

ИКОНА
«ВОСКРЕСЕНИЕ —
СОШЕСТВИЕ ВО АД»



IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS



IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

IN DIEBUS QUIBUS

ИКОНА «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД»

Конец XVII века
Кострома
Дерево, темпера. 35,5×31,5

Композиция иконы сложная, включает две основные сцены – Воскресение в типе Восстания Христа от гроба и Сошествие во ад, которые расположены одна над другой. По сторонам в нерегулярном порядке представлены дополнительные сцены.

В верхней части иконы в центре в розовато-красном сиянии миццеллевидной формы с горизонтальными тонкими золотыми лучами ростовое изображение Христа. Его правая нога слегка согнута в колене и развернута влево. Правая рука приподнята и отведена в сторону.левой согнутой в локте рукой он держит увенчанное золотым крестом красное древко с красным же раздвоенным штандартом. Одежды Христа красные с золотым ассистом. Нижним краем сияние заходит на изображение круглого малинового камня. За ним светло-охристый раскрытый гроб с белыми пеленами внутри. Справа от Христа – компактная группа воинов в золотых доспехах с пиками, перед ней три лежащие на земле фигуры, левая закутана в красный плащ. Слева от Христа – шествующие вниз ангелы в хитонах с золотыми оплечьями и в гиматиях. Впереди три ангела, второй и третий обращаются к Христу. За ними компактно изображены головы и нимбы других ангелов. Они спускаются к небольшой розовато-красной постройке с башенкой – вратам ада.

Внизу, в центре, в аналогичном сиянии также изображен Христос. Корпус его слегка повернут влево, голова вправо и немного поднята вверх. Положение правой ноги соответствует верхнему изображению. Правую руку он протягивает выходящему из ада Адаму, держа его за запястье, левой рукой, отведенной в сторону и приподнятой, придерживает древко со штандартом, такое же, как в сцене Восстания от гроба. Ногами Христос попирает перекрещенные золотые створки адских врат. Золотые одежды Христа прорисованы черными линиями. Край гиматия высоко вспапушен над плечом слева. Ниже Адама изображена приклонившаяся на одно колено и протягивающая к Христу покровенные руки Ева в красном мафории. Перед ней – две фигуры праматерей, за ней – две праведницы в белых саванах.

Слева в углу изображение коричневой разверстой адской пасти треугольной формы с вертикально обозначенным открытым глазом. Над ней, на фоне черного проема врат башни, изображены два ангела, выглядывающие из-за перекрещенных золотых с черным узором створок адских врат. Они побивают группу темно-коричневых бесов, падающих в бездну. Слева за бесами – охристого цвета гроб. Справа от Христа внизу компактно изображены еще три ангела. Двое, склоненные влево, побивают и вяжут бородастого сата-

ну, за которым виден еще один гроб. Третий, склонившись вправо, побивает Вельзевула.

Изображениями Адама и Евы начинается шествие праведников в рай, идущих по диагонали вправо вверх. За фигурами переднего плана видны фрагменты голов и краешки нимбов. Слева от Христа на переднем плане – Авель в одежде из шкур, справа – пророки и ангелы. Шествие возглавляет апостол Павел, далее среди ангелов изображены со свитками Иоанн Предтеча и обращенные друг к другу пророки Давид и Соломон, Даниил и Исаия. Шествие подходит к открытым райским вратам в виде розовато-красной постройки с башенкой и входом в форме трехлопастной арки. Левее врат группы небольших разноцветных зданий, символизирующих изображение Иерусалима. Над ним – рай, где Енох и Илия беседуют с Благоразумным разбойником.

Над верхней фигурой Христа представлена сцена Вознесения Господня. Наверху два ангела несут розовато-красную сферу с восседающим Христом, который благословляет двумя разведенными в стороны руками. Внизу симметрично представлены две группы апостолов с Богоматерью, которые два ангела указывают на возносящегося Христа.

В левом верхнем углу в три регистра изображено несколько дополнительных сцен. В верхнем регистре – Распятие с предстоящими и Уверение Фомы. Последняя сцена дана в виде симметричной композиции в постройке розовато-красного цвета, левый край которой полукругом огibtает группу апостолов. В среднем регистре – Христос в Эммаусе и апостолы у гроба Господня. В первой сцене в трехарочной розовато-красной постройке за покрытым белой скатертью столом, в композиции, близкой Троице, изображен Христос с апостолами Петром и Иоанном. За последними видно еще по фигуре апостолов. Во второй сцене два молодых апостола, расположенные слева, склоняются над гробом Господним с пеленами внутри. В нижнем регистре композиция, совмещившая сцены явления ангела женам-мироносицам и Христа Марии Магдалине. На круглом малиновом камне у гроба слева восседает ангел в белых одеждах. За гробом стоят обращенные к нему две фигуры жен (от третьей, стоящей за ними, виден только край нимба). Первая слегка приподняла лицо и смотрит на Христа, фигура которого изображена несколько выше между женами и ангелом.

В нижнем правом углу сцена явления Христа на Тивериадском озере. Оно изображено в виде полукруга, срезанного правым краем изображения. На фоне темно-синих вод с волнами в виде белых завитков изображены двумя компактными группами по трое полубогаженные апостолы, тянущие невод. Ниже – корабль с белым парусом и тремя апостолами. Христос стоит на берегу и благословляет апостолов. Между Христом и озером – горящий костер с перекрещенными поленья-

ми и изображением жарящейся черной рыбы. Над костром — белая сброшенная одежда. Выше этой сцены под шествием праведников в рай изображены Христос и Благоразумный разбойник в раю. В окружении низких розово-красных стен с башенками и воротами Христос и разбойник, повернутые друг к другу, держат в руках тонкий восьмиконечный крест красного цвета.

На верхнем поле в центре — Новозаветная Троица в прямоугольном клейме: Христос и Саваоф, слегка повернувшись друг к другу, восседают на красных серафимах. Фон композиции темно-зеленый. Между персонажами темно-синяя сфера с золотыми звездами, увенчанная золотым же восьмиконечным крестом. Над ней в красной сфере Святой Дух в виде повернутого влево белого голубя. Христос облачен в малиновый хитон и охристый гиматий, правая рука поддерживает стоящее на колене Евангелие, на Саваофе охристые одежды. Изображение отделено от полей двойной красно-белой разгранкой.

На боковых полях в четырех клеймах с килевидным трехлопастным завершением в полуобороте к среднику изображены святые с поднятыми в молитви руками: слева преподобный Иоанн, епископ Новгородский, и мученица Акилина, справа мученики Кирик и Улита и мученица Варвара. Иоанн представлен в епископской мантии, мученицы в плащах, плащ и белых платах, Кирик в белой рубашке до колен и красных сапожках. Клейма отделены от полей тонкой белой линией. Одежды прописаны золотом.

Личное написано в мягкой манере по зеленоватому санкирю охрами с разбелкой и поддумялкой. Рисунок деталей выполнен черной краской, уста киноварные. Мягкие белильные оживки на лицах.

Нимбы золотые с белильной обводкой. У Христа нимбы крестчатые с киноварным рисунком, у Саваофа нимб звездчатый, состоящий из пересеченных темно-зеленого и малинового ромбов. Фон над сценами верхнего регистра золотой. Все композиции даны на фоне темно-зеленых гор, украшенных прописанными золотом мелкими деревьями и цветами с лепестками синего и красного цвета. Сцена Сошествия во ад с пленением бесов дана на черном фоне, сплошь заполненном золотыми изображениями замков, ключей, деталей адских затворов, гвоздей и различных инструментов. Сцена в раю дана на белом фоне с синими и красными деревьями, прописанными золотом. Изображениерая отграничено от золотого фона каймой из чередующихся красных и темно-зеленых древесных крон. На боковых полях в клеймах фон светло-зеленый, позем темно-зеленый, разбелен книзу.

Средник отделен от полей двойной красно-белой разгранкой. Поля выполнены светлой охрой. Опущь тройная: наружная линия — красная, средняя — синяя, внутренняя — тонкая белая.

НАДПИСИ

Над изображением апостолов у гроба Господня авторская белильная пояснительная надпись. Частично сохранившаяся авторская надпись черной краской над левой группой в сцене Вознесения. На штандартах вы-

полненные золотом изображения Голгофского креста с монограммами Христа. На свитках у пророков остатки текстов, написанных черной краской. Золотые подлисы над изображениями Христа и Саваофа в Новозаветной Троице, в сцене Христа с разбойником. Кино-



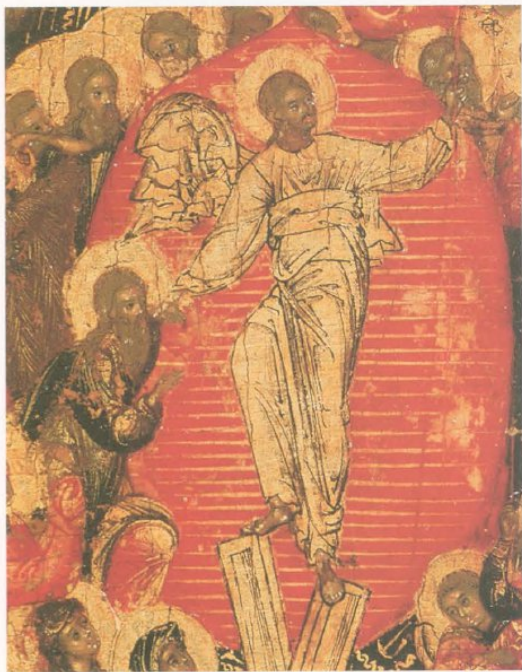
варные монограммы Христа на Его нимбах. На полях поновительские надписи красной краской: на верхнем поле выполненное с элементами вязи название праздника, на боковом и нижнем полях — пространственные надписи, поясняющие изображаемые сцены. Над фигурами палестинских святых надписи с их именами, а также остатки первоначальных аналогичных надписей, выполненных золотом.

Доска цельная, липовая, с двумя врезными встречными дубовыми филленчатыми шпонками, добавленными в XIX веке взамен утраченных. Нижняя шпонка слегка обтесана. Обратот поеден жучком, особенно внизу в центре, и тонирован темно-коричневой краской. Ковчег отсутствует, паволока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Мелкие утраты красочного слоя по всему изображению. В наиболее значительных утратах виден авторский подготовительный рисунок по левкасу. Одежды Христа в сцене Восстания от гроба полностью переписаны в XIX веке (изначально были аналогичны одеждем в сцене Сошествия во ад). Незначительные поно-

вительские правки. Изображение адской пасти в нижнем левом углу поновительское. Поля за исключением изображений святых и Новозаветной Троицы переписаны в XIX веке с возобновлением надписей. Местами незначительные поновления золота.



РЕСТАВРАЦИЯ

Икона подверглась поновительской реставрации в XIX веке. Пройшла профессиональную реставрацию до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Иконография Воскресения Христова как Сошествия во ад и изведения из него Адама и Евы в византийской изобразительной традиции сложилась к XI–XII векам на основе апокрифического Евангелия от Никодима, а также некоторых псалмов, пророчеств и святоотеческих сочинений¹. Со временем иконография дополнялась, увеличивалось число изображаемых персонажей, символически усложнялась. К концу XIV века появился особый расширенный вариант с большим количеством ангелов вокруг Христа, побивающих находящихся в аду бесов, где каждый персонафицировал ту или иную человеческую добродетель или порок. Этот извод был популярен в русской иконописи вплоть до конца XVI века².

Изображение Воскресения Христова в виде Восстания Его из гроба появилось в западноевропейской традиции не позднее XII века, став там основным вариантом иконографии праздника³. В русской традиции эта композиция стала известна благодаря западным гравированным образцам.

Сложные многосюжетные композиции Воскресения Христова, включающие сцену Восстания от гроба, появились в русской иконописи в конце XVI века как подробный и развернутый иконографический извод Сошествия во ад. Они и имели еще несколько иную, чем в зрелом XVII веке, компоновку сцен и меньшее количество сопровождающих сюжетов⁴. Главное место занимала традиционная сцена Сошествия во ад, помещавшаяся в центре. Восстание от гроба было одним из дополнительных сюжетов, помещалось обычно в нижнем правом углу. Подбор других сцен был связан исключительно с событиями, сопровождавшими Воскресение, и не включал сюжетов, выпадающих из этой хронологии⁵. Подробно изображалась победа ангелов над сатаной и бесами, шествие праведных в рай и мотивы, связанные с историей Благоразумного разбойника: разбойник с крестом перед райскими дверями, разбойник в раю беседует с пророками Енохом и Илией, Христос вручает крест разбойнику⁶.

К середине XVII века эта иконография получает новую редакцию, где сцены Сошествия во ад и Восстания от гроба существуют на равных и изображаются друг над другом, причем Восстание от гроба перемещается в верхнюю часть композиции. Среди дополнительных сюжетов появляются те, что иллюстрируют события, последовавшие после Воскресения Христова вплоть до его Вознесения⁷. Н. В. Покровский полагают, что этот вариант иконографии сложился в царской иконописной мастерской, и связывал его окончательное оформление с Симоном Ушаковым⁸. Большую роль в сложении этой редакции сыграли западноевропейские изобразительные источники.

Во второй половине XVII – начале XVIII века данный извод имел огромную популярность в Поволжье. Большинство сохранившихся памятников этой иконографии происходит из Костромы и Ярославля, в других городах таких икон известно меньше⁹. Это, как правило, большие храмовые образы. В маленьких иконах, подобных данной, сложная композиция «Воскресение – Сошествие во ад» в это время почти не встречается¹⁰. Все известные памятники при общности композиционной схемы различаются по составу, иконографии и компоновке дополнительных сюжетов, а также мелкими деталями.

Наиболее близки данной иконе по общей композиции и ряду деталей иконы из Спасо-Пробоинской церкви в Ярославле середины XVII века¹¹, церкви Воскресения на Девре в Костроме второй половины XVII века¹², церкви Дмитрия Ростовского села Демьяны близ Ростова второй половины XVII века¹³, церкви Воскресения села Левашова близ посада Большие Соли второй половины XVII века¹⁴, церкви Вознесения в Ярославле конца XVII века¹⁵, церкви Иоанна Златоуста в Ярославле конца XVII века¹⁶, неизвест-

ной костромской церкви третьей четверти XVII века¹⁷, Ильинской церкви села Верхняя Березовая близ Солигалича конца XVII века¹⁸, церкви Иоанна Бого- слова в Вологде 1692 года работы Ермолая и Якова Сергиевых, Петра Савина и Семена Карпова¹⁹.

в обеих сценах²¹. Единственная аналогия — костром- ская икона неизвестного происхождения рубежа XVII–XVIII веков²².

Трактовка группы воинов в сцене Восстания от гроба²³ совпадает с изображением на иконе из церкви



Позы Христа в сценах Восстания от гроба и Сошествия во ад на многих иконах второй половины XVII века разнятся, но тяготеют к нескольким устойчи- вым типам, которые, очевидно, восходят к более ранним образам. Полностью с данной иконой совпа- дают позы Христа в обеих композициях на иконах из села Демьяны, из Спасо-Пробойнской и Иоанно-Зла- тоустовской церквей в Ярославле, храмовом образе Воскресенского собора в Тутаеве конца XVII века, ико- не из Иоанно-Богословской церкви в Вологде. На пер- вой из них совпадает такая редкая деталь, как вспару- шенный справа над плечом Христа край его гиматия в сцене Сошествия во ад. Поза Христа в сцене Восста- ния от гроба аналогична также иконе из церкви Троицы в Никитниках, иконам из церкви Вознесе- ния в Ярославле, двум иконам из неизвестных кост- ромских церквей третьей четверти XVII века и рубежа XVII–XVIII веков²⁰; поза в сцене Сошествия во ад — ико- не из церкви Воскресения на Дебре (незначительное отличие — нога не согнута в колене).

Редкая иконографическая особенность дан- ной иконы — изображение штандарта в руках Христа

Иоанна Богослова в Вологде, где на переднем плане также присутствует павшая ниц фигурка, закутанная в красный плащ.

Ангелы, побивающие бесов возле адских врат, композиционно близки на всех иконах этого времени. Наиболее точная аналогия в этой детали — икона из церкви Иоанна Предтечи в Ярославле. Также близки, но отличаются количеством ангелов иконы из Спасо- Пробойнской церкви в Ярославле (один ангел вместо двух) и села Демьяны (три ангела). Группа ангелов, по- бивающих сатану и Вельзевула, достаточно устойчива по композиции и отличается обычно лишь количест- вом ангелов, например иконы из церкви Феодоров- ской Богоматери в Ярославле, церкви Иоанна Предте- чи в Ярославле²⁴.

Группа с Адамом и Евой также в целом схожа на многих памятниках. Точных совпадений данной иконе в этой детали нет, наиболее близкая — икона из церкви Воскресения на Дебре в Костроме.

Адская часть в левом нижнем углу иконы вып- полнена по утрате авторской живописи в XIX веке, так что остается неясным, было ли такое изображение из-

начально. Эта деталь была очень популярна в конце XVI — начале XVII века. Судя по наиболее близким данной иконе памятникам, она отсутствовала: с середины XVII века иконописцы предпочитали изображать в этом месте горку, по форме похожую на треугольную пасть (иконы из Спасо-Пробоинской церкви в Ярославле, церкви Воскресения на Дебре в Костроме, церкви Дмитрия Ростовского села Демьяны)²⁵.

Шестие ангелов в ад и праведников в рай на данной иконе точно совпадает с аналогичными композициями на множестве других памятников этого времени, повторяя схему клейма иконы из церкви Троицы в Никитниках. Индивидуальные отличия от этой схемы крайне незначительны: шестие праведников возглавляет апостол Павел, а не Иоанн Предтеча с архангелом Михаилом, что встречается реже (иконы из ярославских церквей Вознесения и Иоанна Златоуста, села Верхняя Березовая близ Солигалича, церкви Иоанна Богослова в Вологде).

На райских вратах отсутствует обычное изображение охраняющего вход в рай огненного серафима (аналог — икона из Спасо-Пробоинской церкви в Ярославле, где нет также и стоящего у врат разбойника). Композиция беседы пророков Еноха и Илии с Благоразумным разбойником в раю — обычная для большинства памятников и, очевидно, восходит к более раннему времени: пророки изображены слева, обращенный к ним разбойник — справа²⁶. Ниже этой сцены представлен образ Иерусалима в виде группы построек. Он встречается редко и размещается, как правило, в другом месте (в клейме иконы из церкви Троицы в Никитниках Иерусалим помещен слева от Восставшего из гроба Христа). На иконе из Вологды Иерусалим служит фоном отсутствующей в данной иконе сцены явления Христа самарянке и изображен рядом с раем, но все-таки отдельно от него. В данном случае мотив реального Иерусалима наложился на изображение Горнего из-за отсутствия места.

Общее расположение и состав дополнительных сцен на иконах второй половины XVII века данного сюжета в каждом случае индивидуальны. Композиция Распятия, которую в поволжских памятниках обычно помещают в верхнем левом углу, традиционна. Уверение Фомы в деталях совпадает с аналогичной сценой на иконе из Спасо-Пробоинской церкви в Ярославле (закругленная стенка архитектурного сооружения слева). Сцена «Христос в Эммаусе» — традиционная, единственное отличие от других памятников — трехарочная форма постройки. Также традиционно изображение Христа с Благоразумным разбойником, восходящее к иконам рубежа XVI—XVII веков.

Сцены «Жены-мироносицы у гроба Господня» и «Явление Христа Марии Магдалине», обычно расположенные рядом, из-за недостатка места соединены в одну, что является уникальной особенностью данного памятника.

Сцена «Апостолы у гроба» очень оригинальна. Вместо Петра рядом с Иоанном здесь изображен еще один молодой апостол (возможно, Фома).

В композиции Вознесения группа апостолов с Богоматерью разделена на две части, помещенные по

сторонам от верхнего края сияния Христа, что достаточно обычно для памятников данного круга (иконы из Спасо-Пробоинской церкви в Ярославле, Феодоровской церкви в Ярославле и др.). Изображение Троицы Новозаветной традиционно по композиции²⁷.

Явление Христа на Тиверидском озере часто встречается на подобных иконах в разных композиционных вариантах. Данной иконе чрезвычайно близки иконы из церкви Вознесения в Ярославле, церкви Вознесения на Дебре в Костроме (единственное отличие — тянущие невод апостолы даны в группах не по трое, а по двое; на корабле также изображены только две фигуры), из Иоанно-Богословской церкви в Вологде (отличие — группы тянущих невод апостолов помещались местами). Редкая деталь — костер с жарящейся рыбой — есть и на вологодской иконе²⁸.

АТРИБУЦИЯ

Иконографическая схема иконы в целом и ряд композиционных переключек с памятниками Костромы и Ярославля в деталях указывают на Поволжье как место ее создания.

Система письма личного с мягкой моделировкой охрами по зеленой санкирной основе, яркой подрубчанкой, мелкими, наложенными жидкими белизами оживками имеет аналогию в иконописи Костромы 1680–1690-х годов, наиболее близкая из которых — цикл дополнительных сцен с легендой о гусаре на иконе «Иоанн Богослов с клеймами жития», дописанный на ней около 1686 года²⁹. Чрезвычайно близок костромским образцам также типаж персонажей с шарообразными головами и округлыми лицами.

В пользу костромского происхождения иконы говорит и усложненный рисунок складок на краях одежд, восходящий к произведениям круга Гурия Никитина³⁰, темно-зеленые горки с прописанными золотом цветами и деревьями, а также общий колорит, строящийся на сочетании темно-зеленого и красного цветов с золотом.

Основываясь на иконографических и стилистических аналогиях, икону можно отнести к кругу произведений костромских иконописцев конца XVII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Подробный список литературы по иконографии и ее литературным источникам см.: *Смирнова* 1976. С. 181–182. Прим. 6.

2 См. иконы из Воскресенской церкви в Коломне конца XIV века (ГТГ; воспр. — Каталог 1995. С. 139), икону XV века «северных писем» (ГТГ; воспр. — София Премудрость Божия 2000. С. 133), из иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря начала XVI века работы Дионисия (ГРМ; воспр. — *Смирнова* 1988. Ил. 131), из церкви Иоанна Предтечи Дюдиковой пустыни конца XVI века (ВГИАХМЗ; воспр. — *Рыбков* 1995. Ил. 68) и др.

3 *Покровский* 1892. С. 408, 425.

