах вишневые. Рисунок легко прочитывается сквозь прозрачные слои краски. Лики написаны многослойно светлыми желтыми охрами по оливково-зеленому санкирю с легкой подрумянкой (наиболее сохранный лик левого ангела). К сожалению икона сильно пострадала во время многочисленных поновлений и прежней, вероятно начала XX века реставрации, когда авторская доска была опилена и сдублирована на новую основу. В целом кремлевская икона Троицы имеет наиболее близкие аналогии в кругу памятников дионисиевской традиции, в первую очередь - в иконе тверского мастера Паисия (ЦМиАР), работавшего в Успенском соборе Иосифо-Волоколамского монастыря, где особенно почитались творения Рублева и Дионисия. Иконография и стиль иконы позволяют видеть в ней выдающееся по своим художественным достоинствам произведение мастера-иконописца рубежа XV-XVI веков круга последователей ведущих московских мастеров – Андрея Рублева и Дионисия, но имеющего собственную творческую манеру и приемы письма. Возможно, этот мастер, как и инок Паисий, приобрел свое умение в таких художественных центрах, как Тверь, но воплощал их в жизнь в столице или тяготеющих к ней центрах.

Н.Я. Трифонова

ОБРАЗ СЕРГИЯ РАДОНЕЖСКОГО В ПАМЯТНИКАХ РУССКОЙ ИКОНОПИСИ ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Почитание преподобного Сергия Радонежского, центром которого является Троице-Сергиева Лавра, получило широкое распространение, в том числе на территории современной Беларуси. К авторитету Сергия Радонежского как церковного деятеля обращался в 1378 году Киприан, митрополит Киевский, Русский и Литовский, о чем свидетельствуют его послания. На белорусские земли попадали рукописные сборники с житием святителя, составленным после его смерти и известным в двух редакциях. Особенно важным кажется публикация в 1702 году в Могилеве «Житий святых», включавших и жизнеописание Сергия Радонежского. В тексте отмечено, что он основан на Четьях «Блаженного Макария митрополита Московского». Распространению почитания культа Сергия Радонежского способствовали старообрядцы, селившиеся на Беларуси с середины XVII века. Хотя зафиксированные на клеймах ветковских четырехчастных икон изображения преподобного относятся к XIX веку, их наличие позволяет предположить, что существовали более ранние образцы. Широко распространенным образ Сергия Радонежского стал в православных храмах Беларуси с конца XVIII века. Этому, в условиях единства государства и церкви, способствовали целенаправленные действия церковных властей и усилия местного дворянства с русскими корнями¹. Об этом может свидетельствовать история православных церквей в Глуске Могилевской области. Известно, что с XVI века там действовал Троицкий храм. В 1807 году он сгорел. К этому времени в городе находились Воскресенская и Богоявленская церкви. По сведениям иеромонаха Фёдора Кашенка в 1826 году к приходу глуской Воскресенской церкви принадлежал кладбищенский храм в честь преподобного Сергия Радонежского, который был построен в 1813 году графом Львом Бочечкаровым².

Музейные коллекции, существовавшие на Беларуси в период до второй мировой войны, практически не сохранились. О наличии в них произведений, связанных с именем Сергия Радонежского, говорить очень сложно. Однако интересным в этом отношении может быть анализ произведений русской иконописи в собрании Национального художественного музея Республики Беларусь (НХМ РБ), которое начало складываться со второй половины 1990-х

¹ О приношении хоругвеносцами московских соборов и Троице-Сергиева посада иконы преподобного Сергия Радонежского в Борисоглебскую церковь г. Гродно в 1893 г. см.: Иосиф. Гродненский православно-церковный календарь или Православие в Брестско-Гродненской земле в конце XIX века. Т.1. Воронеж, 1899. С.30.

² Кашенок Федор иеромонах. История храмов Глусчины // Радзіма. – 2012. – 31 студзеня.

годов в значительной степени на основе поступлений из таможен. Исключением в этом отношении является близкая памятникам древнерусской иконописи конца XVII – начала XVIII века икона «Преподобный Сергей Радонежский» (РИ-64), которая была вывезена в 1982 году из Глуски экспедицией НХМ РБ. Она имеет небольшие размеры: 31,5 × 26,5 × 3,3 см. Доска цельная с ковчегом. Шпонки врезные встречные. Икона реставрирована в музее в 2006 году А.С. Шпунтом.

На иконе «Преподобный Сергей Радонежский» святой изображен фронтально в рост. Правой рукой он благословляет, в левой держит развернутый свиток. Подобный иконографический вариант, известный по ряду храмовых икон, в том числе житийных, и редко встречающийся на образах небольшого размера, предназначенных для домашнего моления, представлен произведениями XVI-XVII веков мастеров, связанных с Троице-Сергиевой Лаврой. Темный цвет мантии святого способствует тому, что силуэт его фигуры с тонко промоделированным ликом хорошо читается на плоскости средника. Изображение Троицы Ветхозаветной, располагающееся на минском образе над нимбом святого, встречается в качестве клейма на известной иконе Евстафия Головкина «Сергий Радонежский с житием» 1591 года (Сергиево-Посадский государственный музей-заповедник). Присутствует оно также на житийной иконе святого из Ярославля (конец XVI – начала XVII века, с дописью 1680-х годов). Как отдельное изображение «Троица Ветхозаветная» располагается в верхней части иконы «Сергий Радонежский» Тихона Штанникова (1677), что композиционно близко минскому образу.¹ На красно-коричневом поземе – остроконечные побеги с шарообразными цветами. В отличие от плавных линий их крупных форм, фон иконы покрыт мелкими «облачками», выполненными динамичными мазками твореного серебра. Декоративность орнаментального обрамления, в которое помещена фигура святого, хорошо ощутимая на иконе в отреставрированном состоянии, достигается цвечением золота лаками. Поля с рельефным растительным орнаментом, как показало изучение иконы, проведенное сотрудниками лаборатории физико-химических исследований музея, несколько раз перезолачивались, на них сохранились следы лака темно-зеленого цвета, вероятно, близкого тому, что использовался в орнаментике средника.