4 См., например, «Сошествие во ад» конца XVI — начала XVII века в собрании П. Д. Корина (воспр. — *Антонова*

1966. Ил. 61), икону Никифора Савина начала XVII века из церкви Похвалы Богоматери села Орел (ПГХГ; воспр. — Искусство строгановских мастеров 1991. С. 99), «Сочествие во ад» конца XVI — начала XVII века из церкви Николая Мокрого в Ярославле (ЯИАМЗ; воспр. — Ярославская иконопись 1981. № 17), строгановскую икону краткой иконографической редакции начала XVII века (ГРМ; воспр. — Искусство строгановских мастеров 1987. С. 35).
- 5 Их выносили в клейма, как на иконе Никифора Савина из Пермской галереи.
- 6 О литературных источниках этих сцен см.: *Покровский* 1892. С. 419–423.
- 7 В провинциальной иконе старая схема «Воскресение — Сочествие во ад» продолжала существовать вплоть до XVIII века. Нередко в иконописи даже таких крупных центров, как Ярославль, во второй половине XVII века в новой редакции иконографии отчетливо звучат отголоски старой схемы. Например, в иконе конца 1680-х годов из Феодоровской церкви в Ярославле Христос изображен трижды: наверху в центре попирающим врата ада, внизу выводящим Адама из ада и в левом нижнем углу восстающим из гроба (ЯИАМЗ; воспр. — Ярославская иконопись 1981. № 39).
- 8 *Покровский* 1892. С. 408. Классическим образом новой редакции иконографии, оказавшим влияние на последующее иконописание, он считал клеймо иконы Якова Казанца, Гаврилы Кондратьева и Симона Ушакова «Благовещение с Акафистом» 1658 года из церкви Троицы в Никитниках в Москве. Прорись с этого клейма приведена у Н. В. Покровского (*Покровский* 2001. С. 500).
- 9 Любопытно, что в произведениях иконописцев Оружейной палаты этот извод почти не встречается. Московские иконописцы предпочитали сюжет Сочествия во ад, дополняя его некоторыми новыми деталями (изображение горнего Иерусалима сверху) и увеличивая число праведников. См., например, икону Михаила Милютина (Берлинский музей восточного искусства, инв. 11602), образ работы Николая Соломонова, Петра Билидина и Петра Коробова из церкви Воскресения в Кадшах (в настоящее время находится в алтаре церкви Троицы в Останкине; воспр. — Произведения иконописцев Оружейной палаты 1992. № 5) и др.
- 10 Этот сюжет в сильно упрощенном варианте станет одним из самых популярных в массовом иконописном производстве XIX века, причем перейдет в маленькие домашние иконы.
- 11 ЯХМ; воспр. — София Премудрость Божия 2000. С. 57.
- 12 Воспр. — *Демидов* 1995. Форац.
- 13 СПИХМЗ; воспр. — Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника 1996. Ил. 20.
- 14 ЯХМ, инв. 1598.
- 15 ЯИАМЗ, инв. 41002, с клеймами.
- 16 ЯИАМЗ, инв. 41948, с клеймами.
- 17 КИАМЗ, инв. КОК 16895.
- 18 КИАМЗ, инв. КОК 23389/37.
- 19 ВГИАХМЗ; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 96.
- 20 КИАМЗ, инв. КОК 16890.
- 21 Это деталь западной иконографии Восстания от гроба, символизирующая победу над смертью (*Покровский* 1892. С. 408). В русских иконах штандарт обычно также изображался только в этой сцене.
- 22 В иконе из ярославской церкви Вознесения в сцене Сочествия во ад Христос держит штандарт, но его нет в сцене Восстания от гроба, где в руке Христа изображен крест.
- 23 Воины в композиции Восстания от гроба присутствуют уже в ранней редакции двойной иконографии Воскресения, даже в самом кратком ее варианте. В иконах новой редакции эта группа изображалась с разной степенью подробности, хотя источником, очевидно, служил единый образец. Наиболее подробно воины изображены на иконе из церкви Ильи Пророка в Ярославле.
- 24 Судя по устойчивости композиции обеих групп ангелов, можно предположить, что их иконография возникла в более раннее время (рубеж XVI–XVII веков).
- 25 В провинции, где долгое время продолжали использовать старую схему «Воскресение — Сочествие во ад», пасть оставалась излюбленной деталью изображения. См., например, иконы из собрания П. Д. Корина конца XVII века (воспр. — *Антонова* 1966. Ил. 123) и из Дмитровской церкви Дымковской слободы в Великом Устюге начала XVIII века (ВГИАХМЗ, икона не издана).
- 26 Бывают исключения, когда разбойник помещается между пророками — иконы из церкви Воскресения на Дебре в Костроме, Феодоровской Богоматери в Ярославле и др.
- 27 Наиболее интересное изображение Троицы Новозаветной в этой группе памятников имеется на иконе из Феодоровской церкви в Ярославле: сверху в сянни изображен двойной престол, на котором справа сидит Господь Саваоф, сверху изображен Дух Святой в виде голубя, а левое место свободно. К нему и возносится ангелами Христос.
- 28 Эта деталь встречается и в тех иконах, где использован другой композиционный вариант сцены Явления Христа на Тивериадском озере — из церкви Ильи Пророка в Ярославле.
- 29 В собрании КИАМЗ, фрагменты опубликованы: *Брюсова* 1984. Цв. табл. 128–129.
- 30 См., например, цикл маленьких праздничных икон из церкви Ильи Пророка в Ярославле начала 1680-х годов, близких данной иконе и по колориту, и по особенностям письма (ЯИАМЗ; воспр. — *Брюсова* 1982. Ил. 55–61).

ИКОНА
«СВЯТИТЕЛЬ МЕДОСТ,
ПАТРИАРХ ИЕРУСАЛИМСКИЙ,
С ЖИТИЕМ»



Съи же Котори
ШЕАШЪ РЪ
КНЕМЪ ЕГО
АГОМЪ АЪ
СТАКЪ ДЪТЪ
АННОСЪИ

КТО БОГА
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ
ИВЪИТЪ

Съи же Котори
ШЕАШЪ РЪ
КНЕМЪ ЕГО
АГОМЪ АЪ
СТАКЪ ДЪТЪ
АННОСЪИ

ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
**ИКОНА «СВЯТИТЕЛЬ МЕДОСТ,
 ПАТРИАРХ ИЕРУСАЛИМСКИЙ,
 С ЖИТИЕМ»**

Конец XVII века
 Ярославль
 Дерево, темпера. 38×33,5

В центре представлен сидящий патриарх Медост¹. Правой рукой он указывает вниз, где представлено чудо об исцелении скота некоего иерусалимлянина, а в левой на зеленом с золотом плато держит раскрытое Евангелие с киноварным обрезом. Патриарх облачен в красный саккос с золотым растительным орнаментом и темно-зеленый подризник, край которого виден из-под саккоса. Рукава и подол саккоса завершаются золотыми каймами с драгоценными камнями (в том числе сгруппированными в виде розеток) и жемчужными обнизями; из-под рукавов видны золотые зарукавья с кружками, очерченными черным (имитация камней). По бокам саккоса золотыми полосками с черными точками обозначены разрезы. У правого бока подвешена золотая палица с изображением шестокрыла и жемчужной обнизью. Голова Медоста увенчана высокой золотой митрой, скрепленной двумя обручами (вертикальным и горизонтальным). Митра декорирована драгоценными камнями — одиночными и собранными в две симметричные розетки; камни изображены и выступающими по контуру митры, причем центральный камень имеет крестовидную оправу. На плечах Медоста лежит серо-зеленый омофор с золотыми крестами, тремя красными круглыми нашивками и тремя красными же горизонтальными полосками на нижнем конце; между крестом и нашивками нанесен золотом простой орнамент-клеймо. Ниже омофора на подризнике видна спитракиль с жемчужной обнизью; подол подризника также украшен каймой, но более узкой, чем на саккосе, и с одиночными камнями. Ноги патриарха в красной обуви с черной штриховкой утверждены на овальном желтоватом подножии, орнаментированном растительными мотивами.

Верхняя часть композиции отделена изогнутой полосой облачков, светлых со стороны «неба» и зеленовато-коричневых внизу. В центре над головой Медоста восседает на херувимах² благословляющий Христос в светлой овальной «славе», который держит на левом колене раскрытое Евангелие. Христос облачен в красный хитон с зеленым клавом на правом плече и зеленый гиматий. По правую руку Христу предстает Богоматерь в зеленом хитоне и светло-розовом мафорию, за Ней ангел в зеленом хитоне и красном гиматии, держащий розовое зеркало с первой частью монограммы Христа, и еще два ангела. По левую руку от Христа стоит Иоанн Предтеча в одеянии из шкур (мех передан золотыми штрихами по желтой охре) и в темно-зеленом плаще, за ним ангел в красном хитоне и зеленом гиматии, держащий розовое зеркало со второй частью монограммы

Христа, и также два ангела. В правом углу за облаками изображено солнце (красный лик, от которого исходят золотые лучи), в левом — луна (светлый лик на темном фоне с золотыми звездами).

Личное написано по серо-зеленому санкирию желтовато-коричневой охрой, сближено по тону, без резких высветлений; подрумянка отсутствует. Веки тронуты белилами. Глаза с коричневыми радужками, без слезников, белки обозначены белилами с одной стороны радужек. Пряди волос, выпадающие на плечи, и длинная закрученная борода написаны четкими белильными линиями (седина) по санкирной основе.

Нимб Медоста во всех сценах золотой с белильной обводкой. Нимб Христа золотой с киноварным девятичастным перекрестьем и именующей надписью. Фон золотой. Поля черные с широкой красной опушкой; по внутреннему краю полей идет неровная белильная линия, образующая в углах мелкие трилистнички. Почти все живописное поле занято изображениями сцен Жития Медоста, вписанными в архитектурные обрамления.

Клейма располагаются в следующем порядке:

					8а	
		3а			6	8
1	2	3	4	5	7	
9	10				12	
					11	
				13		14

Верхний регистр:

1 **Смерть родителей Медоста в темнице.**
 Темница изображена в виде темно-зеленого здания с двускатным фронтоном и вишневой кровлей, обнесенной желтым частоколом со скрепами. Над крышей видны молящиеся родители святого, в темнице они же лежат рядом, со скрещенными на груди руками (Евсевий в темной одежде, Феодулия в красном мафорию и зеленом хитоне). Над их телами склоняется юноша в красной рубахе и белых орнаментированных портах; в глубине видна склоненная фигура средовека в шапке, написанная серо-коричневой краской.

2 **Темничный страж приносит младенца к правителю Максимиану.**

В розовом архитектурном обрамлении юноша со спелатым младенцем на руках (пеленки перевиты красной тесьмой) стоит перед Максимианом. Тот в венце, златотканой одежде и вишнево-коричневом плаще восседает на возвышении, за головой его висит красный полог. Светло-желтый пол расписан ромбическим узором.

3 **Некий среброкузнец берет Медоста в Афины.**
 Средовек в зеленой одежде и белых портах, оборачиваясь, ведет за руку отрока в красной одежде, на фоне зеленовато-коричневой округлой горки с зо-



лотыми деревьями. Выше этой сцены отрок Медост представлен молящимся (клеймо 3а).

4 Среброкузнец приводит отрока к архиерею. Сцена вкомпонована в желтое архитектурное обрамление. Среброкузнец со скрещенными на груди руками и Медост в молитвенной позе стоят перед сидящим пресвитером, который благословляет склонившегося Медоста. Пресвитер в зеленом подризнике, светло-вишневой мантии и белом клобуке; тот благословляет склонившегося Медоста.

5 Крещение Медоста.

Медост по пояс погружен в воду, написанную темно-голубой краской; его крестит епископ в красном подризнике, зеленой фелони с ромбическим орнаментом и белом омофоре с черными крестами. За спиной епископа стоит диакон в красной, орнаментированной золотом одежде с золотым оплечьем. Над головой святого изображен красный столб пламени, доходящий до облаков.

6 Медост исцеляет брата среброкузнеца.

В желтой «палате» святой, уже в облике среднего в темно-зеленой одежде, молится, повернувшись спи-

ной к ложу. Больной лежит под красным покрывалом, на красном с золотом изголовье под белым пологом.

7 Медост исцеляет бесноватого.

Сцена происходит среди округлых серо-зеленых гор, покрытых небольшими красными цветами на длинных стеблях. Святой с молитвенно воздетыми руками обращается к юноше в красной рубаше, который представлен в динамичной позе.

8 Медост отдает имущество сыновьям среброкузнеца.

В глубине желтой «палаты» Медост за столом, напоминающим престол с розовой индигтей, держит в руках свиток, к которому протягивает руки юноша в красной одежде. Выше, на фоне темных деревьев, прописанных золотом, Медост представлен молящимся (клеймо 8а).

Средний регистр:

9 Медоста продают в рабство иноземцу-египтянину.

В желто-розовом архитектурном обрамлении с розовым же, расписанным ромбами полом старец в светлой одежде протягивает руку за деньгами (?), кото-



рые дает ему безбородый иноземец в европейском костюме — красном кафтане с крутым белым воротником, полосатых портах, красных сапогах на каблуках и широкой кофеле; у пояса покупателя подвешен кошель.

10 Крещение и исцеление хозяина Медоста.

В розовом здании типа открытой ротонды Медост склоняется к ложу. Больной, простирающий руки к святому, укрыт красным покрывалом, изголовье белое, полог красный. Ниже священник крестит обнаженного хозяина Медоста, до колен погруженного в воду. Священник облачен в темно-зеленую фелюнь с золотым орнаментом, в красный подризник и золотую епитрахиль с камнями и жемчужной обшивкой. За ним стоят еще несколько человек.

11 Медост у Гроба Господня и плач Медоста на гробах родителей.

На фоне розовой ротонды (храм Гроба Господня?) помещен гроб в виде мраморного орнаментированного саркофага. За гробом склоняется старец с нимбом, в светлой одежде (его внешность соответствует внешности Медоста в следующем клейме). Передним стоит свеча в высоком золотом подсвечнике. На первом плане

изображен, очевидно, коленопреклоненный Медост-отрок в красной одежде. Надпись на гробе близка к тексту проложного Жития Медоста, повествующего о молении тринадцатилетнего отрока при гробах родителей.

12 Поставление Медоста в иерен.

Святой стоит, склонившись, внутри белой церкви с тремя главами, показанной как бы в разрезе. Поставляющие держат над ним свиток с надписью, вверху видна икона Спаса.

Нижний регистр:

13 Чудо Медоста о змие у источника.

Медост в золотом орнаментированном саккосе и митре, с белым омофором и златотканной палицей, стоит впереди группы жестикулирующих горожан среди округлых зеленовато-серых горок с небольшими красными цветами на длинных стеблях. Выше виден город (Иерусалим). Перед святым лежит кверху брюхом красный крылатый «змий», который ниже представлен испускающим яд в источник. Перед источником изображено стадо рыжих и белых коров; одна корова, напившись из источника, пала и лежит на спине с подогнутыми ногами.



362

ИКОНА «СВЯТИТЕЛЬ МЕДОСТ, ПАТРИАРХ ИЕРУСАЛИМСКИЙ, С ЖИТЕМ»

14 Успение и погребение Медоста.

В небольшой розовой «полатке» лежит на одре архиерей (Медост?) в зеленом подризнике, розовой мантии и белом клобуке; над ним склонился ангел. Ниже горожане направляются в белый пятиглавый храм, где погребают святого. В интерьере видны Царские врата с деисусом над ними. Слева стоит епископ в саккосе и шапочке, с омофором и раскрытым Евангелием, за ним — клир, справа — диакон в стихаре. Между ними в гробу лежит тело Медоста¹.

НАДПИСИ

Все надписи, кроме киноварных в нимбе Христа и на золотом фоне, исполнены черной краской, в раскрытых Евангелиях и в картуше под ногами Медоста — с красными начальными буквами, уставом, остальные — мелким полууставом. На зеркалах ангелов монограмма Христа. Надписи на фоне и в клеймах потеряны, читаются частично.

Доска цельная, гладко обработанная скобелем, с двумя врезными встречными шпонками, заклещенными со стороны вреза дополнительными врезками треугольной формы. Слева у нижнего конца клина проходит трещина до нижнего края иконы. Ковчег отсутствует, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

На левом рукаве саккоса поздняя вставка. Хуже сохранились изображения поставления и погребения Медоста (тонировки, записи, особенно на гробе Медоста в последнем клейме).

РЕСТАВРАЦИЯ

Икона была раскрыта до поступления в коллекцию, предположительно в XIX веке. Реставрирована в 2001 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева².

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Из частной коллекции в Ярославле; привезена в Москву в 2001 году.

ИКОНОГРАФИЯ

В Византии святытель Медост почитался как мученик (наиболее ранний список «Мучения» — 1023 год). Служба святому Медосту и сводное «Мучение с чудесами» на основании этого текста составлено в 1603 году, предположительно на Афоне, Житие святого на новогреческом языке — в 1622 году³. Празднование ему, в зависимости от исходного текста, происходило 21 июня (домакаревские Минеи), 19 октября, 16 или 18 декабря⁴. Публикуемая икона иллюстрирует апокрифический вариант Жития святытеля Медоста, имевшийся в греческих Минеях и стихшном Прологе, а также в русском Прологе под 18 декабря⁵. Согласно этому варианту, Медост (Медост) родился в Севастии у родителей-христиан Евсевия и Феодулии. Евсевий был ввергнут в темницу за исповедание христианства правителем Максимианом Ерусалием. Феодулия пришла к нему в темницу с пятимесячным сыном для общей молитвы, после которой родители святого мирно скончались. Темничный страж отнес младенца Максимиану, и тот отдал мальчика на

воспитание «единому от властель». В 13 лет Медост узнал о судьбе своих родителей и пришел на их гробы, моля избавить его «от еллинских рук» и просветить святым крещением. Некий ювелир («среброкузнец»), идущий в Афины, взял юношу с собой и представил архиерею, который обучил и окрестил Медоста (причем во время крещения над Медостом стоял огненный столб). Затем святой исцелил молитвой смертельно заблудшего брата среброкузнеца и некоего бесноватого. После смерти среброкузнеца и его брата он отдал свое имущество сыновьям ювелира и удалился в пустыню. Однако сыновья, завидуя славе Медоста, позвали его с собой в Египет, где продали в рабство. Святой провел в рабстве семь лет, уговорил своего хозяина принять крещение и исцелил его от болезни. По смерти хозяина Медост отправился поклониться Гробу Господню и был по откровению Божьему поставлен «архиереем иерусалимским» вместо только что скончавшегося архиерея. В Иерусалиме он сотворил много чудес, в том числе воскресил скот, который напился воды из источника, отравленного змеиным ядом, а змея умертвилась. Скончался Медост в 97 лет, пробив 38 лет на архиерействе.

Автор иконы проиллюстрировал рассказ Пролога чрезвычайно точно и детально. Так, в Прологе говорится, что святой передал собственность письменной дарственной — «писанием». Соответственно этому в клейме 7 Медост изображается в интерьере за столом с белым испанским листом в руках, к листу тянется юноша — один из сыновей ювелира. Столб огня, нисшедший с неба при крещении, показан согласно тексту «на главу крещаемому водружашеся».

Почитание Медоста как покровителя скота было распространено на Русском Севере⁶. В 1723 году этот святой будто бы явился в Важском уезде Холмогорской епархии и прекратил там падеж скота. В составленном по этому поводу доношении в Святейший Синод говорилось: «...означились в том уезде у обывателей писанные многие святого Модеста, патриарха Иерусалимского... образы со изображением при нем скотов»⁷. Однако в иконах подобного типа святой обычно изображался без житийных сцен, или со стадом, или с другими святыми — покровителями домашней скотины⁸. Изображение Медоста с Житием является чрезвычайно редким⁹. Необычно также то, что святой представлен сидящим: в русской иконописи сидящими изображали исключительно Бога Отца, Бога Сына, реже — Богородицу¹⁰. Не исключено, что иконописец знал какие-либо поствизантийские иконы со святыми, восседающими на престолах (например, Николая Мирликийского или Спиридона Тримифунтского)¹¹, но в описываемом памятнике обращает на себя внимание полное отсутствие какого бы то ни было сидища. Медост как будто не сидит, а стоит с согнутыми коленями. При этом его митра и нимб заходят на облачную ленту в верхней части, а житийные сцены располагаются не в нижней части иконы, что обычно для памятников сходной иконографии, но плотно занимают весь средник. Возникает предположение, что икона из коллекции В.А.Бондаренко могла быть значительно уменьшенным повторением большого чтимой иконы, где святой изображался в полный рост. При из-

менении размеров и формата списка иконописцу пришлось внести в композицию коррективы, сделавшие ее еще более уникальной. Возможно, этим объясняется и странное совмещение сюжетов из разных мест жития в клейме 11, а также отсутствие начальной сцены с рождением Медоста¹⁴.

АТРИБУЦИЯ

Композиция иконы с разнообразными самостоятельными архитектурными обрамлениями отдельных сцен, когда действие будто перетекает из одного отгороженного пространства в другое, типична для живописи Ярославля последней четверти XVII века¹⁵. Некоторые детали находят в ярославских иконах буквальные соответствия. Например, темница в виде двускатного домика с круглым окошком, обнесенного заостренным частотолоком с железными скрепами (клеймо 1), встречается в раме от иконы святого Власия из Власьевской церкви¹⁶ и в житийной иконе святого Георгия из церкви Благовещения в Ярославле (клеймо 5), в которой имеется и очень близкое изображение интерьера пятиглавой церкви с золоченым иконостасом (клеймо 16)¹⁷. Колористическая гамма с преобладанием красного, розового и золотистого также типична для ярославской иконописи. Учитывая высокое качество исполнения, можно с уверенностью сказать, что икона из коллекции В.А.Бондаренко написана одним из ведущих ярославских мастеров конца XVII века, но благодаря уникальности сюжета она в целом не имеет аналогий в отношении иконографии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В святцах — Модест.
- 2 Херувимы изображены в виде огненноликих шестокрылов.
- 3 Последняя сцена помещена с нарушением хронологии и смысла сюжета.
- 4 Нижняя часть клейма плохо сохранилась.
- 5 Ил. 10: 9–10.
- 6 Свят поздний оклад с полей, проведена довыборка олифы.
- 7 См.: *Лопарев* 1897. С. 340–343.
- 8 *Сергий* 1901. Т. 2. С. 387.
- 9 Опубл.: Подвиги святого Модеста 1892.
- 10 Впрочем, Х.Лопарев видел в Григорьевском монастыре на Афоне изображения святого Мелоста со стадом скота (*Лопарев* 1897. С. 343).
- 11 Цит. по изд.: Подвиги святого Модеста 1892. С. 3. Синод запретил писать при образе Модеста «скотские стада».
- 12 Например, икона «Модест и Власий» из собрания банка Амброзиано Венеция; воспр. — *L'Immagine dello Spirito* 1996. P. 215.
- 13 В ЦМИАР хранится житийная икона Мелоста с 12 клеймами (инв. КП 1158), происходящая из рижской Гребневской старообрядческой общины, датируемая концом XVII века. Стилистически она близка к «северным письмам». Житие восходит к тому же источнику, что и на иконе из собрания В.А.Бондаренко. Благодарю Т.В.Нечаеву за любезно предоставленные сведения об этой

иконе и Н.В.Герасименко за возможность ознакомиться с памятником.

14 Сидящие святые — покровители скота, и в частности Мелост, известны только в составных композициях (например, «Чудо о Флоре и Лавре с Власием и Модестом», XVI (?) век, ГРМ; воспр. — Русские иконы XII–XIX веков 1988. Ил. 41; «Чудо о Флоре и Лавре с Власием и Спиридоном» из села Типиница, XVI век, ГРМ; воспр. — 1000-летие культуры 1988. С. 98. Ил. 120; «Власий и Спиридоний» из церкви Власия в Новгороде, вторая половина XV века, ГИМ; воспр. — Русская икона XIV–XVI веков 1988. Ил. 4).

15 Такое соображение было высказано А.С.Преображенским.

16 Эта сцена имеется в вышеупомянутой иконе из ЦМИАР, где, кстати, в среднем представлено ростовое изображение Мелоста.

17 Например, иконы «Кирик и Улита» и «Рождество Богоматери» 1680-х годов из церкви Ильи Пророка в Ярославле (ЯИАМЗ, воспр. — 1000-летие культуры 1988. С. 132. Ил. 62; ЯХМ, инв. и-109).

18 ЯХМ, инв. 488. Благодарю А.В.Федорчука и О.Б.Кузнецову за возможность ознакомиться с этой иконой.

19 ЯИАМЗ, инв. 40968.

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ
ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ»

ШЕДЕВРЪ ПЕРСЬЯНАИ

БЫДАНЪ СТОЛЪВНИКЪ



Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Наша бо
Святая М
Правосла
Вѣра

Святая М
Правосла
Вѣра

Святая М
Правосла
Вѣра

Святая М
Правосла
Вѣра

ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ
ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ»

Конец XVII века
Ярославль
Дерево, темпера. 92, 5 × 71

В центре изображена в рост Богоматерь, окруженная овальной «славой» в виде бледно-голубого ореола с золотыми лучами и белильной обводкой. Лик Богоматери обращен влево от зрителя, в приподнятой правой руке она держит позолоченный скипетр, в опущенной левой — развернутый свиток с надписью. Богоматерь облачена в темно-зеленое одеяние типа далматки, покрытое многочисленными золотыми звездами. Широкие рукава и подол оторочены золотыми каймами с белильными точками, имитирующими жемчужную обнизь, а также с красными и синими камнями без оправ и в четырехлепестковых золотых оправках. Аналогичные каймы идут в стык по центру одеяния. Золотой пояс украшен белильной обнизью и камнями удлиненной формы. На плечи Богоматери наброшен розовый плащ с серебряным растительным орнаментом и узкой золотой каймой с жемчугом и камнями. Голова Девы Марии покрыта белым платом, ниспадающим на плечи, и увенчана золоченым венном (короной) с округлым верхом и трехлопастными зубцами. Богоматерь стоит на пыльных белых облаках с сине-вишневой подцветкой. Над головой Приснодевы расположен интенсивно-розовый сегмент с полуфигурами Христа и Саваофа, между которыми на фоне наложенных друг на друга зеленого и красного ромбов размещен белый голубь (Святой Дух). От голубя исходят серебряные лучи. Христос и Саваоф с благословляющей правой рукой склоняются к центру, оба в золотых одеждах с вишневой подцветкой и в венцах-коронах (венцы Христа того же типа, что и у Богоматери, у Саваофа с заостренными зубцами, на фоне красно-зеленого восьмиугольного нимба). Христос возложил левую руку на венец Богоматери, Саваоф в левой руке держит «яблоко» (державу).

По обе стороны от Богоматери в несколько ярусов расположены фигуры ангелов и страждущих. Слева внизу сидят больные. Полуобнаженный старец, прикрытый бледно-розовым плащом, к которому склоняется благословляющий ангел. Его крылья, как и у всех ангелов, написаны золотом с черневой разделкой перьев и вишневой подцветкой. За старцем показаны жена в белом платье и зеленом одеянии с закатанными рукавами, припавшая на правое колено, с черной колодкой (?) в правой руке, и видная лишь частично юная жена в таком же платье и красном одеянии. Над этой группой во втором ярусе стоит группа «нагих» — два юноши и жена в белом платье с оранжевыми притенениями, обнаженные до пояса, со скрещенными на груди руками. Их белые препоясания моделированы красно-оранжевым, серо-зеленым, красно-виш-

невым. Между фигурой жены и левым полем вписана мужская фигура в розовом одеянии. Над головами этой группы страждущих возвышается ангел в красном плаще, держащий в руках растянутый белый плат. Выше ангела представлено еще несколько «недугующих», в том числе полуфигура мужчины с характерной раздвоенной бородой, в желто-розовом одеянии, скрестившего руки на груди, и женщины в зеленом одеянии и белом платье с зубчатым отороченным краем. Над их головами возвышается ангел, видный по поясу. Он склонен к Богоматери и простирает к Ней согнутую правую руку.

Справа внизу показаны несколько фигур «путешествующих», из которых полностью виден средовек с короткой бородой в коротком зеленом хитоне с золотой каймой по подолу, в красной верхней одежде с золотыми зарукавьями и белых портах, а также юноша в похожем одеянии. К средовску, в правой опущенной руке держащему посох, обращается благословляющий ангел. В следующем ярусе размещены «алчущие» — юноша в зеленом хитоне с золотыми оплечьями, зарукавьями и поясом, в красном плаще, простирающий руки к Богоматери, и средовек с короткой бородой в красном одеянии, которому ангел вручает круглый хлеб. Выше видны поколенно три фигуры «плачущих», обращенные к Богоматери: мужчина, закутанный в розовый плащ, поднесший руки к кличу, средовек и жена в красном одеянии и белом платье с зубчатым отороченным краем. Над ними симметрично левой части висится ангел, также обращенный к Богоматери. В одеждах ангелов присутствуют преимущественно красный и зеленый цвета, у страждущих одежды в целом менее яркие — темные или разбеленные.

В верхней части иконы написаны мелкие клубящиеся бело-синие облака; в левом углу показано солнце в виде круглого красного человеческого лица, в правом — луна в виде зеленовато-синего лица.

Личное написано по зеленовато-коричневому санкирию плотными интенсивно-коричневыми охрами, с поддурмянкой и белильными высветлениями. Белки глаз показаны с одной стороны от радужки, веки обведены белилами. Морщины моделированы относительно графично.

Нимбы золотые с белильной обрисовкой. Фон бледно-голубой. Позем покрыт округлыми зелеными холмиками с темно-зелеными притенениями по верхнему контуру; на вершинах холмиков растут темно-зеленые кусты с длинными ремневидными листьями. Поля золотые, опушь красно-коричневая.

НАДПИСИ

На верхнем поле коричневой краской с элементами вязи. На боковых полях и по нижним краям верхнего поля надписи также коричневые, начертание букв

близко к уставу. Надписание в перекрестье нимба Христа утрачено; по сторонам нимба Саваофа надписи коричневой краской под титлами. На левом и правом полях сверху вниз по три потертые надписи. Над головой Богоматери на белой ленте и на свитке в Ее руке надписи выполнены уставом, черной краской с красными прописными буквами.

Доска состоит из трех частей, со следами диагональной тески. Шпонки врезные сквозные, прямоугольные в сечении, слева на протяжении 5 см стесаны заподлицо с доской, справа также стесаны до доски, но неаккуратно, на расстоянии 25 см. Ковчег, луга, окрашенная темной краской, паволока не просматривается, левкас.



СОХРАННОСТЬ

Тонированные вставки на местах утрат левкаса на нижнем поле.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2000 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева¹.

дился там с 1643 года, а 24 октября 1688 года эта икона исцелила сестру патриарха Иоакима Евфимию Папину от незаживающей раны в боку². В 1711 году сестра Петра I царевна Наталья Алексеевна перевезла икону (или список с нее) в петербургскую дворцовую церковь Воскресения Христова³; впоследствии императрица Елизавета Петровна возвела на том же



ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Поступила из Ярославля; по непроверенным данным, вывезена из Костромской области.

ИКОНОГРАФИЯ

Текст «Сказания о чудотворной иконе Богоматери Всех скорбящих Радость» был создан в московской церкви Преображения на Большой Ордынке, где имелась икона Богоматери, позднее получившая такое наименование⁴. Согласно сказанию, образ нахо-

дился там, освященный в честь чудотворного образа⁵. Литературным источником иконографии послужили эпитеты Богоматери из богослужебных текстов⁶. Икона со времени прославления пользовалась исключительным почитанием, но иконографические черты этого извода были чрезвычайно неустойчивы. По наблюдению Н.И.Комашко, под одним названием объединились несколько вариантов изображения Богоматери, восходящие к различным западным источникам⁷. Поэтому Богоматерь могла быть

представлена как в обычных одеждах, так и в царском одеянии, прямолично или в легком повороте, с Младенцем или без него, стоящей на облаках или на полумесяце, восседающей на троне, с жезлом, платом, свитком, с распростертыми руками и т. п.; в верхней части иконы изображались Бог Отец, Христос, Новозаветная Троица в разных изводах. «Скорбящие» с помогающими им ангелами по сторонам Богоматери также выглядят различно, хотя обычно они сгруппированы по «скорбям» (алчущие, жаждающие, плачущие, нагие и т. п.). Однако можно с достаточной долей уверенности утверждать, что на первоначальной чудотворной московской иконе Богоматерь, склонившая голову к правому плечу, держала на левой руке Младенца; и она, и Христос были одячены в богатые одеяния и имели венцы типа митры. Вероятно, мафорий Богоматери был красного цвета, а далматика — темно-зеленого или темно-синего, с золотым орнаментом. Существуют и гравюры конца XVII — первой половины XVIII века с изображением Богоматери Всех скорбящих Радость⁸.

В Поволжье истоком иконографии «Богоматери Всех скорбящих Радость» можно считать клеймо иконы Семена Спиридонова «Богоматерь с Младенцем на престоле» из церкви Иоанна Златоуста (?) в Коронниках, 1680-е годы⁹, и клеймо иконы «Богоматерь Феодоровская с историей образа», 1680-е годы, из костромской церкви Спаса в Запрудне¹⁰. В клейме б (центральное в нижнем ряду) иконы Семена Холмогорца с надписью «ОБРАЗ ОУМЛЕНИЯ И ПОСЕЩЕНИЯ В БЕДЕ СТРАЖДУЩИМ» изображена Богоматерь в обычных одеждах, без Младенца, с жезлом в правой руке, окруженная «страждущими» и ангелами. В клейме б (последнее в нижнем ряду) костромской иконы Богоматерь представлена в царском одеянии и венце, без Младенца, довольно близко к публикуемому памятнику. Этот извод с некоторыми изменениями в конце XVII — начале XVIII века начинает пользоваться предпочтением у ярославских иконописцев. Икона из коллекции В.А. Бондаренко представляет яркий пример «поволжской» иконографии сюжета. Богоматерь в ней изображена без Младенца, в легком повороте влево от зрителя, с жезлом в правой руке и развернутым свитком в левой. Голова Ее под венцом покрыта не мафорием, а белым платом, мафорий же наброшен поверх далматики с широкими рукавами так, что закрывает только плечи. К Богоматери обращены только верхние ангелы, остальные поворачиваются к страждущим. Вверху изображена Новозаветная Троица, но Бог Сын и Бог Отец не восседают на херувимах, как в московской иконе, а коронуют Богоматерь. Аналогии этому изводу встречаются как в иконописи, так и в монументальной живописи Поволжья. Икона из ярославской церкви Рождества Христова, очевидно начала XVIII века¹¹, в некоторых отношениях ближе к московскому варианту (мафорий вместо плата, риза с узкими рукавами вместо далматики), но она имеет много совпадений с публикуемой иконой в деталях (например, жезл точно такой же формы, только увенчанный крестом) и в изображении «страждущих» — позах и ликах. В верхней части также предста-

влены облака с солнцем и луной и сцена коронавания. На несколько более поздней иконе из собрания Ярославского музея, где Богоматерь представлена прямолично, совпадает изображение одежд Богоматери вплоть до золотых звезд на зеленой далматике;



аналогичны жезл и свиток с тем же текстом¹², двойной овал «славы», сцена коронования в розовом сегменте, одежды и венцы Христа и Саваофа. Не исключено, что из Поволжья происходит киот конца XVII — начала XVIII века из бывшего собрания Шукина

(ГИМ), где изображение Богоматери Всех скорбящих (с надписью «ОБРАЗ ПОСЕЩЕНИЯ В БЕДАХ СТРАЖДУЩИХ...») обладает сходными иконографическими особенностями¹³. Дважды повторяется близкое изображение Богоматери со «скорбящими» в росписях



галереи церкви Спаса на Городу (1693 год, Лаврентий Севастьянов и Федор Федоров с товарищами¹⁴). В росписи церкви Благовещения в Юрьевце (XVIII век) поза и одежда Богоматери почти точно повторяют икону из коллекции В.А.Бондаренко, но фон покрыт цветами, как на клейме иконы Семена Спиридонова Холмогорца¹⁵.

АТРИБУЦИЯ

Наиболее близкой аналогией публикуемому памятнику можно считать изображение Богоматери Всех скорбящих Радость на раме от иконы Феодоровской Богоматери с 26 клеймами (центральное нижнее клеймо). Рама происходит из Успенского собора Ярославля и, вероятно, может быть датирована концом XVII века¹⁶. Как иконография, так и художественные особенности иконы соответствуют месту ее происхождения. Надпись на верхнем поле «ОБРАЗ ПОСЕЩЕНИЯ И УМИЛЕНИЯ В БЕДАХЪ СТРАЖДУЩИХЪ» свидетельствует об относительно ранней дате появления памятника. В XVIII веке это название вытесняется ныне принятым — «Богородица Всех скорбящих Радость». Форма жезла без крестообразного наконечника также характерна для начальной стадии развития этого иконографического типа¹⁷. Личное письмо, поэм с округлыми холмиками, зеленовато-голубой фон, некоторые детали (женские платы с зубчатой оторочкой, формы венцов-корон, цветные притенения на изображении белых тканей, особенности написания драгоценных камней) находят аналогию во многих ярославских иконах и фресках конца XVII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Было удалено современное покрытие, сделанное до поступления иконы в коллекцию, выполнены небольшие утраты.

2 *Бессмертных* 1858; *Богослов* 1888; *Токмаков* 1890.

3 Есть мнение, что икона появилась в церкви после перестройки последней в 1685 году (Чудотворный образ 1999. С. 66).

4 Икона из церкви на Ордянке пропала после 1917 года и была заменена списком, подаренным патриархом Алексием I («О Тебе радуется» 1995. С. 47.). Возможно, наиболее близка к утраченному оригиналу икона рубежа XVII–XVIII веков из церкви Николая в Толмачах (ГТГ; воспр. — Чудотворный образ 1999. С. 67). Копия с чудотворной иконы («истинное изображение и мера») конца XVIII века имеется в ЦМиАР (воспр. — Музей имени Андрея Рублева 1995. Ил. 55).

5 Сейчас икона находится в петербургском Спасо-Преображенском соборе; воспр. — *Мухин* 1994. С. 149.

6 Например, в «Каноне Богородице певаем бывает в наведении печали»: «Надежде иснадежным, помощнице немощим, скорбящим радость и заступление»; «оутешение в скорбех всем» (Псалтирь 1632. Л. 560, 561 об.).

7 *Кортнева* Н.И. Сложение иконографии «Богоматери Всех скорбящих Радость»; Доклад, прочитанный на Филевских чтениях 11 июня 1993 года.

8 *Ровинский* 1881. Кн. 3. С. 497–498.

Одну из гравюр этот автор приписывал Леонтию Бунину.

9 ЯХМ; воспр. — *Брюсова* 1984.

Ил. 79.

10 КИАМЗ; воспр. — *Брюсова* 1982/1.

Ил. 78.

11 ЯИАМЗ, инв. 41638. Приношу благодарность В.М.Красновид за возможность ознакомиться с этим памятником.

12 ЯХМ, инв. и-142. Свиток, очевидно, заимствован с поздних икон «Богоматерь Боголюбская».

13 ГИМ, инв. И VIII 3400 ГИМ 1855/Ш. Приношу благодарность И.Л.Кыласовой за указание на этот памятник.

14 См.: *Добровольская* 1968. С. 121.

15 Благодаря Н.И.Комашко за предоставленную фотографию этой фрески.

16 ЯХМ, инв. и-399; живопись находится под записью, потемневшей олифой и частично под профилактической заклеивкой. Благодарю А.В.Федорчука, обратившего наше внимание на это произведение.

17 Наблюдение Н.И.Комашко.

ИКОНА
«ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА
ПАРАСКЕВА С ЖИТИЕМ»



ИКОНА «ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА ПАРАСКЕВА С ЖИТИЕМ»

Конец XVII века
Вологда (?)
Дерево, темпера. 89 × 71, 5

В среднике располагается полуфигура Параскевы, обрамленная 12-ю клеймами жития. Средник от клейм отделяет рамка с пышными серебряными листьями типа акантовых на темном фоне.

Параскева представлена прямолично, в правой руке держит черный крест, в левой — развернутый вверх свиток с надписью. На святой серо-зеленое исподнее одеяние с золотыми черными закручками, почти полностью скрытое красным плащом, завязанным сверху двумя узлами. Голова Параскевы покрыта темным платом с узором, имитирующим текстильное переплетение, и белой узкой оторочкой. Поверх плат надет венец из двух обручей и корона с округлым верхом и многолопастными зубцами¹. Корону поддерживают летящие ангелы в серо-зеленых одеяниях, на левом ангеле красный плащ и коричневые погавицы, на правом — оранжево-охристый плащ и красные погавицы. Крылья ангелов написаны серебром с черновой разделкой перьев и подцветены вишневым.

Вохрение плотное, желтовато-коричневое, с неяркой подрумянкой и сильными высветлениями на лбу, под глазами, у углов рта, на подбородке и шее. Поверх высветлений проложены белые линии. В моделировке личного большую роль играют белые линии («вилочка» на переносице и расходящиеся от нее морщины на лбу, описи век и глазниц, гребень носа). Глаза широкоовально-миндалевидной формы, без слезников, радужки коричневые, белки окаймляют радужки, но не заходят в углы глаз. Края ладоней, особенно внешние, притенены, моделирующие высветления проложены от запястий до нижних суставов пальцев и вдоль пальцев. Ногти обозначены белыми точками.

Нимб Параскевы в среднике — золотой с коричневыми окаймлением и белой обводкой, нимбы в клеймах — золотые с узкой двойной обводкой коричневыми и белыми.

Средник окружен житийными клеймами в следующем порядке:

1	2	3	4
5		6	
7		8	
9	10	11	12

1 Параскева исповедует веру перед игемоном.

Параскева со склоненной головой стоит у левого края композиции, ее руки простерты к игемону в жесте предостояния. Правее за фигурой Параскевы показан юноша в профиль, перед ним стоит средовек в охристо-коричневой рубахе, рукава которой закатаны до локтей, и в темно-синих портах²; он снимает головной убор перед игемоном. Игемон в вишневом одеянии с желтым

исподом, подбоченясь, восседает на престоле с изогнутой спинкой, на двух подушках (красной и зеленой), держа в правой руке развернутый свиток. Ноги его широко расставлены. За престолом виден бородатый старец. Фоном фигуре игемона служит темно-зеленая палата с многолопастной аркой и белыми узорами, за Параскевой и мучителями располагается ярко-розовая круглящаяся стена с небольшой шатровой башенкой.

2 Бичевание Параскевы воловьими жилами.

В центре подображена Параскева, обрамленная вправо, привязана к столпу вишневого цвета с синей капителью и вишневой же плитой-абакон на капители; красный плащ мученицы лежит у ее ног. Слева мучитель-средовек заманивается на нее двухвостым кнутом с красной рукоятью; его фигура показана в сложном контрапосте. Справа — второй мучитель с таким же кнутом. Действие происходит на фоне охристых гор с мягкими очертаниями.

3 Параскева отрекается от ложных богов и полагает в лицо игемону.

Святая со сложенными на груди руками стоит перед игемоном; зади ее держит за плечо один из мучителей. Между Параскевой и игемоном находится средовек с шапкой в правой руке, левой он указывает на мученицу. Игемон сидит, подбоченившись, на высоком золотом престоле с черным орнаментом и простирет руку к Параскеве. Фон аналогичен клейму 1, но слева добавлены горки.

4 Строгание мученицы железными «стругами».

Полубогаженная Параскева обращена лицом к столпу и привязана к нему за вытянутые руки. Мучитель обеими руками держит железные «струги» с красной рукоятью, которыми касается спины мученицы. Фон — горки.

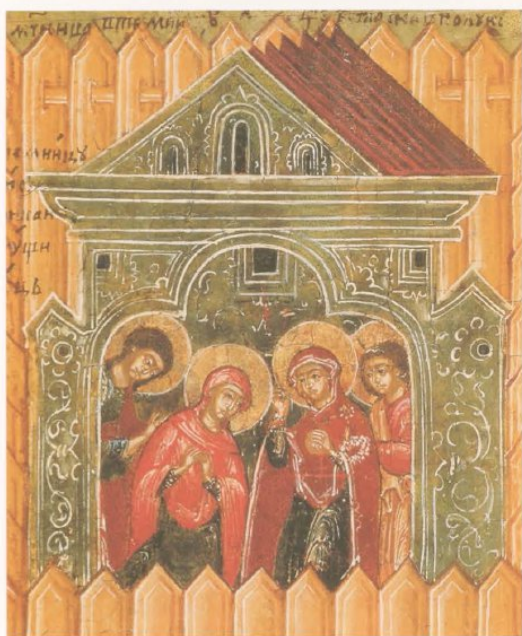
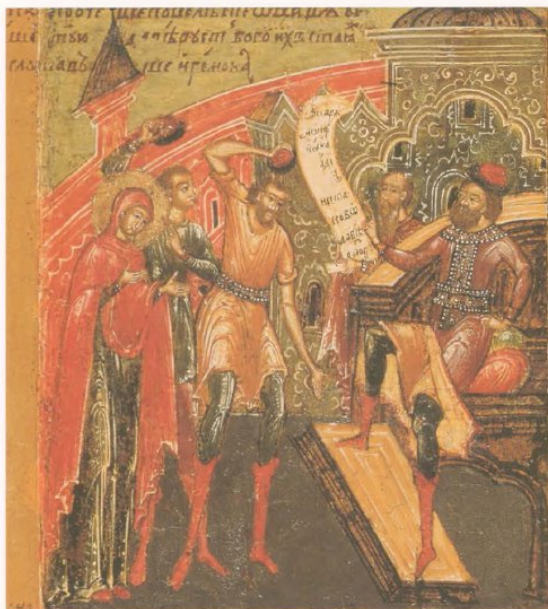
5 Явление Параскеве в темнице ангелов и жены с орудиями Страстей Господних.

Темница изображена в виде нарядной палаты с многообломным карнизом и трехколонным «чердаком» под двускатной вишневой кровлей. Здание окружено охристо-коричневым дощатым забором с заостренными верхними концами досок. На фоне трехлопастной арки в центре темницы представлена жена, облик которой отвечает иконографии Богоматери³; она склоняется к стоящей левее Параскеве, держа губку, белый терновый венец и красный Голгофский крест. На фоне за женой сохранились остатки копыя и трости, написанные киноварью. Справа стоит ангел в темно-зеленом хитоне и вишневом гиматии, слева — ангел в красном хитоне и желтом гиматии.

6 Исцеление Параскевы.

На фоне темницы та же жена отирает губкой грудь полубогаженной Параскевы. За спиной Параскевы в правой части композиции стоят два склоненных ангела. Ангел на первом плане держит терновый венец; тут же нарисован Голгофский крест.





7 Параскева просит игомона показать ей языческих богов.

Святая стоит перед игомном со связанными руками и склоненной головой, концы в виде белой ленты держит юноша за спиной мученицы. Между святой и игомном две мужские фигуры в длинных одеяниях, старец со свитком обращается к игомону.

8 Параскева низвергает идолов.

Слева стоит святая, держащая за ногу идола Аполлона в виде небольшой человеческой фигуры с вытянутыми руками. Сверху вниз головами падают еще четыре идола. В правой части представлена группа из четырех мужчин, которые убегают, оборачиваясь к Параскеве (примечательно, что при этом художник изобразил только три пары ног). Действие происходит на фоне показанного в разрезе языческого храма с многочисленными мелкими башенками, с которых слетают кровли. «Наружная» часть здания светло-желтая, «внутренняя» — желто-коричневая. Небо над храмом голубое.

9 Параскева перед игомном.

Святая стоит у левого края со связанными руками, концы держит один из мучителей. Стоящий за ним юноша указывает на святую. Игомон, подбоченившись, восседает на возвышении с подножием из четырех круглых ступеней — желтых и зеленых с черными боковыми сторонами. Фон близок к клеюму 3.

10 Параскеву жгут свечами.

Полубоженная святая в центре клейма, стоит, заложив руки за спину и слегка склонив голову вправо; два мучителя с обеих сторон жгут толстыми свечами ее груди. Фон — горки и небо.



11 По молитве Параскевы огонь опалает мучителей.

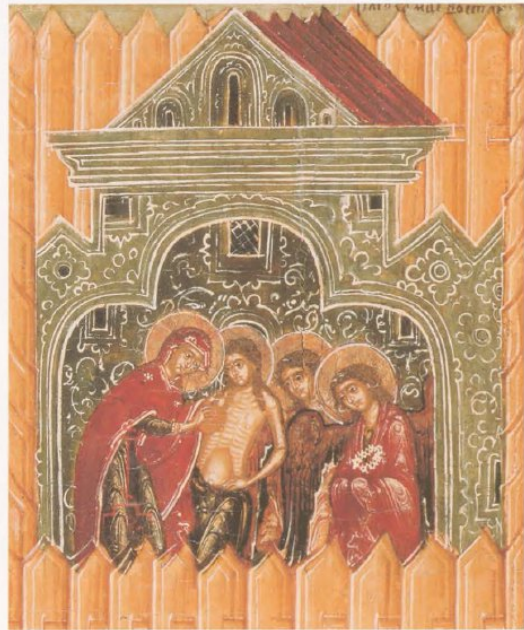
Святая стоит в той же позе, но голова ее поднята и обращена к верхнему правому углу композиции, где показан темно-зеленый сегмент с белыми облачками. Сегмент имеет широкое серо-коричневое окаймление с белыми лучами. Справа и слева от Параскевы изображены падающие огнем вниз свечи. От фигуры святой в обе стороны исходит алое пламя верообразной формы, охватывающее верхние части фигур мучителей (видны только их ноги: левый мучитель удаляется от Параскевы шагом, правый словно бежит или поднимается в гору). Фон — горки и голубое небо. Слева среди горок видна группа горожан.

12 Усекновение главы Параскевы.

Слева мученица в мафории, покрывающей голову, склонилась со скрещенными на груди руками. Расположенный зади нее палач в темно-зеленом хитоне с золотой отделкой, в вишневом развевающемся плаще заносит над Параскевой меч. Палач стоит на одной ноге, другая согнута в колене и высоко поднята. Справа Параскева в той же одежде представлена в рост простирающей руки к темно-зеленому сегменту с белыми облачками в правом верхнем углу композиции. Из сегмента исходит благословляющая десница. Рукав вишневый, лучи наведены белыми. Фон — горки и голубое небо.

НАДПИСИ

В середине по сторонам головы Параскевы — коричневой краской вязь, с титлями. Слева под ней более мелкая надпись простым шрифтом. На свитке над-





пись черной краской, с красной прописной буквой, вязью (начало «Символа веры»). Над ангелами коричневой краской надписи под титлами. На полях и фоне клейм надписи выполнены коричневой краской, полууставом, с утратами. На нижнем поле сохранность фрагментарна.

Доска липовая, из трех частей (левая значительно уже остальных), тесаная и обработанная скобелем. Две горизонтальные врезные сквозные шпонки грубо стесаны в правой части, верхняя шпонка у левого края стесана заодно с доской на протяжении 6 см. Глубокая трещина от нижнего края до нижней шпонки левее центральной стыка. По правому краю тыльная сторона подтесана топором. Ковчег, лузга окрашена белилами; павлока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Восполнены и тонированы пуантелью вставки на выпадах грунта в левом ряду клейм (лик игемона и часть позема в верхнем клейме, незначительно — центральная часть фронтона темницы и одежды святых жен в нижележащем клейме 5, практически полностью фигура игемона, его престол и часть подножия в клейме 7, утраты в центральной части нижнего клейма 9.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2000 году, реставратор С.В.Кузнецов¹.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

По устному сообщению В.А.Листова, вывезена в 1999 году из Кирилловского р-на Вологодской области.