Варианту иконографии святого на рассмотренном произведении близко его изображение, входящее в состав четырехчастной иконы, которая включает также «Воскресение – Сошествие во ад», образы Богоматери Владимирской, святого Николая (XVIII век; дерево, темпера; 30,7 × 26 × 2,5 см; РИ-143). На клейме с изображением святителя имеются утраты, позднейшие записи, которые, однако, не изменили первоначального композиционного решения. Святой, представленный

¹ Черкашина Г.П. Образ преподобного Сергия в иконописи, шитье и мелкой пластике // Преподобный Сергей Радонежский – великий подвижник земли Русской. М., 2004. С.86-87.

фронтально в полный рост, благословляет согнутой в локте и отведенной в сторону правой рукой, в левой держит развернутый свиток.

Икона «Явление Богоматери преподобному Сергию» из собрания НХМ РБ (XIX век; дерево, темпера; 31 × 22 × 2,5 см; ДБЖ-401) представляет один из центральных эпизодов в житии Сергия Радонежского. Его изображение вошло в состав лицевой рукописи 1592 года, встречается в иконописи конца XV – XVI века и как самостоятельный образ, и как одно из клейм житийных икон преподобного. Примерами могут быть уже упомянутый образ, выполненный Евстафием Головкиным, и изображение на центральной части складня того же мастера (1588). На иконе из минского собрания представлен известный в иконописи XV и последующих столетий вариант, на котором при чудесном явлении присутствует Михей Радонежский. На русских иконах данного извода он располагается за коленопреклоненным преподобным в отличие от существовавших параллельно изображений, на которых перед Богоматерью рядом с Сергием Радонежским стоит его ученик Никон. В верхней части иконы располагается изображение Троицы Ветхозаветной. В экспрессии образов, подчеркнутой игрой динамично проложенных теней и высветлений, моделирующих складки одежд, ощущается сохранение барочных приемов, присущих иконам XVIII века на данный сюжет, которое прослеживается и в некоторых памятниках первой половины XIX века.

В XIX столетии получили широкое распространение сложившиеся на основе жития святого изображения Сергия Радонежского у гроба родителей. На иконе из собрания НХМ РБ (конец XIX века; дерево, темпера; 26,5 × 22 × 2,5 см; РИ-205) прослеживается характерное для их композиционного решения расположение в левой части фигуры стоящего Сергия Радонежского перед двумя гробами с нетленными мощами его родителей. Уравновешенности композиции с четким ритмом вертикалей способствует то, что они помещены на фоне высоких архитектурных кулис, представляющих храм. Условный характер его изображения сочетается с использованием законов прямой перспективы в передаче плиток пола, что характерно для иконописи позднего периода.

Примером изображения Сергия Радонежского среди избранных святых может быть хранящаяся в собрании НХМ РБ икона «Святые Сергей, Захарий и Степанида» (начало XIX века; дерево, темпера; 17,5 × 14,4 см; ДБЖ-397). Его расположенная у левого края иконы фигура, как и представленной справа святой Степаниды, слегка повернута к центру. Такое переосмысление свойственной канону строгой фронтальности в изображении фигур отражает стремление достичь смыслового и композиционного единства. В изобразительном языке иконы ощущается влияние светской академической живописи, определявшее одну из тенденций развития русской иконописи XIX века.

В собрании НХМ РБ есть также прекрасный пример двухсторонних минейных икон (12 таблечек на каждый месяц года, а также «Триодь цветная и

«Триодъ постная», первые состоят из четырех рядов фигур святых, расположенных в календарном порядке), включающих образ Сергия Радонежского под 5 июля и 25 сентября (по старому стилю) соответственно дням празднования обретения честных мощей преподобного и преставления святого (XIX века; дерево, темпера; 21 × 18 см; РИ 69-81). На июльской минее изображение святого отличается специфической для подобных икон трактовкой образов святых как представителей единого сообщества Церкви, нивелирующей их индивидуальные характеристики. Сентябрьская минея включает не только фигуру святого Сергия Радонежского, но и сцену его преставления. Особенности миниатюрного по своему характеру письма находят аналогии в русской иконописи XIX века. Подобные минейные циклы, ориентировавшиеся в ряде случаев на образцы XVII столетия, создавались в Троице-Сергиевой Лавре, во владимирских иконописных селах. Автор икон из минского музея воспроизвел не только стиль оригинала, но и находившуюся на нем надпись «Си минеи Димитрия Андреевича Строганова». Упомянутый в ней представитель знаменитого рода, живший в XVII веке, известен, как и его жена, вкладами в Троице-Сергиеву Лавру, где он и похоронен.

Иконы с изображением преподобного Сергия Радонежского из собрания НХМ РБ представляют широкий спектр известной иконографии святого, занимающего важное место в духовном наследии русского и белорусского народов.