ИКОНОГРАФИЯ

Имя святой Параскевы Иконийской (Параскевгии) в переводе с греческого означает «пятница» — день, в который был распят Христос. Поэтому на ранних сохранившихся византийских изображениях Параскева может наделяться атрибутами, связанными со Страстями Христовыми (иллюстрация рукописи «Слов Григория Назианзина», 880–886)¹. Греческое Житие святой содержится в Менологии Василия II (XI век), однако в Византии (особенно на Крите) почиталась Параскева Римская, а почитание Параскевы Иконийской сосредоточилось в русско-польском ареале². Наиболее ранние сохранившиеся русские иконы с единоличным изображением Параскевы датируются XV веком. В конце XV — начале XVI века появляются житийные иконы святой, которые вскоре получают значительное распространение³. Их литературными источниками служили краткое проложное Житие великомученицы, известное по русским рукописям с XIV века; подробное Житие, в XV–XVIII веках переписывавшееся под разными названиями («Житие и чудо святая великомученица Парасковгии», «Мучение...», «Страсть...», «Память...»); «Похвальное слово» неизвестного автора, восходящее к XV веку; «Чудо святая великомученицы... по преставлении ея, како избавити град Никомидийский (или Иконийский) от царя Амира сралчинского»⁴. Житие Параскевы Иконийской вошло в Четии Минеи митрополита Макария. В основе житийных икон, в том числе и публикуемого памятника, обычно лежит подробное житие. Согласно ему, девица Параскева жила в семье императора Диоклетиана (III век); оставшись сиротой после смерти богатых и знатных родителей-христиан, постоянно исповедовала веру во Христа и обратила в христианство многих жителей Иконии. Игемон, посетивший город для суда над христианами, был удивлен ее красотой и поинтересовался, почему деву нарекли Пятницей. Она сообщила, что родители особо почитали день «вольной страсти» Иисуса Христа и «егда же рождался аз образом тем нарекоша ми имя Парасковгеи»⁵. Не сумев уговорить святую отречься от Христа, игемон повелел «растерзати ризы ея и жилами говьяжыми бити ю нещадно», а затем подвесить на дереве и строгать ребра Параскевы. В темнице, куда ее бросили после пыток, святой явились два ангела и жена в светлых ризах с орудиями Страстей Христовых, которая назвала Параскеву «тезоименитой» и обтерла ее раны губкой. Исцелившись, дева воздала целование своей избавительнице и ангелам. На следующий день игемон повелел отвести святую в идольское капище. По ее молитве случилось землетрясение, и все капища рассыпались, как песок. Игемон приказал жечь святую свечами, но «отскочи огонь от пазух ея и бысть велики пожже вся жгущая ю»⁶. Перед тем как мученице отсекли голову, она попросила Господа: если человек взывает к Богу именем Параскевы или постится и пребывает в чистоте по пятницам, «избави его от всякие беды и отпусти ему грехи его, дом его благослови и исполни всякого блага»⁷. Игемон же на следующее утро погиб, сброшенный конем на охоте.

Параскева в среднике описываемой иконы, представленная по поясу⁸, облачена в традиционный

красный мафорий и серо-голубой хитон; столь же традиционны крест и развернутый вверх свиток, на котором читается текст «Символа веры»¹⁵. Плат на голове вместо мафория обычен для изображений Параскевы и некоторых других мучениц¹⁶. Ангелы, коронующие Параскеву мученическим венцом, также встречаются в иконописи XVI–XVII веков¹⁵. Иконография житийных клейм в целом соответствует общепринятой, но отличается некоторыми смысловыми акцентами. Так, среди завершающих клейм отсутствует практически обязательная для житийных икон Параскевы сцена смерти мучителя-игемона. Во то же время сцена поалования мучителей выделена в особое клеймо, хотя даже в самых подробных циклах оно совмещается с мучением свещами¹⁶. Явление святой небесных посланников в темнице разделено на две сцены (явление и исцеление), которые занимают два симметрично расположенных клейма¹⁷. Кроме того, святая в сценах мучений изображена обнаженной только до пояса, а не полностью, как обычно в иконах XV–XVI веков.

Уникальной особенностью описываемой иконы является темный, а не белый головной плат святой¹⁸, с имитацией тканевого переплетения в верхней части. Свообразные узлы-застежки на мафории обычны для иконографии архангелов из деисусного чина, но в облачении Параскевы они встречаются редко¹⁹.

АТРИБУЦИЯ

Несмотря на северное происхождение памятника, ряд особенностей заставляет предполагать, что в его написании принимал участие мастер из Поволжья. Личное письмо находит аналогию в ликах юных пророков и прототип в иконе Иоанна Златоуста в Корюниках (ЯХМ), где по отношению к светлему вохреню нанесены обширные белильные высветления под глазами и на щеи, дополненные традиционными движениями; близок и очерк широко раскрытых глаз²⁰. Сложные и чрезвычайно декоративные складки развевающихся одежд (ангелы в среднике, Параскева и язычники в клейме с разрушением идольских капищ) близки к манере Гурья Никитина, сильно повлиявшей на иконописцев Костромы и Ярославля последней четверти XVII века²¹. Капище в виде сооружения с башнями, с которых стекают кровли (пять шатровых и одна купольная), совпадает с изображением разрушаемого Иерусалима в цикле Апокалипсиса в ярославских храмах²². Необычный имитационный рисунок ткани плата почти точно повторяется в пелене и рубашке младенца Христа на иконе «Богоматерь Вызгание младенца» 1695 года²³. Обычна для Поволжья и рамка вокруг средника, которая воспроизводит обрамление миниатюр рукописных и старопечатных книг²⁴. В выше упоминаемой иконе Параскевы с 20 клеймами жития конца XVII века из Костромского музея мафорий также имеет два узла-застежки, что отмечалось нами как весьма редкая деталь для иконографии Параскевы.

Однако икона Костромского музея является типичным памятником своего времени, с любовью к многофигурным сценам и эмоциональным подробностям (игемон в ярости раздирает на себе одежду, обезглавленное тело мученицы стоит согнувшись, с теку-

щей из шеи кровью, у ног Параскевы лежит ее отрубленная голова с закрытыми глазами). Икона из коллекции В.А.Бондаренко при более высоком художественном качестве и редкой изысканности живописи по иконографии значительно более архаична. Аналогии ей обнаруживаются в круге северных памятников XVI века. Необычно вытянутые пропорции тел в клеймах напоминают икону первой половины XVI века из Псковского музея²⁵. Столп, к которому привязана мученица, выглядит прямым воспроизведением аналогичной детали житийных икон XV–XVI веков. Изображение темницы в виде здания зеленого цвета с двускатной красной кровлей близко к соответствующим клеймам иконы «Параскева Пятница в житии» первой четверти XVI века из Спасской Даниловской церкви близ Устюжны²⁶. Более того, в устюженской иконе темница повторяется дважды и в противоположащих клеймах, что мы отметили выше как редкую особенность нашего памятника. Некоторые особенности письма — моделировка складок, «оживки» на одеждах в виде белильных точек, морщины над бровями и широкая белильная окантовка верхних век — встречаются, по наблюдению Е.А.Виноградовой, в вологодских иконах²⁷. По нашему мнению, икона из коллекции В.А.Бондаренко является повторением какого-то чуждого на Севере оригинала, исполненным в конце XVII века с участием povolzhского — скорее всего костромского — иконописца и местного мастера (мастеров).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Позолота и первоначальные изображения драгоценных камней плохо сохранились.
- 2 Цвета одежд мучителей в других клеймах варьируются, преобладающий колорит — серо-зеленый (празелень), вишневый, охра, темно-синий, киноварь. Обувь — красные сапоги-ногавицы.
- 3 Согласно подробному Житию Параскевы (см. ниже), ей явилась не Богоматерь, а крестообразно препоясанная жена в светлых ризах, назвавшая святыю «тезоименитой». Наиболее убедительное, на наш взгляд, объяснение этого эпизода дано в кн.: Святая Параскева 1999. С. 43–45. Авторы считают, что Параскеве Иконийской явилась ее тезка преподобномученица Параскева Римская, но иконописцы истолковали святыню жену как Богоматерь. Житие Параскевы Римской действительно не было известно на Руси, что заставило русских мастеров искать понятную интерпретацию соответствующего эпизода Жития Параскевы Иконийской.
- 4 Проведено укрепление грунта и красочного слоя, удалена потемневшая олифа, утраты левкаса восполнены и тонированы пунателю.
- 5 Парижская библиотека, гт. 510. *Смирнова, Лаврина, Гурдиенко* 1982. С. 237–238.
- 6 АРХИМ. ΣΙΑΕΣ ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1994. Приному благодарность А.С.Преображенскому за указание на эту монографию.
- 7 *Попов, Рындина* 1979. С. 339–340. Наиболее ранней из ныне известных жи-

тийных икон Параскевы считается икона с 18 клеймами жития из церкви Ильи Пророка во Пскове рубежа XV–XVI веков (ГИМ; воспр. и каталожное описание — Псковская икона 1990. Ил. 39. С. 301).

- 8 Святая Параскева 1999. С. 121–154.
- 9 Цит. по изд.: Святая Параскева 1999. С. 136.
- 10 Там же. С. 138.
- 11 Там же. С. 139.
- 12 Подуфижные изображения Параскевы в житийных иконах встречаются значительно реже, чем ростовые.
- 13 Все эти иконографические особенности, включая поясное изображение фигуры, венчик из двух обручей на голове святой и золотые поручи, присутствуют на тверской иконе «Параскева Пятница с житием» первой трети XVI века (ЦМиАР; воспр. — Музей имени Андрея Рублева 1970. Ил. 9).
- 14 Например, житийная икона Параскевы первой половины XVI века из деревни Засилье Дновского района Псковской области (ПГИАХМЗ; воспр. — Псковская икона 1990. Ил. 49); поясной образ Параскевы второй половины XVI века из часовни деревни Пасмурово близ Череповца (ЧерМо; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 186).
- 15 См. выше упомянутую икону из Череповецкого музея.
- 16 См., например, икону Параскевы с 20 клеймами жития конца XVII века (КИАМЗ; воспр. — *Бросова* 1982. С. 61).
- 17 Пример близкой композиционной переклички симметричных клейм «темницей» дает житийная икона Параскевы из Спасской Даниловской церкви близ Устюжны (похищена из УКМ в 1994 году; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 210). Однако в левом клейме там представлены три фигуры (Параскева и два стража-мучителя), а в правом — шесть (добавляются два ангела и жена в красном мафории). Это нарушает симметрию, тем более что здание темницы в левом клейме изображено значительно более узким.
- 18 Высказывалось предположение, что первоначально плат был серебряным и темный цвет создается окислившимся серебром. Однако плат имеет первоначальную белильную каемку, которая явно не рассчитана на серебряный фон. Вряд ли можно видеть здесь влияние иконографии преподобной Параскевы Сербской (Петки), изображавшейся в монашеских одеждах, хотя эта святая и была известна на Руси. Тем не менее столь заметное иконографическое новшество должно было иметь под собой смысловую основу.
- 19 Например, в житийной иконе Параскевы из ГТГ. Икона датирована второй половиной XVI века (воспр. — см.: *Антонова, Млева* 1963. Т. 2. № 608. Ил. 69).
- 20 Изображение пророка Даниила — см.: *Бросова* 1984. Ил. 54. Иконы верхних рядов иконостаса церкви Иоанна Златоуста в Корвониках традиционно датируются серединой XVII века, но, на наш взгляд, они были написаны не ранее 1680-х годов.

21 Основные сведения о художнике и библиографию см. кат. № 35.

22 Воспр. — Михайловский, Пуршнев 1941. Табл. LX. С. 235 (роспись западной стены церкви Иоанна Предтечи в Толчкове, Ярославль). Источником русских апокалиптических циклов XVII века были иллюстрации к «Апокалипсису» голландского гравера Петера ван дер Борхта, известные русским иконописцам по двум изданиям — Библии самого Борхта и Библии Пискаatora (подробнее см.: Бусева-Давыдова 1993. С. 190–206).

23 ЯХМ; воспр. — Russische Ikonen aus Jaroslavl 1990. № 14. Благодарю А. В. Федорчука и О. Б. Кузнецову за возможность ознакомиться с этой иконой.

24 Воспроизведение очень близких по рисунку рамок Псалтири с толкованием Афанасия Александрийского, написанной в Троице-Сергиевом монастыре в 1647 году — см.: Россия. Православие. Культура 2000. С. 224, 225.

25 См. об этом прим. 14.

26 См. об этом прим. 17.

27 Например, в иконе «Богоматерь на престоле с предстоящими священномучеником Антипой, преподобными Евфимием, Зосимой и Савватием Соловецкими» из Александро-Куштского монастыря (ВГИАХМЗ, инв. 15318).

ИКОНА
«СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ,
АРХИЕПИСКОП
МИРЛИКИЙСКИЙ,
С ЖИТИЕМ»
(«НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ»)



ИРИНА БУСЕВА-ДАВИДОВА
**ИКОНА «СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ,
 АРХИЕПИСКОП МИРЛИКИЙСКИЙ, С ЖИТИЕМ»**
 («НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ»)

Конец XVII века
 Кострома
 Дерево, темпера. 91×69,5

В срединке под орнаментированной трехлопастной аркой фронтально представлен Никола, двуперстно благословляющий правой рукой и держащий плат с закрытым Евангелием в левой. Плат золотой, в складках подвешенный вишневым. Евангелие в золоченом окладе, который украшен драгоценными камнями, жемчугом и вишневым равноконечным крестом с трехлопастными концами, вписанным в зеленый круг лепестковой формы. Обрез вишневый, корешок золотой с вишневой притенкой. Над головой святителя, в килевидном заперении арки, представлен Спас на престоле с раскрытым Евангелием, по правую руку от Спаса предстает Богоматерь и коленопреклоненный ангел с зеркалом, по левую руку — Иоанн Предтеча со свитком и также коленопреклоненный ангел с зеркалом. Фигуры Богоматери и Иоанна видны по колению, так как их частично закрывает нимб Николы.

Святитель стоит на темно-зеленом подножии сложной формы, оокатуренном двойными белыми линиями, с вишневой притенкой. Передняя сторона подножия декорирована характерной «щепочкой» из вписанных друг в друга разноцветных кружков уменьшающегося диаметра¹. Никола облачен в стихарь² с широкими рукавами, по золотому фону активно моделированный коричневой краской. По низу одеяния, по краям и боковым частям рукавов идут узкие золотые каймы с драгоценными камнями, жемчугом и жемчужными обнизями, кое-где с вишневой городчатой оторочкой. На запястье правой руки виден также золотой поруч с камнем и жемчужной обнизью. Поверх стихаря надета красная фелонь с каймой. Орнамент лицевой стороны — золотые кресты в черных кругах, обведенных широкими золотыми каймами с камнями и жемчужными обнизями, на свободном поле — золотые процветшие кресты. Орнамент испода — мелкая белильная ромбическая сеточка. На оплече фелони — золотая кайма с камнями и обнизью. У правого бока святого из-под фелонии видна многоугольная палица с камнями, жемчугами и каймой, украшенной красными кистями; на левом боку подвешен плат-сулок с тем же орнаментом, что на исподе фелонии. Поверх фелонии надет омофор, на нем три золотых креста в черном обрамлении, по их центру — маленькие золотые косые крестики с исходящими черными завитками. На конце омофора три горизонтальные золотые нашивки с черным окаймлением, выше — четыре золотых кружка и растительный мотив, выполненный тонкими черными линиями. Из-под омофора слева виден край орария с жемчужной обнизью, нижний конец его имеет вертикальные полосы; между краями орария и омофора видна узкая вишневая городчатая эпитрахиль, на нижнем конце украшенная двумя розетками

из драгоценных камней по сторонам центральной застежки³. Обувь красная.

Арочное обрамление состоит из сложных и тонко выписанных золотом и чернью на вишневом фоне орнаментальных мотивов. Внизу обрамление опирается на своеобразные базы, венчающая трехлопастная часть завершена маленькой чешуйчатой главкой с красным восьмиконечным крестом.

Личное написано светлой розовато-коричневой охрой по темно-зеленовато-коричневому санкирию, высветления имеют вид широких плоских белильных полос (в частности, на гребне носа; опись носа черная). Глаза, неправильно-миндалевидной формы с белками, слезниками, крупными радужками, обведены белыми по линии век ресницами длинными, редкие. Волосы, борода и усы разделаны тонкими белильными завитками, образующими самоценный орнаментальный узор.

Нимб золотой с широкой красной обводкой. Оливково-зеленый фон («свет») по сторонам фигуры Николы расчерчен золотыми линиями, образующими зубчатые вертикальные полосы. Подем темно-оливковый с белильными точками у верхней границы, отделенный от «света» двойной белильной линией. Поля красновато-коричневые.

Клейма располагаются в следующем порядке:

1	2	3	4
6		5	
7		8	
9		10	
11		12	

Сцены жития святителя:

1 Рождество Николы и чудо с купелью.

Действие происходит на фоне четырех зданий (первое — серо-зеленое с рустованным порталом и с колоннами, с двумя башенками и двойным красным куполом; второе — ярко-красное, поставленное по диагонали, с причудливо завершенной башенкой; третье — розовое, ступенчатое, с двумя остроконечными завершениями; четвертое, находящееся перед ним, — темно-зеленое, с двускатным «чердаком»). Роженица полусидит на ложе, покрытом драгоценной тканью. На ней темно-зеленый хитон, вишневый плат, нижняя часть фигуры прикрыта вишневым покрывалом. За ложем стоит орнаментированный столик с кувшином, кувшином и чашей, к которому склоняется дева в зеленом одеянии. Слева сидит служанка в белом платье и хитоне, нижняя часть ее фигуры окутана красным плащом, руки обнажены выше локтей. Она дотрагивается до края купели, где стоит, протянув ручки вперед, новорожденный Никола. Золотая купель имеет форму ложечной чаши на высокой ножке.

2 Крещение Николы.

Клеймо отделено от предыдущего многоярким столпообразным зданием красного цвета с орнаментированным «повалом» под низким темным



куполом. Фоном служит розовая пятиглавая церковь; все главы с горками кокошников у основания выстроены в один ряд, центральная выше и больше остальных, под главами проходит пояс декоративных арочек. Младенец стоит в такой же купели и в той же позе, за его спиной к нему склонился седебородный епископ в красной фелони и темно-зеленом подризнике, за епископом стоит диакон в темно-зеленой одежде с золотым оплечьем. Справа видны фигуры родителей Николая, частично скрытые арочным обрамлением средника. Отец Николай в красной шубе с темным воротником⁴, мать в темно-зеленом хитоне и белом головном платке держит розовый плат, чтобы принять младенца из купели.

3 Отправление Николая во учение и исцеление им сухорукой жены.

Отрок в красной одежде с золотым оплечьем стоит в центре клейма на фоне охристо-оранжевых горков с четкими лещадками, оттененными черным и красным. Он простирает руки к коленопреклоненной жене в правой части композиции. На жене темно-синий хитон, красный мафорий, белый плат. За спиной Николая видна полускрытая арочным обрамлением средника фигура отца, левая расположена ярко-красная гладкая городская стена.

4 Приведение Николая во учение.

Фоном служат два здания — ярко-красное, разделанное под кирпич, с зубчатым верхом и центральной купольной башней с «павалом», и темно-зеленое с рустованным порталом, с причудливой многоугольной красной кровлей. За ними просматривается третье здание серо-зеленого цвета с плоской крышей. Отец Николая в шубе, наброшенной на плечи, и в красной обуви⁵ стоит на фоне первого здания, протянув руки к учителю. Отрок расположен в центре клейма, также в позе просителя. Учитель в монашеском одеянии (черные яresa и клобук, вишневая мантия) сидит на позолоченном троне с вишневой подцветкой, с вычурными, переплетающимися ножками. Перед троном расположен еще более сложный по форме столик, на котором стоит высокий горящий светильник.

5 Postавление в диаконы.

Композиционно идентично следующему клейму. Различается фон (интерьер пятиглавого храма, традиционно данный в разрезе, с колоннами, украшенными золочеными резными акантовыми листьями) и одежды (епископ одет как в клейме 2, Никола и диакон в сходных золотых одедах, покрытых ромбической сеточкой, с каймами).

6 Postавление в архиепископы.

Действие происходит на фоне розового орнаментированного трехшатрового здания. Никола в епископских одедах, повторяющих одежду епископа из клейма 2, склонился в молитвенной позе перед престолом, покрытым ярко-красной индитией. Перед ним стоит епископ в вишневом подризнике и синей фелони с жемчужной обнизью, за спиной святого — диакон.

7 Спасение патриарха Афанасия от потопления.

Море изображено темной зеленовато-синей краской с орнаментальными белидильными завитками-волнами. Никола склоняется к кораблю, наполовину

погруженному в воду, и указывает вниз левой рукой, в правой — закрытое Евангелие. Корабль коричневый, с резной фигурой на носу и прорисованными досками обшивки, белым приспущенным парусом и красным вымпелом. На корабле видно пять клириков, в том числе патриарх в белом клобуче с крестом и в красной мантии с белыми источниками.

8 Явление царю Константину.

Фоном образуют три башнеобразных здания, различающихся цветом, высотой и формой завершений. Константин в темно-зеленой одежде возлежит под вишневым покрывалом на ложе, покрытом дорогой тканью. Сбоку ложе задрапировано желто-оранжевой тканью с треугольными складками, моделированными красным. Никола стоит за ложем, держа Евангелие в левой руке, а правую простирая к Константину.

9 Возвращение Агрикова сына Василия.

Действие происходит внутри серо-зеленого здания с вишневой куполообразной кровлей и тремя окнами, обведенными красным. За столом с орнаментированной боковой поверхностью изображена плотная группа людей, обращенных вправо. Впереди родители Василия — мать в красном мафории и Агрик в красном плаще и зеленом хитоне, отделанном жемчугом. На столе находится разнообразные сосуды. С правой стороны стоит Никола, придерживая за плечо отрока в красной шапке с белой опушкой.

10 Избавление Петра Аравийского из темницы.

Темница изображена в виде темно-зеленого здания с треугольным фронтоном и вишневой кровлей. Рустованный портал забран красной решеткой, за которой на черном фоне виден сидящий Петр в вишневом хитоне; его ноги высовываются наружу за пределы темницы. Перед Петром стоят Никола и Симеон Богоприимец в красном хитоне и зеленом гиматии. Симеон красным посохом касается ног Петра. На заднем плане изображен охристо-желтый частокол, перед ним с правой стороны — красно-вишневые горки.

11 Успение Николая.

Никола лежит на орнаментированном одре на фоне розовой трехглавой церкви, у изголовья и у ног его стоят группы клириков и народа.

12 Перенесение мощей Николая из Мир Ликийских в Бар-град.

Николу на том же одре несут три клирика, им помогает отрок-иподиакон. Храм в Бари изображен в виде розового пятиглавого здания с пятиглавым же приделом. Вход в него оформлен двускатным фронтоном, опирающимся на фантастическую розовую опору. Из храма выходят два диакона; левый взмывает кадиллом, правый держит выносную (на красной рукояти) икону Богоматери типа Казанской.

Фоны в клеймах золотые.

НАДПИСИ

В среднике по сторонам головы святого красного цвета, выполненная вязью. Над головами ангелов белидильми, под титлами. Надписи в клеймах красные, исполнены шрифтом типа устава, с выносными буквами, правленые; над головой Николая надписи черные, по-

лууством. Надпись в кейме 10 сильно правлена, не имеет смысла.

Доска состоит из двух частей, скрепленных двумя врезными встречными горизонтальными шпонками (частично стесаны в более позднее время). Сохранившиеся

концы шпонок изначально стесаны на нет до доски (в продольном сечении имеют вид трапеции с вогнутой боковой стороной). Стыки досок на верхнем и нижнем торцах скреплены железными коррозированными скобами длиной по 4 см. Ковчег, лага черная; паволока, левкас.



СОХРАННОСТЬ

Реставрационные вставки с полным восстановлением фрагментов без ослабления цвета в местах утрат авторского красочного слоя и левкаса на нижнем поле, а также на одеждах святителя. Верхняя часть композиции под арочным обрамлением (верхняя часть фигуры Христа, частично — Богоматери, фигуры ангелов, кроме ликов, полностью — Иоанн Предтеча) при реставрации прописана по авторской графье. Восстановлена позолота обрамления.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году, реставратор Д.И. Нагаев⁸.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Возможно, из Костромской области, приобретена в Ярославле в 2001 году.

ИКОНОГРАФИЯ

Подробно об иконографии см. кат. № 13, 14. Основные иконографические типы изображения Николая сложились в искусстве Византии XI–XIII веков, однако ростовое изображение святителя с разведенными в стороны руками получило преимущественное распространение на Руси (одна из наиболее ранних житийных икон такой композиции — «Никола, Козьма и Дамьян с житием Николая» первой половины XIV века)⁹. Есть предположение, что популярность данного типа на русской почве объясняется бытованием в Зарайске с 1225 года чудотворной иконы Николая именно такой иконографии⁸. Во второй половине XVII века этот тип претерпевает изменения в сторону большей торжественности и пышности. Изменяется облачение святого: в данном случае подризник — одеяние, надетое под фелонь, — имеет признаки стихаря или саккоса (длинные, не сшитые по нижнему шву рукава с каймами). Преобладающим цветом облачений становится красный, что, возможно, объяснялось влиянием изданного в 1656 году компилятивного толкования литургии под названием «Скрижали». В ней говорилось, что одежда священника должна быть «красна по пророку глаголющему, творяй аггелы своя слуги и духи своя огнь палачи... Также, глаголет червленость риз его от винограда Восора. Чесо ради суть ризы твоя червлены яко от прания гроздий. Являя... одежду Христову, сиречь, плоть, яко омочися кровию на кресте. И паки носи червену ризу Христос в страсти грядый на кресте»⁹. Чрезвычайно редкой, если не уникальной, особенностью является многоугольная (шестиугольная?) форма палицы¹⁰. Дополнительный плат у левого бедра встречается и в ранних иконах, но не часто¹¹. Арочное обрамление, появившееся еще в XVI веке и, вероятно, заимствованное из книжных миниатюр (может быть, не без влияния иконографии «Николаи Можайского»¹²), приобретает развитые формы и напоминает реальную позолоченную резьбу, хотя в данном памятнике скорее всего копировалась какая-то орнаментальная западноевропейская маньеристическая гравюра¹³. Уникальной особенностью иконы из собрания В.А. Бондаренко является введение в верхнюю часть композиции деисуса с коленопреклоненными ангела-

ми вместо традиционных фигур Христа и Богоматери с атрибутами «никийского чуда». Житийные сцены отражают «Житие и жизнь... чудотворца Николая, архиепископа Мир Ликийских», написанное Симеоном Метафрастом в X веке. Оно известно в русских списках с XV века и было включено в Великие Минеи Честии митрополита Макария как «истинное». В то же время в иконе присутствует сцена исцеления сухокурой жены (клеймо 3), входящая в так называемое «Иное житие», переведенное на Русь в XI веке¹⁴. Это житие повествует о святом Николае Пинарском, архиепископе города Пинар в Ликии, которого еще на греческой почве стали отождествлять с Николой Мирликийским. По наблюдению М.С. Крутовой, оба жития тесно переплелись, возможно, еще в Греции, и «два одноименных Святителя слились в один могучий образ Николая Чудотворца»¹⁵. Тем не менее сцена исцеления сухокурой жены Ноны не столь часто встречается в иконописи, так же как и отсутствие матери Николая в клейме «Приведение во учение» (из текста «Иного жития» можно понять, что святого привел к учителю отец). Относительно редко включается в состав клейм и явление Николая с Симеоном Богоприимцем военачальнику Петру, захваченному в плен сарацинами (клеймо 10). Возможно, для клейм использовалась какая-то лицевая рукопись Жития Николая более раннего времени или же восходящая к раннему (XVI век) оригиналу¹⁶. Переработка архитектурного стаффажа XVI века в последующие столетия могла привести к столь необычному результату.

АТРИБУЦИЯ

Можно предположить, что одним из прототипов иконы из коллекции В.А. Бондаренко послужил образ Николая Чудотворца с 34 клеймами жития работы Семена Спиридонова Холмогорца 1686 года¹⁷. Помимо общей идеи золоченого резного обрамления, близка и структура личного письма (в частности, высокий лоб с сильным притенением по центру и высветлениями между морщинами), хотя в анализируемом памятнике она выглядит несколько угтрированной. Клейма иконы Семена Спиридонова с исцелением сухокурой Ноны и приведением во учение близки по иконографии к описываемой иконе. Такой прием, как разделка фона золотом, образующая зигзагообразный узор, встречается в произведениях ярославской школы последней четверти XVII века («Собор Богоматери»¹⁸). Для клейм характерно оригинальное изображение архитектуры: интенсивность и насыщенность цвета (излюбленное сочетание — серо-зеленый и красно-вишневый), обилие и виртуозность белых разделок, предпочтение башенных и шатровых форм, причудливых кровель, окаймление оконных проемов широкими красными рамами. В этом отношении ближе всего к описываемому памятнику икона «Параскева в житии» конца XVII века¹⁹. Хотя точных аналогий «Николе Чудотворцу» из коллекции В.А. Бондаренко пока не обнаружено, учитывая вышесказанное, а также принимая во внимание происхождение памятника, можно определить его как произведение костромского мастера рубежа XVII–XVIII веков²⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Этот орнамент часто встречается в книжной миниатюре XVII века и, возможно, заимствован с фронтисписа Псалтири Петра Мстиславца, напечатанной в Вильно в 1576 году.
- 2 О стихаре в иконографии Николая Чудотворца см. кат. № 46. В отличие от иконы начала XVIII века, здесь стихарь подпоясан, как традиционный стихарь-подризник (суживается к талии).
- 3 Епитрахиль на пуговицах, бытованная наряду со свиной епитрахилью.
- 4 В клейме 4 видно, что шуба имеет длинные рукава.
- 5 Обувь красная у всех персонажей.
- 6 До поступления в коллекцию икона была в основном раскрыта. Имелись утраты красочного слоя и левкаса на нижнем поле, а также значительные потертости на одеждах святителя. Фон был записан темно-зелеными горизонтальными штрихами поверх первоначального фона и надписи. Практически полностью (до графы) был утрачен красочный слой в верхней части арочного обрамления (с деисусом; фигура Христа сохранилась в верхней части, фигура Богоматери — одлечно, у ангелов сохранились лики, фигура Иоанна Предтечи утрачена почти полностью). Сильно пострадала позолота обрамления. Сохранность клейм была относительно хорошей, имелись небольшие потертости, мелкие утраты красочного слоя в клеймах «Крещение Николая» и «Приведение Николая во учение».
- 7 ГРМ. См.: *Смирнова* 1976. С. 151, 195–196, 199 и след.
- 8 *Антонова* 1957. С. 375–392.
- 9 Скрижаль 1656. С. 130–131. Текст отсылает к пророчеству Исайи: «Кто сей пришедший от Едома, червленны ризы его от Восора» (Ис. 63: 1).
- 10 Многоугольные палицы существовали в русском церковном быту XVI–XVII веков, например восьмиугольная палица на иконе «Спас Благое молчание» 1598 года (СПИХМЗ; воспр. — *Художественное шитье* 1983. С. 95).
- 11 Например, в иконе «Никола Зарайский с 18 клеймами жития» XV века из Рязани (РяИАМЗ; воспр. — *Искусство Рязанских земель* 1993. Ил. 9); в двух иконах XVI века из собрания ПЗИАХМЗ — «Никола Чудотворец» из Феодоровского собора города Переславля-Залеского (инв. 4028) и «Никола Зарайский с чудесами» (инв. 2171).
- 12 Например, иконы Николая Можайского первой половины XVII века (ГТГ, инв. 14301) и XVII века (СПИХМЗ; воспр. — *Спаси и сохрани* 1993. С. 243).
- 13 Маньеристические обрамления средника нередки для икон конца XVII и особенно первой четверти XVIII века, например «Феодор Стратилат» конца XVII века из Каргополя (АОМНИ; воспр. — *Северные письма* 1999. С. 101. Ил. 192) и «Мученица Фекла» первой четверти XVIII века московского письма (ГТГ, инв. 22996).
- 14 СККДР 1987. С. 168–169.
- 15 *Крутова* 1997. С. 132.
- 16 Так, определенную близость к изображению архитектуры в клеймах описываемой иконы имеют архитектурные фоны в известной рукописи Жития Николая Чудотворца 1560 года из собрания Т.А. и С.Т. Большаковых (ОР РГБ. Ф. 37. Больш. 15; опубл.: *Житие Николая Чудотворца* 1882).
- 17 ЯХМ; воспр. — *Бросова* 1984. Ил. 77.
- 18 ГРМ; воспр. — «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» 1994. С. 125.
- 19 По нашему мнению, ее следует датировать началом XVIII века. КИАМЗ; воспр. — *Бросова* 1982. С. 61.
- 20 Мнение о костромском происхождении иконы на основании ее художественных особенностей было высказано также С.С. Катковой.

ИКОНА
«РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

СВЯТЫЙ ПЕТР И ПАВЛЪ СВЯТЫЙ ХРИСТЪ

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...



Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

Св. Пётр и Павел
в Константинополе...

СВЯТЫЙ ПЕТР И ПАВЛЪ СВЯТЫЙ ХРИСТЪ
И СВЯТЫЕ АПОСТОЛЫ

ИРИНА БУСЕВА-ДАВИДОВА
ИКОНА «РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»

Конец XVII века
Ярославль
Дерево, темпера, 99, 5×83, 5

В верхней части композиции в центре расположен черный проем пещеры. В глубине ее виден интерьер здания с двумя арками, опирающимися на обработанный филёнками стол. Стена за столом расписана под кирпич, светло-коричневого и темно-коричневого цвета, в ней имеется окно с откосами и наполовину поднятой решеткой, написанной белыми. В правой стороне пещеры на фоне красного, орнаментированного белыми узором ложа, словно стоящего вертикально, изображена Богородица, которая сидит перед яслями с младенцем Христом; Ее ладони раскрыты перед грудью. Мафорий вишневого, риза синяя, зарукавья золотые с красным притенением по золоту (приплеском), украшенные жемчужной обнизью и драгоценными камнями¹. Младенец Христос лежит на зеленовато-коричневой подстилке, разделенной белыми штрихами и изображающей сено. Под белыми пеленами Младенца, перевитыми красной перекрещивающейся тесьмой, угадываются формы его тела, моделированные темной краской. Ясли представлены в виде прямоугольного ящика желтовато-розового цвета с красно-коричневыми разводами (мраморировкой), с мелкими арочными впадинами вдоль краев, ооконтуренных двойной красной линией.

У переднего края яслей показаны морды осла или коня² (белая) и вола (розовая), обращенные навстречу друг другу. Справа к Богородице и Младенцу склоняются три ангела, изображенные один над другим. Первый ангел виден по пояс, он окутан вишневым плащом, руки покрыты белым платом, обрисовывающим пальцы. Следующий ангел в зеленом одеянии, видном лишь частично, последний ангел — в красном. У всех ангелов золотые крылья с черной разделкой, моделирующей перья, белые головные повязки-диадемы и белые тороки³. В левой стороне пещеры перед позолоченной купелью в форме чаши на высокой ножке сидит жена с обнаженным младенцем Христом на коленях. Она в белом чепце, из-под которого видны длинные пряди волос темно-коричневого цвета. Рукава Ее белого одеяния закатаны выше локтей, правая рука лежит на колене, левая ладонью вверх протянута над чашей. Нижняя часть фигуры окутана вишневым плащом. За Нею стоит склонившаяся дева с непокрытой головой, в красном одеянии. Она льет воду в купель из золоченого овально-удлиненного сосуда с невысоким поддоном и узким горлышком. Льющаяся вода передана белыми извилистыми линиями и белыми точками, вода же в купели темно-синяя с белыми штрихами.

Ниже, отделенные двойной округлой линией горок, размещаются Иосиф со старцем и два пастыря.

Иосиф сидит, опершись на левую руку. Он сед, с короткой бородой и усами, одет в темно-вишневый хитон и темно-зеленый плащ, на ногах видны тонкие ремешки сандалий. Согбенный старец, беседующий с Иосифом, левой рукой опирается на посох ломаной формы, правую⁴ простирает к собеседнику. На нем темно-коричневое одеяние из козых шкур⁵ (шерсть прописана белыми), закрывающее руки до локтей, и темно-вишневый плащ. Пастыри располагаются на серо-зеленом фоне, покрытом растительными мотивами в виде мелких деревьев. Их кроны напоминают темные шарики с обильно нанесенными в центре белыми точками. Стадо состоит из восьми белых овец и коз. Фигура старца-пастыря до колен скрыта округлыми зелеными горками, он держит в правой руке изогнутый рог, прописанный золотом и чернью. На пастыре темно-вишневая шапка с полями и темно-коричневое одеяние из козых шкур. За ним стоит юноша в вишневом кафтани, темно-зеленых портах и красных сапогах, положивший обе руки на плечи старца.

Над пещерой располагаются охристые горки с мелкими белыми лещадками и изжелта-вишневыми притенениями, покрытые темно-зелеными кустиками травы с характерными соцветиями-колосками. Между отрогами горок парит ангел, несущий Вифлеемскую звезду. Его фигура дана почти в профиль. Одежды и крылья написаны золотом с зелеными и вишневыми притенениями. Звезда имеет вид золотого шара, моделированного светотенью (черная штриховка по правому краю). Ангел обращен к трем волхвам в левом верхнем углу иконы. Первый волхв-старец с седыми волосами и раздвоенной бородой восседает на белом коне. Он обернулся назад, указывая на ангела пальцем правой руки. Второго волхв — юноша, изображенный в профиль, на коричневато-сером коне, в правой руке он держит повод. Третий волхв — средовек на белом коне, с короткой темной бородой и усами, правой рукой он также указывает на ангела, а левую прижимает к груди. Волхвы одеты в разноцветные хитоны и развещающиеся плащи, их порты расписаны серебряным травным узором, сапоги-ногавицы золотые или цветные. Головы волхвов покрыты пышными белыми тюрбанами с цветными притенениями, поверх тюрбана надеты золотые зубчатые венцы-короны с драгоценными камнями. Сбруя всех коней написана золотом, на шнях ошейки с жемчужной обнизью и драгоценными камнями, упряжные ремни на груди и на крупах имеют фестончатую форму с черневой разделкой, поводья и подпруги красные. Седла зеленые или красные, с высокой загнутой передней лукой, чепрак и крыльца золотые, с жемчужной обнизью и драгоценными камнями. В правом верхнем углу волхвы представлены возвращающимися на родину.

Внизу слева под фигурами скачущих волхвов они же представлены поклоняющимися младенцу Хри-

сту. Действие происходит в здании фантастической архитектуры с серо-коричневым кессонированным потолком и выложенным розовыми узорчатыми плитками полом. На фоне красного полога с белыми узорами и золотым фестончатым карнизом восседает Богоматерь на резном позолоченном троне с высокой спинкой, на красной с золотом подушке. Правой рукой Она придерживает на коленях младенца Христа, а левую простирает к волхвам. Богомладенец, в темно-зеленом хитоне и красном гиматии, благословляет волхвов с золотыми чашиами в руках. Все волхвы представлены с непокрытыми головами. Их одеяния не совпадают с теми, что изображены в верхней части иконы: появились верхние одежды с короткими рукавами и отложными воротниками.

Непосредственно под этой сценой располагается явление ангела спящему Иосифу. Действие происходит в здании, условно обозначенном двумя колоннами желто-красного цвета, которые несут карниз с балюстрадой и двухкошным «чердаком». Слева Иосиф с закрытыми глазами полусидит на ложе, застеленном белой тканью. Над его головой — распахнутый вишневый полог с золотым фестончатым карнизом. Справа к нему склоняется дуперсто благословляющий ангел, который касается колена Иосифа.

Под изображением скачущих волхвов в правой части композиции представлено явление ангела волхвам во сне. Ангел, видный до пояса из-за фигур спящих, воздел вверх правую руку с указующим перстом. Один волхв лежит на спине, двое других показаны в полусидячем положении. Под головами волхвов — большие белые подушки с цветными притенениями.

Ниже этой сцены, у правого края иконы, изображено бегство Святого Семейства в Египет. Богоматерь восседает на белом коне, свесив ноги в красной обуви по правую сторону седла, и обеими руками придерживает младенца Христа, сидящего на Ее коленях. Коня ведет за повод Иосиф, обернувшийся к Богоматери. За конем следует юноша в красном коротком хитоне, в серых портах и коротком синем плаще. Обеими руками он держит на левом плече палку. Египет изображен в виде розового «города» с башнями; в надстройке над воротами виден трехлопастный золотой крест с падающими фигурками (идолами), обозначенными черным контуром.

Нижняя часть композиции занята сценами, связанными с избанием младенцев. В левом нижнем углу Ирод беседует с книжниками. Его дворец с розовыми колоннами и украшенном декоративной резьбой двухкошным «чердаком» показан как бы в разрезе: виден сине-коричневый кессонированный потолок, зарешеченные серебряные окна с красно-белыми откосами и пол, выложенный серебряными плитками с чешуйчатым узором. У Ирода седые волосы с тщательно выписанными круглыми завитками, усы и короткая вьющаяся борода. Он восседает на возвышении, на золоченом резном троне с изогнутой спинкой, за которой видна фигура молодого воина в серебряном шлеме с пластинами, закрывающими уши, и в золотых череных доспехах. В правой руке Ирод держит золотой скипетр, а левой указывает вверх. Он облачен в богатые одежды с белым исподом, покрытым черными штрихами (горнистаевый подбой); с плеч спускается темный иссиня-зе-

леный плащ, голову венчает золотая зубчатая корона с драгоценными камнями. Ноги его покоятся на красном ковре с золотым травным орнаментом и каймами. Перед Иродом стоит седой книжник с широкой раздвоенной бородой, который держит раскрытую книгу, указы-



вая на ее текст. Исподняя одежда книжника вишневая, сверху накинут темно-зеленый плащ, на плечах лежит белый кашпошон, ооконтуренный красным; сапоги золотые с чернью. Еще два книжника видны частично: это бородастые старцы — один в красной, другой в вишневой одежде. На заднем плане изображен юноша с кудрявыми волосами, склонивший голову перед Иродом и держащий в руке снятый тюрбан. Он в зеленом хитоне, золотых с чернью доспехах и красном плаще.

Центр нижней части иконы занят сценой избания младенцев, чьи обнаженные и окровавленные

тельца густо покрывают позем. Воины в этой сцене одеты в цветные хитоны и порты, серебряные или золотые доспехи (панцири и шлемы), причем рисунок доспехов не повторяется; жены в рубахах с рукавами до локтей и в длинных юбках. На переднем плане изобра-



жены три воина и две жены. Левый воин стоит прямолично, широко расставив ноги; он держит младенца за ножку и заносит меч. Справа от него припала на одно колено жена, обеими руками прижимающая к груди младенца. Она повернула голову к другому воину, который держит ее за плечо, вонзая меч в тело ребенка.

Руки жены покрыты кровавыми пятнами (пятнышки жидкой киновари). Правее представлена похожая сцена. На заднем плане видны другие воины: стоящие средовек и старец; юноша, который замахивается, держа ребенка за ножки; средовек, поднявший на копыте прон-

зенного младенца; еще один юный воин без шлема так же замахивается, чтобы разбить младенца о землю.

Выше сцены избития показаны три связанных с ней эпизода. Слева, в зеленом арочном обрамлении с «чердаком», показаны плачущие жены. К арочному обрамлению справа примыкает гора с пещерой, куда скрывается святая Елизавета с младенцем Иоанном на руках. Она в красном мафории и темно-зеленом хитоне, младенец в белой длинной рубахе с серо-зелеными притенениями, его раскрытые ладони подняты перед грудью. Елизавету преследует воин-средовек, протягивая к ней копы. Справа за его спиной сидит жена, окутанная вишневым мафорием; перед ней под деревцем с плодами в виде красных и белых шариков лежит младенец с нимбом (Нафанаил), в белых пеленах, перевитых красной перекрещивающейся тесьмой.

В правом нижнем углу изображен Иерусалимский храм в виде вишневого купола на двух колоннах, завершеного пышным фронтоном и миниатюрной беседкой на шестигранном основании. Внутри виден престол и раздвинутая вишневая завеса с белильным орнаментом и золотым фестончатым карнизом. Престол покрыт красным покровом с золотым травным рисунком и фестончатой каймой, на нем лежит книга в золотом окладе, усеяном драгоценными камнями, и золотой восьмиконечный крест (крест изображен также на окладе). Перед престолом на коленях стоит обернувшийся к воину с мечом первосвященник Захария. У него длинные седые волосы и клиновидная борода, подир зеленый с золотыми каймами, красный плащ почти скрывает фигуру, головной убор имеет форму тюрбана. Усатый безбородый воин, широко расставив ноги, склонился к Захарии, левую руку положил ему на плечо, а правой вонзает меч в область шеи.

Лицо написано по темно-зеленому санкирию темной охрой с сильными высветлениями на щеках, лбах, носгах, подбородках. Подрумянка положена на губах, щеках, у висков и на верхних веках. Глаза с коричневыми радужками, на которых лежат красновато-коричневые блики, и яркими белками. Лики округлой формы, носы крупные с горбинкой, в профиль с характерной «шишечкой» на конце, по гребню и крыльям обведены киноварью. Седина передается тонкими белильными линиями.

Нимбы золотые с белильной обводкой. На нимбах Христа и Нафанаила белильные девятичастные «перекрестья». Фон золотой, виден только в верхней части. Поля коричневые, опушь черная.

НАДПИСИ

На верхнем поле уставом с элементами вязи, черным. Надписи на полях сделаны темно-коричневым, поновлены. Монограммы Христа, Богоматери, имена святых и сопроводительные надписи — полустав, выполнены белилами или черной краской.

Доска состоит из двух частей, соединенных двумя врезными встречными шпонками. Со стороны вреза каждая шпонка стесана заподлицо с доской на протяжении 12 см. По стыку досок врезаны три шпонки-«ласточки», средняя из которых утрачена. Ковчег пологий, павлока не просматривается, левкас.



УРОДОУ
РАХЛА
МІСЛА
СКОУ
І ХІС

МІСЛА
СКОУ
МІСЛА
РАТ

СОХРАННОСТЬ

Утраты красочного слоя на нижнем поле (в углах), мелкие утраты по стыку досок и в левой части иконы, восполненные при реставрации. Наиболее значительные дополнения имеются на части одежд юного волхва в

ИКОНОГРАФИЯ

Об иконографии «Рождества Христова» существует обширная литература⁹. Литературным источником сюжета служили канонические Евангелия от Матфея (2: 1–12) и от Луки (2: 6–20), церковные песнопения



«Поклонении волхвов», в левой части «чердака» над плачущими женами, на потолке палат Ирода и его левой руке (почти полностью утраченной), на одежде первого книжника, на горках под фигурой ангела со звездой.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2000 году, реставраторы М.Г. Степанов и О.Б. Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Из Ярославской области.

на предпразднество и праздник Рождества Христова (20–24 и 25 декабря по старому стилю)⁹, апокрифическое Протоевангелие Иакова¹⁰, Евангелие Псевдо-Матфея¹¹ и в меньшей степени «Сказание Афродитиана»¹², а также некоторые другие источники. Рождество Христово относится к числу двенадцатых праздников и особенно торжественно празднуется Церковью. Отцы церкви истолковывали Воплощение Христово как новое создание человечества¹³. Изображения Рождества Христова известны с IV века¹⁴. За время исторического бытования этой иконографии сложились два извода —

краткий и подробный. Описываемая икона представляет вариант подробного извода, включающий в себя краткий в качестве основного ядра. В краткий извод обычно входит изображение Богоматери, возлежащей на одре у яслей с Младенцем, сидящего Иосифа, славословящих и благоговящих ангелов, пастырей со стадом, волхвов, жены и девы, омывающих Христа в купели, а также такие детали, как звезда в верхней части и вол с ослом у яслей. Местом действия служит гористый пейзаж с черным отверстием пещеры¹⁶. Первый известный русский памятник краткого извода — ныне утраченная фреска в центральном нефе новгородской церкви Спаса на Нередице (1199)¹⁶. Подробный извод известен в Византии по крайней мере с XII века (икона «Рождество Христово» в монастыре Святой Екатерины на Синае¹⁷), а на Руси — со второй половины XVI века («Рождество Христово» из Сольвычегодска¹⁸, «Рождество Христово» из Холмогор¹⁹).

В описываемой иконе Богоматерь не возлежит, а сидит на одре близ яслей. Сходный вариант встречается в раннехристианской иконографии как свидетельство чудесного (безболезненного) рождения²⁰. Он соответствует Рождественской стихире, глас 4 (Андрея Иерусалимского), где поется: «Веселитесь праведнии, небеса радуйтесь, выстройте горы, Христу рождшуся: Дева седит херувимомъ подобящяся...» Однако впоследствии этот вариант практически вышел из употребления²¹. В византийской живописи до начала XIV века (а на Руси и позднее) Богоматерь изображали не сидящей, но полулежащей²²; затем преобладающим стал вариант с лежащей Марией. В русской иконописи образ сидящей Богоматери в «Рождестве Христовом» появился во второй половине XVII века как заимствование из западной иконографии. Раскрытые длани Богоматери, поднятые на уровень груди, выражают идею молитвенного предстояния. Аналогичный жест обычен для святых в византийской иконографии²³, но на Руси применительно к Богоматери в «Рождестве Христовом» он не встречается до середины XVII века и также, очевидно, восходит к западноевропейским источникам.

Лежащий Младенец почти всегда представлен спеленатым и в яслях, согласно Евангелию от Луки: «И роди сына своего первенца, и повить его, и положи его въ яслех» (Лк. 2: 7). Святой Григорий Богослов (329–389) видел в льняных пеленах символ чистоты, так как из льна делались одежды ветхозаветных первосвященников в знак их непорочного и чистого служения. Святой Амвросий Медиоланский (около 340–397) истолковывал пелены как знак служения и послушания: «Из девической утробы вышел и раб и Господь: раб, чтобы работать, ибо кто препоясается пеленами, тот препоясается для служения». Блаженный Феодорит Киррский (около 393 — около 457) по поводу пелен и яслей писал о добровольной нищете Христовой (ср. ипакои, глас 8, на Рождество Христово: «...последняя нищета: что бо худшее вертепа; что же смиреннее пелень». Тесьма, обвивающая Младенца поверх пелен, в византийской иконографии появляется на рубеже XIII–XIV веков; очевидно, она ассоциировалась с узми Христа (так же как пеленки —

с погребальными пеленами, а пещера Рождества — с пещерой, где Христос был впоследствии погребен)²⁴.

Ясли в ранних иконах больше напоминают престол (согласно одному из символических значений)²⁵; в публикуемом памятнике они похожи на каменный ковчег. Арочные углубления по верхнему краю ковчег — атрибут реального Гроба Господня²⁶, что выводит на первый план символику яслей как прообраза гроба²⁷. Сено, служащее подстилкой Христу, в русской иконописи начинают изображать относительно поздно, хотя его толкование относится к III веку. Святой Киприан (умер в 258) писал: «Для того полагаются Он в ясли, чтобы мы... питались не сеном [греховных сластей], но небесным хлебом». Вол и осел, заглядывающие в ясли, упоминаются только в Евангелии Псевдоматфея²⁸, но о них неоднократно говорится в сочинениях отцов церкви²⁹. Пещера традиционна для русской иконописи (см. прим. 15), но архитектурное оформление ее интерьера уникально. Вероятно, здесь изображен подземный храм Рождества Христова, впервые устроенный в 326 году.

Ангелы, славословящие Рождество Сына Божьего, в сходном положении изображены на ряде икон, в том числе и краткого извода. Возможно, что эта особенность — расположение ангелов друг за другом (точнее, друг над другом) с покровенными руками — была заимствована из иконографии «Крещения», где она прослеживается с XV века³⁰.

Жена, омывающая Богомладенца, в русских иконописных подлинниках и надписях на некоторых иконах называется «баба» (повитуха) или «Саломия», ее юная помощница — «дева», реже «Матри». Сюжет омовения Христа в литературных источниках отсутствует. В Протоэвангелии Иакова рассказывается о том, как перед родами Марии Иосиф отправился «искать бабы еврейяныя» и привел некую не названную по имени жену, ставшую свидетельницей чудесного рождения. Встретив бабу Саломию, жена рассказала ей о чуде, но та не поверила, и у Саломии отсохла рука. Исцелилась Саломия по слову ангела, поднесла руку к Богомладенцу³¹. Саломия упоминается в иконописных подлинниках, а также в рукописных и старопечатных требицах, в чинопоследовании крещения: «...благословив пришедшую на уверение честнаго девства Саломию бабу...»³² В Великие Четии Минеи митрополита Макария (1529–1552) включено «Слово о житии Пресвятой Богородицы» Елифания Кипрского, согласно которому «село Вифлеемское» принадлежало Саломии, тетке Богоматери, — «иже баше стяжана Саломиною, Богородицны теткки»; поэтому Саломия прислуживала Богоматери³³. В Четиях Минеях святого Димитрия Ростовского Саломия-повитуха и Саломия — сродница Богоматери отождествлены³⁴. Участие Саломии и девы в омовении Младенца, как полагают исследователи, было навеяно сценой омовения Марии в «Рождестве Богоматери»³⁵.

Размещение склоненной девы за фигурой сидящей повитухи, которое в описываемой иконе имеет композиционную мотивацию (соответствие контура фигур абрису пещеры), ранее встречалось (без подобной мотивации и в зеркальном варианте) в иконе кон-

ца XIV века «Рождество Христово» из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля³⁶ и в некоторых других иконах рублевского круга³⁷. Небезынтересно, что именно такое взаимное расположение девы и повитухи предписывалось русскими иконописными подлинниками XVI века: «...ту тоже девица поклонна, наливает воду... стоит за бабою, бабе глава у пояса девица»³⁸. Жест руки повитухи, подставляющей ладонь под струю из кувшина, в русской иконописи встречается нередко, начиная с икон краткого извода³⁹.

Сидящий Иосиф до середины XIV века в русской живописи изображался одиноком. Затем, как и в раннепалеологовском искусстве Византии, перед ним появилась фигура старца, и сцена приобрела характер беседы. Старец в одежде из шкур в русских иконописных подлинниках и на некоторых иконах называется пастырем, что соответствует первоначальному смыслу этого персонажа⁴⁰. Однако в публикуемой иконе и в ряде других над ним начертана надпись «Анень». Как показал Р. Штихель, в сознании русских иконописцев произошла подмена безымянного пастыря книжником Анемом из Протоэвангелия Иакова. Именно Анен обнаружил, что Мария «непрадна», и доложил об этом прервосвященникам⁴¹. Новое содержание лучше мотивировало задумчивость Иосифа и оправдывало малопривлекательную внешность старца. Любопытно, что автора иконы, очевидно, смутило несоответствие меховой одежды традиционному облику книжника, и он набросил на Анена плащ⁴².

Фигуры пастырей, внемлющих благовестию ангела, в византийской и русской иконописи довольно многообразны. Изображения пастырей, очень близкие к публикуемой иконе, имеются в одном из Евангелий Ватиканской библиотеки⁴³. Рожок — не просто традиционный еще с античных времен атрибут пастуха, но и наглядное воплощение текстов служб предраждества и праздника Рождества Христова (например, служба на 24 декабря, седален, глас 8: «Свирейлей пастырских представляющие песни, воинство ангельское возгласи, к нам глаголя: престаните свиряюще... возопийте поюще: яко родися Христос господь...»)⁴⁴. Животные вокруг пастухов скачут, волочащие общее ливокане (ср. стихирю самогласну, глас 6, святого Германа Константинопольского: «Ликуют ангели вси на небеси, и радуются человецы днесь: играет же вся тварь рождашагося ради в Вифлееме Спаса Господа...»). Особенность публикуемой иконы в том, что один и тот же ангел и благовестует пастухам, и является во сне волхвам, то есть две сцены разного содержания оказались слитыми по композиционным соображениям.

Ангел, несущий звезду, присутствует только в поздней русской иконографии (XVII–XIX века)⁴⁵. Очень близкое изображение ангела имеется на иконе из Музея имени Андрея Рублева (см. прим. 42).

Волхвы упоминаются в Евангелии от Матфея (2: 1–12). Они пришли к Ироду узнать, где родился Царь Иудейский, о котором им возвестило явление звезды⁴⁶. Ирод, посоветовавшись с прервосвященниками и книжниками, послал волхвов в Вифлеем с наказом сообщить ему о Младенце. Звезда привела волхвов к пещере, и они поклонились Христу, принеся ему в

дар золото, ливан и смирну. Во сне волхвы получили откровение не возвращаться к Ироду, а идти в свою страну другими путями. Эта страна в Евангелии не названа (говорится лишь, что волхвы пришли «от востока»), но в «Сказании Афродитиана» прямо сказано, что восточные мудрецы пришли «из Персиды» или «Персидстей земли»⁴⁷. Преподобный Иоанн Дамаскин в Рождественской стихире (Слава, глас 5) назвал их «волсви Персидстии царие...» (ср. надпись на верхнем поле иконы: «**ВОЛСВИ ПЕРСИДСТИ АВЕ ПУЧЕШЕСТВУЧЪ**», «**ВОЛСВИ ПЕРСИДСТИ ВОЗВРАТИШАСЯ ВОСВОЛСИ НИЕ ПУЧЕМЪ**», «**ВОЛСВИ ПЕРСИДСТИ ПРИНЕСОША ДАРЫ К ХРИСТУ ЗЛМО И ЛИВАН(И) И СМИРНУ ПАДШЕ И ПОКЛОНИШАСЯ ХРГУ**»).

В кратком изводе волхвов показывают или скачущими в левом верхнем углу (московская традиция), или подносящими дары (новгородская традиция)⁴⁸. В полном изводе имеются обе сцены, причем в правом верхнем углу также изображают волхвов, но уже удаляющихся. Позы волхвов на публикуемой иконе близки и к старым образам, и к другим памятникам XVII века⁴⁹, но, возможно, сложные повороты и некоторые детали навеяны изображениями конных царей из Библии Пискалора⁵⁰. Короны, которые венчают тюрбаны на головах волхвов, — относительно редкая особенность. Она имеет место в клейме ярославской иконы «Рождество Христово с клеймами акафиста»⁵¹, в стенописях 1680 года костромских и ярославских мастеров во главе с Гурием Никитиным и Силой Савиным церкви Ильи Пророка в Ярославле⁵², в акафистном цикле фресок на северной стене новгородского Знаменского собора, роспись которого осуществлялась в 1699–1702 годах артелью костромских мастеров во главе с Иваном Яковлевым Бахматовым⁵³.

Надпись у сцены «Поклонение волхвов» перефразирует текст Евангелия: «и падше поклонившася ему; и отверзше сокровища своя, принесоша ему дары, злато и ливанъ и смирну» (Мф. 2: 11)⁵⁴. Обращают на себя внимание одежды волхвов с широкими отложными воротниками, не совпадающие с одеждой тех же волхвов в других сценах. Это различие объясняется использованием именно для данной сцены западноевропейского иконографического источника, очень популярного среди иконописцев XVII века, — иллюстрированной Библии Петера ван дер Борхта⁵⁵ (л. 42, 1-я иллюстрация к Евангелию от Матфея, эпизод справа). Хотя в иконе сцена дана в зеркальном отражении, и позы волхвов, и их характерные одеяния, и предметы в руках повторяются весьма точно: так, например, изображение старца-волхва, одной рукой поддерживающего чашу за поддон, а другой снимающего с нее крышку, не оставляет сомнений в наличии у иконописца именно Библии Борхта или, скорее, прорисей с нее.

В сцене избения младенцев в нижней части иконы легко опознаются две группы, замствованные с того же гравированного листа (два воина, хватающие женщин и убивающие их детей)⁵⁶. Левый воин, стоящий прямолично с занесенным мечом, встречается в «доборхтовских» вариантах «Избиения»⁵⁷. Возможно, что странное для древнерусской иконографии позы спящих волхвов в правой верхней части композиции

объясняются воздействием другой гравюры Библии Борхта — «Моление Христа в Гефсиманском саду», где показаны спящие в разных позах апостолы.

Иконография явления ангела спящему Иосифу обычна для подробного извода «Рождества Хри-

стова», она основывается на словах Евангелия от Матфея: «...Се аггелъ Господень во сне явися Иосифу, глаголя: встав поими отроча и матеръ его, и бежи во Египет» (Мф. 2 : 13; ср. с надписью в центре левого поля: **ЯВІСЯ АГГАЪ ГДНЪ ВОСНІ НОСИДУ ПОИМИ**



О(Т)РОУА И МАТ(Р)Ь И БЕЖИ БО ЕГИПЕЦЪ ПРИЦЕТО- НЕ(А) ГДННАМЪ).

«Бегство в Египет» также обычно для рассматриваемой иконографии. В канонических Евангелиях не сообщается никаких подробностей этого события. В Протоэвангелии Иакова сказано, что Иосиф «оседла осла и всади ю [Марию], и ведаше ю. И Симеон в следъ его идше сын его»⁵⁸. В иконе вместо осла представлен конь, которого ведет Иосиф; отрок, идущий за конем, может быть отождествлен с Симеоном или с другим сыном Иосифа от первой жены — Иаковом⁵⁹. Три персонажа в этой сцене (в ранней иконографии отрок мог быть заменен ангелом) присутствуют в византийской и древнерусской живописи. В западноевропейских гравюрах, которыми пользовались русские иконописцы XVII века, изображаются только Мария и Иосиф, но такой «сокращенный» двухфигурный вариант употреблялся русскими мастерами заметно реже трехфигурного. Изображение идолов в храме над входом в город восходит к Евангелию Псевдо-Матфея, где рассказывается о падении идолов при приближении Святого Семейства⁶⁰.

Устойчивый иконографический мотив — Елизавета с младенцем Иоанном на руках, скрывающаяся в горе от преследующего их воина, — следует тексту службы на 28 декабря (день памяти 14 000 младенцев, избитых Иродом): «Елисавет же вземши Иоанна, камень моляше глаголющи: приими матерь с чадом. Гора приятъ Предтечу» (Слава, глас 4, Андрея Критского). Близкий текст имеется и в Протоэвангелии Иакова: «Елисаветъ же слышавши, яко Иоана ищутъ, и вземше бежа в гороу... и абие расседся гора и приять я»⁶¹. Эта сцена воспроизводилась в полном изводе «Рождества Христова» начиная с вышеупомянутой синайской иконы XII века.

Изображение Нафанаила с матерью — мотив более редкий и встречающийся, по мнению А.С.Косцовой, только в русских иконах⁶². Нафанаил, согласно Евангелию от Иоанна, первоначально сомневался в божественности Христа. Христос при встрече объявил Нафанаилу, что знает его, поскольку видел под смоковницей — «суца под смоковницею видехъ тя» (Ин. 1: 48). В ответ Нафанаил признал Христа Сыном Божиим и Царем Израилевым. Исследователи предполагают, что в этой загадочной сцене отразился очень ранний апокриф. Согласно ему, во время избиения младенцев Нафанаилу было три дня от роду. Мать отнесла его в сад и скрыла в траве под смоковницей. Младенец Иисус, в этот момент также лежавший под смоковницей в Египте, увидел Нафанаила и послал к нему ангела, чтобы тот хранил младенца до возвращения матери. Апокрифическое сказание о Нафанаиле, впоследствии ставшем апостолом, на Руси было известно уже в XVI веке⁶³ и позднее вошло в русский печатный пролог. Можно предположить, однако, что оно не пользовалось широкой известностью, поскольку ошибочные надписания при изображении Нафанаила (как на иконе из коллекции В.А.Бондаренко — дублирует надпись в нимбе Христа) не были редкостью⁶⁴.

Плачущие жены слева от Елизаветы иллюстрируют пророчество Иеремии, повторенное в Евангелии от Матфея: «Гласъ в Раме слышеть бысть, плачь и

рыдание, и вопль мнозь: Рахиль плачущи о чадъ своихъ, и не хотяше оутешитися, яко не суть» (Мф. 2: 18).

В нижнем правом углу представлена беседа Ирода с первосвященниками и книжниками: «И собравъ вся первосвященники и книжники людския, вопрошае от них: где Христосъ рождаеца; они же рекоша ему: въ Вифлеме Иудейстем, тако бо писано есть пророкомъ» (Мф. 2: 4, 5). Первый книжник показывает Ироду книгу (Библию) с соответствующим текстом. Эта сцена почти одинаковым образом представлена в целом ряде икон, воспроизведенных в монографии Р.Штихеля, что свидетельствует о едином источнике (вероятно, западноевропейского происхождения).

В правом нижнем углу воин убивает первосвященника Захарию — отца Иоанна Предтечи. О смерти Захарии рассказывает в Протоэвангелии Иакова, но текст на правом поле следует Евангелию от Матфея. Иисус, обличая фарисеев и книжников, призвал на них всю пролитую на земле праведную кровь «до крове Захарии сына Варахиина, егоже оубисте между церковию и олтаремъ» (Мф. 23: 35).

АТРИБУЦИЯ

Наиболее точную аналогию публикуемой иконе составляет «Рождество Христово» из частной коллекции (Москва), поступившее в аукционное объединение «Гелос» в январе 2002 года. Архитектурные мотивы в нем несколько упрощены, некоторые детали даны в архаизированном варианте (халдейские шапочки волхов вместо турбанов с коронами), но в целом эта небольшая икона (28х32,5) является практически точной копией «Рождества» из собрания В.А.Бондаренко. Много общего имеет с нашим памятником и «Рождество Христово» из Национального музея в Стокгольме, также небольшого размера. Оно имеет широкую датировку XVI–XVII веками⁶⁵, однако живопись, в настоящий момент доступная обозрению, более напоминает «подстаринные» иконы XIX века. Качество письма в иконе из Стокгольма заметно ниже, что хорошо видно в огрубленности личного, упрощении архитектурных форм, примитивизации фигур. Однако довольно близкое совпадение как общей композиции, так и отдельных мотивов и даже мелких деталей заставляет предположить, что стокгольмская икона тоже является копией публикуемого памятника из коллекции В.А.Бондаренко. Иконография отдельных сцен «Рождества Христова» собрания В.А.Бондаренко точно повторяется в двух ярославских иконах — вышеупомянутом «Рождестве Христовом» с клеймами акафиста» (вероятно, 1680–1690-х годов) и «Рождестве Христовом» 1711 года из церкви Вознесения⁶⁶.

Очевидно, описываемая икона не имела единого прототипа: она, как и другие иконы полного извода «Рождества Христова» второй половины XVII века, комбинировалась из отдельных клейм-сюжетов, встречающихся в разных памятниках и в разных сочетаниях. Так, «Избиение младенцев» и «Поклонение волхов», восходящие к Библии Борхта, раньше всего, очевидно, появились в иконе «Рождество Христово» середины XVII века из Ярославского музея (см. прим. 49). Ее датировка подтверждается сходством изобра-

женных архитектурных форм с фресками московской церкви Троицы в Никитниках, датирующимися 1652–1653 годами. Однако «Явление ангела спящим волхвам» с той же иконы, как справедливо отметил Р. Штихель, написано по другому западному источнику – Библии Пискатора, то есть ярославское «Рождество» в целом не могло служить оригиналом для иконы из коллекции В.А. Бондаренко. С другой стороны, «Рождество Христово» из Народной галереи в Праге из бывшего собрания К.Т. Солдатенкова, также, вероятно, написанное около середины XVII века⁵⁷, имеет с публикуемой иконой ряд совпадений в изображении центральной сцены «Явление ангела волхвам», Ирода и книжников, но в ней не используется Библия Борхта. Из этого можно заключить, что русские мастера второй половины XVII века обладали наборами прорисей, которые компоновали достаточно свободно⁵⁸.

Главной трудностью при формировании композиции таким методом было сохранение логической последовательности сюжетов и их четкое отграничение друг от друга. Схема, выбранная в публикуемой иконе, уже сформировалась в двух вышеупомянутых памятниках и довольно проста, несмотря на обилие отдельных сцен. Верхняя центральная часть занята собственно Рождеством со всеми относящимися к нему персонажами – Иосифом, ангелами, пастырями, женой и девой у купели. Затем действие получает развитие из левого верхнего угла к правому: волхвы, следующие за звездой; волхвы, поклонившиеся младенцу Христу; явление ангела спящим волхвам; возвращение волхвов в свою землю. Следующие эпизоды показаны симметрично: слева – явление ангела Иосифу, справа – бегство в Египет. Далее повествование развивается от левого нижнего угла к правому, поднимаясь немного вверх: книжники сообщают Ироду о месте рождения Богомладенца, воины по приказу Ирода избивают младенцев, Елизавета и мать Нафанаила спасают своих детей, воин убивает Захарию. Нарушают хронологию только плачущие жены, которых логичнее было бы представить в правой, а не в левой части иконы.

Однако в иконе из Ярославского музея все эти сцены композиционно и колористически слабо отделены друг от друга, что создает впечатление перегруженности и хаотичности. Центром композиции стала фигура святой Елизаветы в ярко-красном одеянии; фигуру же Богоматери, облаченную в темный мафорий, зрительно подавили расположенные выше архитектурные формы. В иконе из Праги структура более четка, но тем не менее и в ней смешиваются не сопряженные друг с другом сюжеты (так, спящие волхвы оказываются в той же пространственной зоне, что и пастухи, внимающие благовестию). В «Рождестве Христовом» из коллекции В.А. Бондаренко каждая сцена выделена или архитектурными, или пейзажными формами. Ясли с Младенцем, Богоматерью, ангелами, жена и дева с купелью вписаны в полукруглый проем пещеры, Иосиф с пастырем – в полукруглый же контур горки; волхвы почивают на фоне светлых гор, резко противопоставленных темной зелени, где стоят пастыри. Горка с пещерой, подобно футляру, объемлет фигуру Елизаветы, а архитектурные «кулисы» так же плотно

охватывают волхвов, поклоняющихся Христу, спящего Иосифа, Ирода с книжниками, Захарию с воином. При этом фигура Богоматери выделена ярко-красным ложем, а Елизавета расположена не на центральной оси композиции. Ни один сюжет не выходит за пределы своей «рамы», что свидетельствует о редком композиционном даре художника, знаменитого эту икону. При внимательном рассмотрении поражает также разнообразие и тонкость исполнения деталей, например, не повторяется узор ни одного из восьми шлемов и семи панцирей воинов в нижней части композиции, и даже пластины на рукавах панцирей во всех случаях имеют разную форму.

Некоторые детали «Рождества Христова» из коллекции В.А. Бондаренко – изображение архитектурных форм, характер нанесения золотых пробелов, отдельные фигуры (например, ангел со звездой) – находят аналогии в иконах, традиционно приписываемых Гурию Никитину, и в его подписной «Троице» из публикуемой коллекции (кат. № 35). Однако ни письмо личного, ни цветовая гамма, ни моделировка одежд не совпадают с произведениями этого мастера. Ареал распространения близких иконографических изводов довольно широк, но все же наибольшее количество и к тому же наиболее ранних икон подобного типа происходит из Ярославля⁵⁹. Возможно, что в их написании принимали участие и костромские художники (практика смешанных артелей обычна для второй половины XVII века), однако «Рождество Христово» из Костромского музея и по иконографии, и по манере письма значительно более традиционно, чем ярославские памятники. Нет сомнений, что над иконой работал ведущий мастер (или группа ведущих мастеров) из тех ярославских (а возможно, и костромских) художников, которые были связаны с искусством, культивируемым при царском дворе в московской Оружейной палате.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Так же выглядят зарукавья, пояса, оплечья и каймы у девы при купели, волхвов, отрока, сопровождающего Марию и Иосифа в Египет, Ирода, книжников, воинов, первосвященника Захария.
- 2 В некоторых русских иконописных подлинниках вместо осла фигурирует конь: «... близ же яслей вертеп, жребя же и вол...» (цит. по изд.: *Варсов* 1885, С. 110). Ср. в Большаковском подлиннике XVIII века: «... вертеп чери, а в него глядит конь до половины, а с другую сторону корова видит...» (Подлинник иконописный 1998, С. 60).
- 3 Так написаны крылья, диадемы и тороки и у ангелов в других сценах.
- 4 Художник по ошибке показал эту руку с тыльной стороны, то есть обе руки старца получились левыми. Ср. аналогичный случай в иконе «Сошествие во ад» мастеровской Дионисия из местного ряда собора Рождества Богоматери Феропонтова монастыря (ГРМ, инв. ДРЖ 3094) – одна из ангелов, связывающих сатану.
- 5 В Большаковском подлиннике: «стоит пастырь, сед... плешат, риза козли-

тина мохната, лозерь с чернилом» (Подлинник иконописный 1998. С. 60).

6 В кратком изводе поклонения Исае волхвы находятся воле пещеры. Изображение палат соответствует тексту Евангелия от Матфея, говорящему, что поклонение происходило в «храмине» (Мф. 2: 11).

7 Так называемое девятичное перекрестие имеет три видимых конца, отграниченных девятью белыми линиями; оно усвоено только второму лицу Троицы — Иисусу Христу. Греческое воин — сущий (эпитет Христа).

8 Об иконографии «Рождества Христова» см.: *Покровский* 1892. С. 48–98; *Купчихин* 1894; *Millet* 1916. С. 93–169; *Stichel* 1990; *Щенникова* 1990. С. 63–65; 89–91; Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода 1996. С. 314–315 (каталожная статья Ю.А. Паттинского).

9 *Скабалланович* 1916/1.

10 Так называемое Протоэвангелие Иакова было составлено не позднее рубежа II–III веков, вероятно, в общинах христиан-эбионитов (иудействующих). Его текст широко пользовались отцы церкви в своих проповедях и гимнографических сочинениях. Фрагмент Протоэвангелия под названием «Слово святого апостола Иакова на Рождество Господа нашего Иисуса Христа» на Руси включался в мильнейные чтения на 25 декабря, а также входил в другие богослужебные книги (Торжественники, Златоусты), то есть обладал большим авторитетом в глазах русского иконописца (краткие сведения о Протоэвангелии Иакова см.: *Мильков* 1999. С. 735–737).

11 Это апокрифическое Евангелие возникло почти одновременно с Протоэвангелием Иакова, но в Западной Церкви. Хотя текст его в Древней Руси не был известен, упоминаемые в нем детали замствались русскими иконописцами из византийской иконографии. Евангелие Псевдо-Матфея было известно еще отцам церкви III–IV веков, а некоторые детали из него попали в другие апокрифы, бытовавшие на Руси с XV–XVI веков («Беседа трех святителей», «Лудидарус»). Во второй половине XVII века подробности, приводимые в этом Евангелии, оказались знакомы русскому читателю через посредство западной литературы.

12 *Бобров* 1994. В частности, из этого сказания заимствовали имена волхвов — Елимелех, Елисур и Елиав, попавшие в некоторые иконописные подлинники. Имена же Каспар, Валтасар и Мельхиор имелись в Евангелии Псевдо-Матфея и восходящих к нему источниках. Первая известная русская икона с надписанными «Мальфюн», «Наспар» и «Салтасар» начала XVI века происходит из церкви Покрова Богоматери города Опочка Псковской области (ГРМ, инв. КПВХ 72685), на имена волхвов обратили внимание И. С. Родников и В. К. Лаурин (см.: *Псковская икона* 1990. С. 301).

13 *Григорий Богослов*. С. 313.

14 Фреска в катакомбах Севастияна (конец IV — начало V века), где изображе-

ны спеленатый Богомладенец, лежащая Мария, ясли, вол и осел.

15 В евангельских рассказах конкретное место рождения Иисуса не указано, говорится лишь, что Богомладенец был положен в яслях, «заче не бе имь места во обители» (Лк. 2: 7). Пещера упоминается в Протоэвангелии Иакова, в сочинениях Оригена и Иустина Философа (см.: *Иустин философ* 1892. С. 261 и прим.). В ранних памятниках изображали как пещеру, так и ясли (навес над яслями) (*Покровский* 1892. С. 48–65). В Восточной Церкви утвердился иконографический извод с рождением в пещере (вертепе), в западной иконографии обычно изображали архитектурное сооружение (ясли, навес или базилику Рождества Христова, первоначально выстроенную над пещерой Рождества в 326 году и затем неоднократно перестраивавшуюся).

16 Древнерусская монументальная живопись. 1963. Изд. 66. В византийской живописи этот извод складывается в VIII–IX веках.

17 *Sotiriou* 1956; *Sinai* 1990.

18 АОМНИ; воспр. — Северные письма 1999. № 57. Ил. на с. 23.

19 ГТБ; воспр. — *Реформатская* 1968. Ил. 22–24.

20 Рельеф Латеранского саркофага IV–V веков со сценой Рождества Христова и верхняя пластина на окладе Евангелия из Милана V века (см.: *Покровский* 1999. С. 252, рис. 38. С. 256, рис. 47).

21 Все случаи его использования связаны с западным влиянием.

22 См. вышеупомянутую фреску церкви Спаса на Нередице, икону «Рождество Христово» из монастыря Святой Екатерины на Синае (*Sinai* 1990. Fig. 68), пластины с «Рождеством Христовым» Василиевского врата в Троицком соборе города Александра, 1336 год (Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода 1996. С. 302), и западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале (*Овчинников* 1978. Ил. 14).

23 См., например, фреску Феофана Грека «Преподобный Макарий Великий» в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, 1378 год.

24 По святому Иустину Философу, красная веревка есть символ крови Христовой (*Иустин философ* 1892. С. 311).

25 Текст службы на 24 декабря, ирмос, глас 5: «Вселился еси в вертеп, яко престол ясли вменив».

26 Ср., например, русскую каменную икону XIII века «Гроб Господень» (ГИМ; воспр. — *Николаева* 1983. Табл. 2, № 10).

27 В свою очередь, Гроб Господень прообразуется церковным престолом (трапезой) во время Евхаристии, что возвращает к символике яслей как престола.

28 «Вол и осел поклонились ему. Тогда исполнилось сказанное пророком Исаею глаголющим: позна вол жывающего и и осел ясли господина своего. Животные эти, стоя по сторонам Младенца, непременно поклонялись ему» (цит. по изд.: *Покровский* 1999. С. 69).

29 Мелитон Сардийский (умер около 194–195) и Григорий Нисский (335–394) считали, что вол означает иудея, а осел — язычника (*Покровский* 1999. С. 70–71).

30 В частности, так изображены ангелы на берегу Иордана на табличке с «Крещением» из новгородского Софийского собора (воспр. — *Лазарев* 1977. Ил. 8).

31 *Мильков* 1999. С. 747–748.

32 Цит. по изд.: *Покровский* 1999. С. 80.

33 Великие Минеи Честны 1912.

С. 365.

34 Жизнь святых 1906. С. 686.

35 Р. Штихель пытался найти обоснование этой эпизоду в суре 19 Корана, в римской легенде об источнике масла, открывшемся в Риме в момент рождения Иисуса (*Stichel* 1990. С. 50). Однако и в Коране (сура 19, строфа 24), и в легенде говорится только об истечении источников, но не об омывании младенца. Греко-славянская легенда о мире (благонюмное масло), в которое превратилась сохраненная Саломией вода из купели, вошедшая в апокрифическую «Беседу трех святителей» (см.: *Мочульский* 1894. С. 86), не предшествует возникновению иконографии, а опирается на нее.

36 Музей «Московский Кремль», инв. № 1397; № 3243 соб.

37 На эту особенность благовещенской иконы обратила внимание Л.А. Щенникова (см.: *Щенникова* 1990. С. 64. Ил. 2).

38 Иконописный подлинник 1873. С. 56–57.

39 «Рождество Христово» из праздничного ряда собора Святой Софии в Новгороде, 1341 год (НИИГАМЗ; воспр. — *Русская икона* 1992. Ил. 17); соответствующая фреска новгородской церкви Успения на Волотовом поле конца XIV века (воспр. — *Вадертов* 1989. Ил. 59.1); «Рождество Христово» московской школы, начало XVI века (ГРМ; воспр. — «Пречистому образу Твоemu поклоняемся...» 1995. С. 26); «Рождество Христово с избранными святыми» из города Опочки, упомянутое выше (Псковская икона 1990. Ил. 38).

40 Так, на фреске церкви Успения на Волотове одежде и поза мужской фигуры, написанной рядом с Иосифом, не позволяют усомниться в том, что это паствух (воспр. — *Вадертов* 1989. Ил. 59.5). На иконе италогреческой школы «Рождество Христово» XVI века из собрания Лихачева изображены два паствуха — старец и юноша (ГЭ; воспр. — Из коллекций Лихачева 1993. С. 105. Ил. 273). Ср. прим. 3.

41 *Stichel* 1990. С. 127–130; *Мильков* 1999. С. 745–746.

42 Такое решение встречается весьма редко — помимо иконы из Стокгольмского Национального музея, о которой будет сказано ниже, в «Рождестве Христовом» из Троицкого Макарьева монастыря в Казане (вторая половина XVII века, ЦМИАР; воспр. — *Русская живопись XVII–XVIII веков* 1977. С. 78).

43 № 2, *Urbain*. Л. 20 об. (воспр. — *Покровский* 1999. С. 58. Ил. 45).

- 44 В византийской живописи музыкальные инструменты у пастухов начинают изображаться с XI века.
- 45 У отцов церкви не было единого мнения о существовании звезд, явившейся волхам. Святой Иоанн Златоуст (347–407) считал звезду не физическим телом, но Божественной и ангельской силой, явившейся вместо звезды.
- 46 Святитель Григорий Богослов трактует пришествие волхов как выступление язычников в Церковь (Григорий Богослов. С. 313).
- 47 Ср. службу на 24 декабря, ирмос, песнь 5: «...огнь почитающим от Персиды царем».
- 48 *Смирнова, Лаурин, Гордиенко* 1982. С. 292–293.
- 49 «Рождество Христово», вторая половина XVII века, ЦМИАР, инв. ВМ 152, где верхняя часть близка к нашей иконе, но зеркально перевернута.
- 50 Библия Пискатора, названная так по имени голландского издателя Николая Пискатора, выходила в XVII веке в Амстердаме несколькими изданиями (1643, 1650 и 1674 года; полное название — *Theatrum Biblicum. Hoc est Historiae sacrae Veteris et Novi Testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem*). Она активно использовалась русскими иконописцами начиная с середины XVII века. Влияние ее гравюр с всадниками-царями хорошо заметно на ярославской иконе «Рождество Христово» (ЯХМ; воспр. — *Масляницкий* 1983. Табл. 67), которая, в свою очередь, имеет немало общего с описываемым памятником.
- 51 ЯИМЗ; воспр. — *Брюсова* 1984. С. 117. Цв. ил. 153–155. Как любезно сообщила нам В.М.Красновид, точных данных о происхождении иконы не сохранилось, и бытование ее в Федоровской церкви (о чем пишет В.Г.Брюсова) маловероятно.
- 52 Например, головной убор царя Ахава в цикле Деяний святого Ильи Пророка; имена мастеров и дата названы в летописи в нижней части западной стены.
- 53 Датируется по храмовой летописи (см.: *Тихомиров* 1889).
- 54 Святой Иоанн Златоуст в 8-й беседе на Рождество Христово указывал символическое значение этих даров — познание, послушание и любовь (*Иоанн Златоуст* 1901. С. 35–89).
- 55 *Biblia, hoc est Vetus et Novum Testamentum iconibus expressum opera et studio Petri vander Burght, et nunc recens in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem. Anno 1639*. Она имела еще большее распространение среди русских иконописцев, чем Библия Пискатора (см.: *Бусева-Давыдова* 1993. С. 190–206). О западноевропейских иконографических источниках в русской иконографии «Рождества Христова» см.: *Stichel* 1990. S. 98–106.
- 56 Святой Григорий Богослов изображал избивание младенцев как отмену младенческих, то есть ветхозаветных, образований (*Григорий Богослов*. С. 313).
- 57 «Рождество Христово» строгановской школы, первая половина XVII века, ГТГ, инв. 24852; иллюстрация «Четвероевангелия» из Костромского Ипатьевского монастыря, 1605 (КИМЗ; воспр. — *Брюсова* 1982. С. 27. Ил. 21) и др.
- 58 *Мильков* 1999. С. 746.
- 59 В службе святому Иакову брату Божию 23 октября во 2-й стихире на стиховне поется: «...и во Египте бывше со Иосифом, матерно же Иисусово».
- 60 Упоминание о падении идолов в египетском городе Ермополе (Ерминполе) имеется также в «Лавсанке» преподобного Палладия Еленопольского (368–430): «В этот город приходил Спаситель с Девото Мариею и праведным Иосифом, исполняя пророчество Исайи, который говорит: «се Господь седит на облаце летце и придет во Египет, и потрясутся рукотворенная египетская от лица Его и падут на землю» (Ис. 19: 1). «Видели мы там и капище, в котором все идолы пали. Идем на землю, когда Спаситель вошел в город» (*Палладий Еленопольский* 1992. С. 114).
- 61 *Мильков* 1999. С. 749.
- 62 *Косцова* 1992. С. 397.
- 63 Оно входит в отрывок из Толкового Евангелия, опубликованный А.И.Соболевским (см.: *Соболевский* 1915. С. 267–268).
- 64 Н.В.Покровский отмечает, помимо аналогичного ошибочного надписания, еще и надпись «Закхей» (Закхей влез на смоковницу при входе Христа в Иерусалим — см.: *Покровский* 1999. С. 87).
- 65 SNM, A 83; воспр. — *Kjellin* 1933. S. 28–30.
- 66 ГТГ, инв. 14911. На эту икону наше внимание обратил А.В.Федорчук.
- 67 DO 3354; воспр. — *Стебучиха* 1971. III. 13.
- 68 Прорисьями с такой же или близкой иконографией продолжали пользоваться в XVIII–XIX веках. Прекрасным памятником, в большинстве деталей совпадающим с публикуемой иконой из коллекции В.А.Бондаренко, является «Рождество Христово», написанное между 1832 и 1837 годами в Невьянске в мастерской иконописцев Богатыревых. Примечательно, что основатели династии переселились на Урал в 1740-е годы из Ярославля (см.: *Уральская икона* 1998. С. 258; воспр. иконы — С. 53. № 185).
- 69 Помимо упомянутой иконы ЯХМ, можно назвать аналогичную икону ГТГ (инв. 23098) и близкую к ним икону из собрания ЯИМЗ (инв. 41001 / инв.197).

ИКОНА
«ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ»

СВЯТЫЙ АНГЕЛЪ СЪ СВЯТЫМЪ ДУХОМЪ И СВЯТЫМЪ ПЕТРОМЪ

СВЯТЫЙ АНГЕЛЪ

СВЯТЫЙ АНГЕЛЪ



ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «ЧУДО О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ»

Конец XVII века
Тихвин
Дерево, темпера. 89, 5×69

В верхней части иконы изображен архангел Михаил с распростертыми крыльями. Он двуперстно благословляет разведенными в стороны руками, одновременно держа в них конские поводья. Архангел в лоратном одеянии, далматика темно-зеленая с красно-розовым исподом, с каймами по подолу и по низу рукавов, каймы золотые с двусторонней жемчужной обнизью из белильных точек, с изображением красных и синих драгоценных камней. Лор, конец которого переброшен через правую руку архангела, написан так же, как и каймы, испод лора красно-розовый. Поверх далматики наброшен красный плащ. Головная повязка-диадема и тороки темно-синие с тонкой белильной обводкой, на запястьях видны золотые зарукавья исподней одежды с жемчугом и драгоценными камнями. Сапоги-ногавицы красные, с четко моделированным ремненным плетением. Крылья розовато-коричневые, разделаны белилами и окоптурены черным, подкрылки узкие, в одно перо, красно-вишневые с белой обводкой по внутреннему краю. Слева архангелу предстает Флор — средовек с короткими темными волосами и бородой. Правую руку он простер к архангелу, кисть левой видна у ворота плаща. Флор облачен в короткий темно-зеленый хитон с оплечьем и зарукавьями, красный плащ такой же длины, красные порты и темно-зеленые сапоги из сплетенных ремней. Справа симметрично ему расположен Лавр, также в обличье средовека, простирающий к архангелу обе руки. Лавр одет подобно Флору, но его хитон красный, плащ зеленый, порты розовато-коричневые, сапоги красные.

У ног Флора на фоне горок изображен скачущий вправо темно-серый конь с темно-коричневыми хвостом и гривой, его поводья держит в правой руке архангел Михаил. На крупе, шее и ногах коня моделированы мышцы, на морде, как и у других коней, прорисованы миндалевидные («человеческие») глаза и густые брови. Верхняя часть морды показана в фас, нижняя — в профиль. Конь заседлан красным седлом с одинаково высокими передней и задней луками, по контуру седла идет белильная обводка. Тебелек на боку седла имеет вид черного щита с золотым окаймлением и золотой серединой, чепрак под седлом золотой, подпруги черные, паперсть на груди изображена двумя параллельными тонкими черными линиями. Белый конь справа, у ног Лавра, представлен несимметрично левоуго коню: из-за охристых горок видны только голова, шея и согнутые передние ноги. Конь скачет вправо, но голова его повернута влево, назад по ходу движения. Его поводья архангел держит в левой руке. Поводья обоих коней красные с зеленой кистью на конце (от левой кисти сохранился лишь след).

В нижней части композиции — три юных всадника («святые консоводцы»). Левый всадник скачет на серо-коричневом вздыбленном коне, лик виден в профиль, в правой руке он держит кнут, левую с поводьями прижимает к груди. Он одет в короткий бледно-розовый хитон с золотыми поручами, красные порты и сапоги, за плечами развевается короткий темно-зеленый плащ, голову покрывает красная шапка-коляк с белыми отворотами («заломами»). Седло его коня зеленое с двойной белильной обводкой, тебелек в виде черного щита с широкой золотой каймой, чепрак в диагональных золотых и серебряных полосах с чернью. Красная пахта (ременная петля от седла к хвосту) украшена красным ремешком (розеткой). Центральный всадник сидит на спокойно шагающем белом коне. Он оборачивается назад, склонив голову и простирая согнутые в локтях руки к следующему за ним всаднику; в левой руке он также держит поводья с темной кистью на конце. Его красный хитон с золотыми зарукавьями распахнут на груди, открывая темную исподнюю одежду с оплечьем, и переносится белым платом с черными крапшинами; коляк темно-зеленый с белыми отворотами, порты розово-коричневые, сапоги красные. Седло коня темно-зеленое с двойной белильной обводкой, чепрак черный с золотой каймой, тебелек в виде черного щита с широкой красным окаймлением и более узкой золотой каймой. Упряжные ремни красные, пахта на крупе в месте пересечения ремней раскреплена черно-красным ажурным ремешком. Третий всадник скачет навстречу другим на вздыбленном сером коне, повернувшему голову в обратную сторону (вправо). В правой, отставленной вбок руке этот всадник держит поводья, в левой, поставленной на пояс, — кнут. Он одет в темный сине-зеленый хитон и темно-зеленые сапоги, красный плащ, розово-коричневый коляк с белыми отворотами и красные порты. Седло также красное с белильной обводкой, чепрак черный с золотой каймой, тебелек в виде черного по золоту щита с золотым окаймлением.

У нижнего края иконы голубой краской, с разделькой белильными штрихами, написан водоем, в котором стоит и цвет воду табун лошадей. Табун изображен в виде двух групп, скачущих навстречу друг другу, в каждой по несколько лошадей — коричневых (гнедых), белых, черных, темно-серых. На берегу водоема видны два резвящихся жеребенка. На бабках коней выписана шерсть, гривы с завитками, хвосты волнистые, развевающиеся. В правом нижнем углу на краю водоема написано дерево с разделенным натрое стволом и овальной серой кроной, оживленной мелкими белильными «листочками».

За спинами архангела, Флора и Лавра проходит низкая красно-розовая стена с дугообразным верхом, скупо разделанная белильным орнаментом. Ниже стены располагаются три группы горок с некрупыми лещадками, оттененными мелкими резкими мазками

белил. Горки под ногами Флора красно-коричневые, под ногами Лавра — серо-зеленые. Справа в горах показано округлое углубление наподобие пещеры, выделенное белой обводкой и притенением. Желто-коричневые горки, на которых стоит архангел Михаил, образуют пирамиду, занимающую всю нижнюю часть иконы, за исключением водоема. По краям горок наложены розовато-коричневые и серо-зеленые притенения (приплески).

Личное написано по темно-зеленому санкирю темными окрами с резкими высветлениями на лбах, под глазами, на кончиках носов, в нижней части шей. Между бровями нанесены яркие белые «вилочки». Подрумянка наложена на боковые части щек. Глаза у архангела, Флора и Лавра имеют черные зрачки и коричневые радужки, занимающие почти все поле глаза. У святых коневодов радужки обозначены черными точками.

Нимбы золотые с белой обводкой. Фон зеленовато-голубой. Поля желто-коричневые.

НАДПИСИ

Все исполнено черной краской: на верхнем поле вязью, над Флором и Лавром с элементами вязи; именующие надписи святых над всадниками.

Доска состоит из двух частей, скрепленных двумя врезными встречными сквозными шпонками. У концов шпонки стесаны заподлицо с доской на 3–4 см. В верхний торец врезаны две новые шпонки размером 8×1 см. На каждой доске имеются глубокие трещины, проходящие на всю высоту доски, но не достигающие лицевой поверхности иконы. В левом верхнем углу имеется бумажная наклейка с черной надписью латинским готизированным шрифтом: *Tischwein* и красной цифрой 22. Правее — остатки бумажной наклейки сцелевшими цифрами III. 7. Над верхней шпонкой надпись карандашом: 22 *Tischwein Museum*. Между шпонками с правой стороны по вертикали надпись в две строки карандашом: «АРХА ИЛ МИХ» (далее не читается). Ковчег пологий, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Имеются многочисленные мелкие утраты красочного слоя, тонированные при реставрации: на фоне (особенно в левой части), в нижней части левого крыла архангела, на горках, на одеждах и т. п. Восполнено копью белого коня под св. Лавром, нижняя часть обуви правого всадника. Значительные потертости в нижней части иконы (на изображении табуна коней). Под правой передней ногой лошади правого всадника (Гевласипа) виден еще один контур ноги, расположенный более низко (авторский?).

РЕСТАВРАЦИЯ

Укреплялась В.Д.Сарабьяновым, окончательно раскрыва в 2000 году М.Г.Степановым и О.Б.Воробьевой.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Происходит из Тихвина, была вывезена немцами во время войны 1941–1945 годов и оставлена в Даугавпилсе, откуда поступила в продажу.

ИКОНОГРАФИЯ

Литературный источник «Чуда о Флоре и Лавре» до сих пор не обнаружен. Согласно Житию этих святых, перевод которого был известен на Руси по крайней мере с XV века, они жили в Иллирии и были



братьями-близнецами, учениками христиан-каменотесов, замученных за веру во Христа. Царь Ликиний повелев Флору и Лавру достроить храм Герлака, но они возвели церковь и вместе со всеми строителями, обращенными ими в христианство, низвергли идолов. Во время строительства кирпичи ложились в кладку сами собой, так что их едва успевали подвозить 200 помощников. Братья исцелили Анастася, сына жреца Мерентина, глаза, поврежденный отлетевшим осколком камня. Ликиний повелев свергнуть Флору и Лавра в печь, но огонь был залит ливнем. Тогда князь Лукас, которому была поручена казнь, приказал ископать глубокий колодец и бросить туда братьев с их сотоварищами-христианами. Явившиеся ангелы тут же унесли души мучеников. При императоре-христианине Феодосии Великом епископ Фока попросил племянника Лукаса — Зотика, который ослеп в наказание за участие в казни, показать место захоронения святых. Прозревший Зотик указал место колодца; при раскопках по всей стране распространилось благоухание, а кости мучеников блестящие, как серебро. На этом месте Фока возвел церковь.

Житие Флора и Лавра с XVI века включалось в состав минейного Торжественника, вошло в Великие Минеи Четии и в Пролог под 18 августа². В службе на день памяти святых мучеников отмечается их исповедание святой Троицы, создание храма, мучениче-



ство, а также присущий им дар исцеления (ирмос: «Якоже два предобре соса, славнии явятся Церкви Христове, не млеко проливающее, но дар независен и спасителен исцелений источающе»).

Однако, несмотря на широкую известность Жития, оно почти не нашло отражения в русском почитании Флора и Лавра: житийные иконы этих мучеников встречаются чрезвычайно редко³, а в единичных изображениях Флор и Лавр не имеют никаких атрибутов, связанных с их профессией. Есть мнение, что в Новгороде существовал культ святых Флора и Лавра как врачей-целителей, однако доказательства этого немногочисленны и недостаточно убедительны (фигуры с атрибутами целителей в росписи новгородского Антониева монастыря 1125 года утратили сопроводительные надписи и не могут быть уверенно отождествлены с Флором и Лавром). Неизвестно также почитание Флора и Лавра как покровителей камнетесов. При этом они являются одними из наиболее чтимых в народе святых, но в качестве покровителей коней, которым полагалось молиться «о избавлении от падежа конского»⁴.

Идея покровительства Флора и Лавра «конскому стаду» выражается в иконах, получивших условное название «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре». Смысл сюжета ясен только в самых общих чертах: архангел Михаил вручает Флору и Лавру двух оседланных коней и, очевидно, изображенный ниже табун для попечительства о «конском стаде». В то же время табун пасут другие три брата-мученика — Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп. П.Л.Тусев, автор единственного исследования по иконографии святых Флора и Лавра, предполагал, что с открытием мощей святых мучеников прекратился конский падеж в Иллирии и известия об этом чуде проникли в Новгород⁵. При этом он отмечал, что кони Флора и Лавра оседланы по-военному, а архангел «благословляет их "всесть на конь", чтобы спешить на спасение блестящей новгородской кавалерии»⁶. Однако гипотеза о прекращении падежа в Иллирии не объясняет ограниченности региона распространения иконографии «Чуда о Флоре и Лавре» (иконы на данный сюжет встречаются почти исключительно на Русском Севере). Кони, которых держит архангел, действительно чаще всего заседланы боевыми седлами, но Флор и Лавр одеты как мученики, а не как воины, что не предполагает их готовности «всесть на конь». Следует признать, что в настоящее время целостного и убедительного объяснения сюжета не существует.

В нижней части икон «Чуда о Флоре и Лавре» изображаются три «святых коневодца», Житие которых было включено в славянский Пролог из Месяцеслова императора Василия XI века⁷. В месяцеслове они носят имена Спевсипп, Еласипп и Велесипп⁸, в других источниках их имена пишутся несколько по-другому, но обязательно включают корень «-ипп» (дошадь)⁹. Житие святых повествует, что они были братьями-близнецами из Каппадокии (по другому варианту — из Галлии), вничью племянниками римского сенатора Фавста. Уверовав во Христа благодаря своей бабке, братья разбили статуи языческих богов, за что приняли мученическую смерть (празднование их памяти — 16 или 17 января). В Византии почитание этих святых не получило распространения, поскольку их мощи в V веке перенесли в Галлию. В народном греческом сказании о «святых коневодцах» говорится, что они служили при храме Немезиды, ухаживая за посвященными ей конями¹⁰. Это сказание вошло в Пролог: «Сии бяху от Каппадокии... и коня изводяще на всякий отеческий их праздник Немесидиосу. [...] И бие идолистни разрушителие бывше, Христа со дерзновением исповедавше. И от своих господий во огнь ввержени быша, и мучения венцы прияша»¹¹. Отрывки из проложного текста попали в русские иконописные подлинники¹². Именно в качестве конюхов-коневодов три брата чтятся на Русском Севере¹³.

Флор и Лавр обычно изображаются, вопреки Житию, разновозрастными (Флор — средовек, Лавр — юноша; так и на иконе конца XV — начала XVI века из собрания И.С.Остроухова¹⁴); публикуемая икона соответствует указаниям Жития и в этом отношении является довольно редкой¹⁵. На всех иконах «Чуда...» святые мученики одеты в длинные одеяния; так же они

изображаются и единолично. Икона из коллекции В.А.Бондаренко является единственной из известных нам памятников на этот сюжет, где святые облачены в короткие хитоны и плащи. Аналогией могут служить только редкие иконы с изображением конных святых:

На иконе из коллекции В.А.Бондаренко только левый конь представлен в традиционно-«геральдическом» положении. Точной аналогии изображению правого коня, как бы выглядывающего из-за горок с повернутой назад головой, среди просмотренных памятни-



«Флор и Лавр на конях»¹⁶, «Флор и Лавр на конях» из придела Вознесенской церкви села Пияла Онежского района Архангельской области¹⁷, «Флор и Лавр в дебрях» из церкви Флора и Лавра на Легошей улице в Новгороде¹⁸. Но там святые представлены в образе воинов, что объясняет короткие хитоны, тем более что у двух последних памятников поверх хитонов надеты доспехи¹⁹.

Под фигурами архангела Михаила, Флора и Лавра обычно представлены два коня в симметрично-геральдической композиции, обращенные головами к центру²⁰. Довольно устойчиво и их цветовое решение — черный и белый (на публикуемой иконе — темно-серый и белый), хотя встречаются и другие варианты.

Кони святых братьев часто имеют разную, не повторяющуюся масть: на выше упомянутой иконе из собрания И.С.Остроухова — белый, черный и серый, на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря — белый, рыжий и черный²¹, на иконе из Русского музея — белый, рыжий и серый, на другой иконе из Русского музея — серый, черный и рыжий²². Однако нередки и случаи, когда, как в описываемой иконе, масть двух коней совпадает²³. Аналогии подчеркнутым мышцам темных коней можно видеть в новгородской живописи XVI–XVII веков²⁴.

Табуна лошадей в нижней части иконы, как правило, показывается на водопое, как на иконе из собрания И.С.Остроухова и на публикуемой иконе²⁵. Помимо взрослых коней разной масти, в нем присутствуют и жеребята. Изображение табуна разбитым на две группы, которые обращены головами друг к другу, необычно для этой иконографии.

ков нам не встречалось. Существует редкий извод, где оба коня полускрыты горками и обращены в разные стороны, представленный на иконе из села Малая Шалга (см. прим. 38) и Иркутского музея, вторая половина XVII века²⁶. На иконе «Преображение Христово и Чудо о Флоре и Лавре» из коллекции банка Амброзиано, датированной XVII веком, кони обращены друг к другу, из-за горок видны только их головы и шеи²⁷. На уникальной прориси XVII века из собрания Г.И.Филлимонова²⁸ оба коня скрыты горками до середины брюха; один конь (на прориси правый, то есть на иконе он должен был бы быть левым) обращен головой к центру, второй конь стоит симметрично первому, но при этом голова у него повернута назад. И.А.Шалина истолковала подобные изображения коней за горками как отражение реально существовавшего обычая проводить коней на день памяти святых Флора и Лавра через пещеры или земляные ворота (охранительная сила земли)²⁹.

Святые конохи в «Чуде о Флоре и Лавре» обязательно изображаются верхом на конях, едущими слева направо. В отличие от святых Флора и Лавра, они всегда одеты в короткие хитоны типа рубах и иногда не имеют плащей. Существуют два типа изображения святых братьев: юношами, соответственно Жигтию (как на публикуемой иконе и ряде других памятников), или людьми разного возраста — старцем, средовеком и юношей³⁰. В их композиционном размещении наблюдается большее разнообразие. В иконе из собрания И.С.Остроухова первый юноша представлен в левом нижнем углу, а двое находятся в центре, причем один дружески обнимает другого. В иконе из собрания Н.П.Лихачева³¹ первые два брата едут рядом, а третий гонит коней. В ряде икон конные мученики образуют компактную

группы³². Вархаизирующих памятниках братья-всадники расставлены равномерно, едущими гуськом. Иногда один из скачущих всадников оборачивается назад³³.

Икона из коллекции В.А.Бондаренко отличается тем, что третий всадник (Евласиш) скачет справа налево, навстречу братьям. Эта особенность является чрезвычайно редкой.

На иконе из собрания И.С.Остроухова отсутствует стена в верхней части композиции. Однако она встречается во многих иконах «Чудо о Флоре и Лавре», чаще всего имеет башни и, несомненно, означает городскую стену, то есть действие происходит недалеко от города, но вне его стен³⁴.

АТРИБУЦИЯ

Икона из коллекции В.А.Бондаренко принадлежит к иконографическому типу, описанному выше. Наиболее ранним памятником с таким сюжетом является широко известная вышеупомянутая икона из собрания И.С.Остроухова. В ней имеются все элементы, повторяющиеся примерно в том же составе и сходном композиционном соотношении в более поздних памятниках. Верхняя часть, с архангелом Михаилом в центре и фланкирующими его фигурами святых Флора и Лавра, воспроизводится с минимальными изменениями. Архангел Михаил³⁵ всегда изображается в лоретном одеянии, с распростертыми крыльями и разведенными в стороны руками. Меняется только положение пальцев: на остроуховской иконе пальцы рук, держащих поводья, сжаты в кулаки³⁶; на иконе XVI века из Кирилло-Белозерского монастыря архангел обеими руками благословляет двоеерстно, чему соответствует и надпись на верхнем поле иконы: «АРХАНГЕЛ БЛАГОВЕСТУЕТ ФЛОРУ И ЛАВРУ ВЛАСТЬ НАД КОННИ»³⁷. На публикуемой иконе архангел одновременно и благословляет, и держит поводья, что также является одним из принятых вариантов: в иконе «северных писем» начала XVII века поводья накинуты на благословляющие персты архангела; в «Чуде о Флоре и Лавре» конца XVII века из церкви Богоматери Одиитрии села Малая Шалга Каргопольского района Архангельской области изображение соответствует публикуемому (архангел благословляет двумя перстами, а остальными, сжатыми, держит ремни, к которым прикреплены поводья)³⁸.

Кони вьюзданы и оседланы³⁹. Седла в основном имеют сходную форму, действительно воспроизводящую русское седло XVI–XVII веков с высокой загнутой передней лукой и низкой, как у восточных седел, задней. Под седла обычно подложены чепраки, по бокам седел свисают крыльца (боковые полости) или тебеньки (кожаные лопасти, иногда тисненые или обшитые тканью). На большинстве икон «Чудо о Флоре и Лавре» тебеньки имеют полукруглую или полигональную форму; тебеньки в форме щитов, как в публикуемом памятнике, в иконописи встречаются редко⁴⁰. Сами седла в описываемой иконе также несколько отличаются от обычных: их задняя лука одинаковой высоты с передней. Это было свойственно гусарским седлам польского происхождения, использовавшимся в конных полках нового строя с первой половины XVII века⁴¹.

В то же время белые кони и их сбруя более напоминают ярославскую живопись XVII века, в частности публикуемую в данном каталоге икону «Рождество Христово» (кат. № 41). В ярославской живописи встречается и изображение глаз коней в фасовом положении.

Закругленная красно-розовая стена без башен представлена, например, в иконах «северных писем» XVI (?) века⁴² и XVII века, а также в иконе XVII века из собрания Н.П.Лихачева⁴³.

Самой близкой аналогией к публикуемой иконе является икона «Чудо о Флоре и Лавре» конца XVII века, также происходящая из Тихвина⁴⁴. Полностью совпадает композиционное решение нижней части, в том числе редчайшее «встречное» положение третьего конюха (Велесина). При этом и цветовая гамма, и рисунок явно упрощены: редкие и дорогие пигменты заменены более распространенными и дешевыми, золото — серебром и желтой охрой, сложные ракурсы по возможности устранены (головы коней, например, показаны только в профиль и «соответственно» с одним глазом). Верхняя часть композиции полностью традиционна (Флор и Лавр в длинных одеждах, кони в симметрично-геральдическом варианте). Учитывая степень и характер переработки, можно утверждать, что икона Русского музея является частичной копией иконы из коллекции В.А.Бондаренко. Не исключено также, что тихвинские памятники повлияли на икону «Чудо о Флоре и Лавре» из часовни деревни Пронино Ленинградской области, где полностью совпадают с публикуемой иконой поза и одеяние архангела, аналогичен голубой фон и горки с тремя «отрогами»; кони с характерными «человеческими» глазами повернуты к архангелу и полускрыты горками⁴⁵.

Итак, публикуемый памятник обладает рядом редких или уникальных особенностей. Такими короткими одеяниями Флора и Лавра, положение правого коня, встречное расположение третьего конюха, некоторые детали в изображении лошадей. Учитывая стилистические моменты, можно высказать предположение, что икона была написана мастером, воспитанным вне Новгородской традиции и плохо знакомым с традиционной иконографией «Чуда о Флоре и Лавре». Вероятно, она была заказана для одного из тихвинских храмов, но не тихвинскому, а ярославскому (?) иконописцу.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Поводья заканчиваются плохо сохранившейся красной кистью.
- 2 СККДР 1988. С. 344–345.
- 3 Например, «Флор и Лавр в житии» XVII века (рама от иконы), ГРМ, инв. ДРЖ 31–17; прориси клейм житийной иконы святых Флора и Лавра XVII века, ГРМ, собр. Г.И.Филимонова, ПМ 217, 218.
- 4 Связание 1866. Стб. 35–36. Основанием этого обычая признавалась только «повсеместная церковная практика» (*Понос* 1879; сокр. переизд. — СПб., 1991. С. 15).
- 5 *Гусев* 1911. С. 71–104.
- 6 Там же. С. 96. Замечание о «спасении кавалерии» автор, к сожалению, никак не прокомментировал.
- 7 *Сергей* 1901. Т. 3. С. 27.

8 На публикуемой иконе имена святых, написанные над всадниками, читаются как (слева направо) **СПЕУСНИПЪ** (аналогичная надпись встречается на многих иконах этой иконографии), **ВЕНЕСИПЪ** (на иконе из ГРМ, инв. ДРЖ 3701, второй всадник носит близкое имя — Велестин), **ГЕБ-ЛАСНИПЪ** (точное соответствие на иконе из ГРМ, инв. ДРЖ 1621 — Евластин).

9 П.Л.Гусев перевел их имена как «ускоряющий коня», «гонимый коня», «заботящийся о коня» (*Гусев* 1911, С. 98). На русских иконах встречаются многочисленные варианты написания имен, в том числе с составной частью «сиф» вместо «ипш» (например, на иконе «Чудо о Флоре и Лавре» из ГРМ, инв. ДРЖ 3268 — Сиф, Елесиф и Евластаф).

10 Сказание, относящееся к X веку, было опубликовано на греческом языке Х.М.Лопашевым (*Лопашев* 1904, С. 1–13 (Приложение)). См. также: *Март* 1906; *Шестское* 1910, С. 130.

11 Пролог 1689, С. 599 (16 января — «память святых мученик Певсиппа, Еласиппа, и Неонилы баба ик»).

12 Иконописный подлинник 1874, С. 80.

13 В Новгороде, в церкви Сорока мучеников на Щирковой улице, в XVI веке был придел «ковенотий ствы сплеуип велесип неласип» (*Никальский* 1898, С. 80).

14 ГТГ; *Антонова, Мисев* 1963, Т. 1, № 124.

15 Средовеками Флор и Лавр представлены также на иконе «Флор, Иаков брат Божий и Лавр» второй половины XV века из собрания Н.П.Лихачева (ГРМ; воспр. — Из коллекций Лихачева 1993, С. 144).

16 XV век (?). ГТГ, инв. 12751.

17 ГЭ; воспр. — *Косцова* 1992, Ил. 99. По нашему мнению, икона относится к XVII веку и могла быть написана для храма, построенного в 1651 году (см. Там же, С. 398).

18 Опубликована под поздней записью П.Л.Гусевым (*Гусев* 1911, С. 89, Рис. 1).

19 Основанием для изображения святых Флора и Лавра в виде воинов могла стать строка ирмоса из службы святым: «Юношши со врагом сплетшесе доблии, се го низложите крестным оружием твердо».

20 Имеется ряд икон «сокращенного» извода, преимущественно «северных писем», где эти кони отсутствуют.

21 То же на иконе из ГРМ, инв. ДРЖ 1152, где всадники изображены разновозрастными. Можно предположить, что масть коней навеяна фольклорными ассоциациями, олицетворяющими день со всадником на белом коне, ночь — на черном, солнце — на рыжем.

22 Первая икона — инв. ДРЖ 2148, вторая — инв. ДРЖ 1182.

23 ГРМ, инв. ДРЖ 3268 — два красных (рыжих) коня и один коричневый (гнедой); ГРМ, инв. ДРЖ 1621 — два белых коня и один черный (вороной).

24 «Чудо Георгия о змие» на трехчастной иконе из собрания Н.П.Лихачева,

XVI век. (ГРМ; воспр. — Из коллекций Лихачева 1993, С. 158).

25 Другие варианты: табуи показан в движении, конохи удерживают коней за поводья («Чудо о Флоре и Лавре» из села Типиницы, ГРМ, инв. ДРЖ 3141) или набрасывают пелти-арканы (ГТГ, инв. 15267); конохи набросили коням на шею арканы на длинных шестах («Чудо о Флоре и Лавре» новгородской школы, XVI век, ГРМ; воспр. — *Малицкий* 1932, С. 25, Рис. 9). По сообщению А.А.Мальцевой, подобные арканы действительно применялись для ловли лошадей в Русском Севере.

26 ИОХМ; воспр. — Сибирская икона 1999, Ил. 94.

27 L'Immaginazione dello Spirito 1996, III, 67.

28 ГРМ, инв. ПМ-1603. Благодарю М.В.Федосееву за возможность ознакомиться с этой и другими прорисями.

29 См.: Русское искусство XV–XX веков 1989, С. 219. Трудно сказать, имелось ли такое влияние в действительности, поскольку ареалы распространения описанного обряда и икон с «Чудом...» практически не совпадают (см.: *Журавлев* 1994, С. 116–118). Однако гипотеза И.А.Шалиной может объяснить наличие входа в пещеру в горах правой части описываемой иконы.

30 На возникновение второго типа повлияла, очевидно, иконография волхвов в «Рождестве Христовом»: три святых коноха стали воплощать три древческих возраста — например, на двух новгородских иконах XVII века, написанных, очевидно, по одной прориси (ГРМ, инв. ДРЖ 1152 и ДРЖ 2148).

31 ГРМ, инв. ДРЖ 2122.

32 «Чудо о Флоре и Лавре», конец XVII века, из Михайловской церкви деревни Тулгас Виноградского района Архангельской области (ГРМ; воспр. — Русская живопись XVII–XVIII веков 1977, С. 124).

33 Эта поза может предполагаться в описании Большаковского иконописного подлинника XVIII века под 12 января:

«И святых мучениц триех отрок близнец Стеусипа, Еласипа, Велесипа, млади аки Георгий и Димитрий и Иуар, у первого риза багор, испод баган, на главе колпак лаворь, третий на них зрит...» (Подлинник иконописный 1998, С. 66).

34 Ср. с иконографией «Распятия Христова», где представлена стена Иерусалима. П.Л.Гусев считал, что это капище Геракла, где открыли мощи святых мучеников, или ипподром (*Гусев* 1911, С. 99, 103), но в иконописи отдельные архитектурные сооружения никогда не изображались подобным образом.

35 Редчайшее исключение — икона рубежа XVII–XVIII веков из Ильинской часовни деревни Хаялы Онежского района Архангельской области (АОМНИ, инв. 1608-држ), где вместо архангела Михаила в облаках представлен Спас оплечный; на некоторых, преимущественно поздних, иконах архангел истолковывался, судя по надписи, как ангел-хранитель.

36 Интересно, что на иконе «Чудо о Флоре и Лавре» второй половины XVI века из церкви Бориса и Глеба в Балахне пальцы архангела также сжаты, но поводья держат сами мученики, что лишает жест изначального смысла (НТИАМЗ; воспр. — *Балахия* 1999, Ил. 12).

37 Мы выражаем глубокую признательность А.А.Мальцевой, ознакомившей нас со всеми иконами «Чудо о Флоре и Лавре», хранящимися в фондах ГРМ.

38 АОМНИ; воспр. — Северные письма 1999, С. 103, Ил. 197.

39 Неоседланные кони встречаются очень редко и также в «северных письмах».

40 Например, на седле святого Георгия в иконе «Чудо Георгия о змие» XV века из села Матихино Волховского района Ленинградской области (ГРМ; воспр. — Живопись Древнего Новгорода 1974 — инв. ил на обложке).

41 *Денисова* 1954, С. 259.

42 ПХГ; воспр. — *Власова* 1993, С. 220.

43 Иконы из собрания ГРМ; первая — инв. ДРЖ 3002, вторая — инв. ДРЖ 133.

44 ГРМ, инв. 3182. Наше внимание обратила на нее И.А.Шалина, за что мы приносим ей искреннюю благодарность. И.А.Шалина сообщила также, что в Тихине на поезде по писцовым книгам 1620 года был «храм заветной великомученик Фрола и Лавра с тремя приделами — Слевсипа, Венесипа, Еласипа (ЛОИИ, ф. 89, Оп. 1, Д. 68, Л. 5).

45 ГРМ; воспр. — Русские иконы XII–XIX веков 1988, С. 59, Ил. 48.

ИКОНА
«ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ»

ШЕДЕДЕЯЗЯСНОТЯННА



ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ»

Конец XVII века
Мастер круга Оружейной палаты
Дерево, темпера. 107×70

В центре композиции расположен Христос, идущий к Лазарю и благословляющий его именованно; в левой руке Христос держит опущенный вниз белый свернутый свиток. Он одет в традиционный вишневый хитон и синий гиматий, ноги обуты в сандалии из черных перекрещивающихся ремешков, дважды



обвивающих щиколотки¹. Слева представлена тесная группа апостолов. За спиной Христа стоит седобородый апостол в красном хитоне и зеленом плаще (Иаков?), его фигура показана фронтально, голова повернута в сторону Лазаря, руки подняты к груди. За ним частично виден апостол-средовек в красном хитоне, с короткими курчавыми волосами и бородой. У левого поля изображен седовласый апостол Петр, шагающий за Христом, его левая рука протянута вперед, правая поднята в именованном благословении. Он в темно-зеленом хитоне и желто-коричневом плаще.

У ног Христа изображены коленопреклоненные сестры Лазаря – Мария и Марфа. Одна из них, почти полностью окутанная ярко-красным мафорием (из-под него видны только рукава синего хитона), склонила голову, протягивая руки к ногам Христа. Вторая, в красном хитоне и серо-зеленом мафориин, обратила к нему лик, воздев молитвенно сложенные руки. Лазарь в погребальных пеленах стоит в черной могильной яме, скрывающей его ноги почти до колен; спеленатые руки он протягивает к Христу. На краю

ямы лежит охристая крышка гроба («гробный затвор»). За Лазарем виден темный проем пещеры, по верхнему краю окаймленный красно-коричневой дугой. В пещере изображен коленопреклоненный седовласый иудей в оливково-зеленой одежде с характерным белым воротником, в красном плаще и вишнево-коричневой обуви; он повернут к Лазарю, но голова его обращена к Христу.

На втором плане за Христом и апостолами представлена группа иудеев в одеждах с такими же белыми воротниками. Один из иудеев, юноша в темно-голубом хитоне, левую руку простер к Лазарю, а указательным пальцем правой показывает вверх. Другой иудей, старец в красном хитоне и темно-зеленом плаще с желтым исподом, разводит руками в жесте удивления. Все одежды пробелены твореным золотом.

Позем трактован в виде округлых коричневато-зеленых холмиков с притенениями по гребням. Гора с пещерой зеленовато-коричневая, с традиционными белыми лещадками, по краю ее изображены оливково-зеленые деревья с неустой листовой, переданной сплошной массой. В левом верхнем углу композиции показаны стоящие вплотную друг к другу розовые здания с куполами и башнями.

Личное написано разбеленной охрой, сглажено, без форсирования морщин. Черты лиц крупные, носы прямые. По контурам век, по гребням носов проложены высветления. Радужные оболочки глаз яркого коричневого цвета, показаны белки и темные слезники. Подрумянка нейрая, сплавленная с основным тоном ликов.

Нимбы золотые только у Христа и Лазаря. Нимб Христа имеет девятичастное перекрестие и надпись. Фон иконы зеленоватоголубой. Поля темно-зеленые, опушь вишневая, ковчег не углублен реально, а изображен живописными средствами в виде черной рамки с белильной обводкой между полями и средником.

НАДПИСИ

На верхнем поле вишневой краской с элементами вязи. На нимбе Христа надпись исполнена темно-коричневой краской. На фоне пещеры над головой Лазаря поздняя надпись киноварью.

Доска состоит из трех частей, скрепленных двумя врезными встречными сквозными шпонками со стесанными концами. В центральной части доски имеются глубокие трещины. Без ковчега, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Потертости на одеждах, выпады грунта по нижнему краю.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Приобретена у частного лица. Со слов продавца, привезена из Тверской области.

ИКОНОГРАФИЯ

Подробно об иконографии «Воскрешения Лазаря» см. кат. № 29. Основная часть композиции традиционна для византийской и русской иконописи, однако в некоторых деталях сказывается влияние западноевропейских гравюр XVI–XVII веков²: отсутствует персонаж, разматывающий пелены Лазаря; крышка гроба лежит на земле; Лазарь восстает из могилы, а не выходит из пещеры, что типично для постренессансной европейской иконографии, но не свойственно русской³. В отличие от русских изображений этого сюжета, Марфа и Мария представлены не с покровенными, а с открытыми кистями рук, мафории прикрывают их руки только до локтей. Руки Лазаря также не примотаны пеленами к телу, а спеленаты отдельно (в традиционной русской иконографии аналогий этой детали нет). Некоторые жесты участников события обычны для западной католической традиции: таково характерное перстосложение с поднятым вверх указательным пальцем у молодого иудея и именованное благословение апостола Петра, говорящее о его особой роли в будущей Римской Церкви.

Уникальная черта данной иконы — помещение за Лазарем, на фоне проема пещеры, коленопреклоненного иудея, по иконографии близкого к Никодиму. В русской иконографии встречается вариант с размещением близ Лазаря группы иудеев, но они всегда изображаются стоящими и не заходят в проем пещеры⁴. В гравюрах, которыми пользовались русские иконописцы, встречается вариант композиции с типичной стаффажной фигурой «наблюдателя» на втором плане; он размещается за могилы Лазаря, на фоне пейзажа. Такой персонаж имеется, в частности, в Библии Мериана⁵: он простирает руку вперед, поворачивая голову к Христу. Нижняя часть его фигуры скрыта за фигурой поднимаемого из могилы Лазаря. В русской живописи XVII века нередки случаи, когда полусрезанные фигуры западного оригинала заменяются коленопреклоненными, даже если это противоречит смыслу сюжета. Так, на фреске «Христос перед народом» («Пилат не обретает вины») в церкви Троицы в Никитниках⁶ иудеи, требующие распять Спасителя, оказались стоящими перед ним на коленях (в Библии Борхта—Пискатора, откуда была заимствована иконография, показаны только верхние части фигур, а нижние оказались за рамками изображения). Возможно, автор описываемой иконы истолковал непонятную ему фигуру как Никодима, «начальника Иудейского», который упомянут в том же Евангелии от Иоанна, где повествуется о воскрешении Лазаря. Никодим уверовал во Христа еще до воскрешения Лазаря; хотя в Евангелии ничего не сказано о его присутствии при этом событии, он мог быть среди «многих из иудеев», пришедших утешать Марфу и Марию. Кроме того, Никодим участвовал в погребении Иисуса Христа (Ин. 19: 39), а смерть, погребение и воскрешение Лазаря прообразовывали смерть, погребение и воскресение Спасителя.

АТРИБУЦИЯ

Относительно близкое иконографическое решение сюжета можно видеть во фреске на северо-западном своде Успенского собора Московского Кремля. Хотя руки Лазаря там не простерты, но присвоены как бы отделяющимися от туловища; фигура воскресшего видна поколению, на первом плане лежит крышка гроба. На фоне пещеры представлены два юноши⁷. Фрески Успенского собора исполнялись в 1642–1643 годах большой группой иконописцев из разных городов под руководством царских жалованных мастеров⁸.

Икона из собрания В.А. Бондаренко написана мастером, близким к кругу иконописцев Оружейной палаты. Об этом говорят уверенное построение пространства, трактовка личного, использование деталей, восходящих к искусству Западной Европы (хотя, вполне возможно, художник не был москвичом). Икона входила в состав праздничного чина иконостаса какого-то большого городского или монастырского храма. Стиль ее отличается лапидарностью, монументальностью, что характерно для того направления творчества царских живописцев, которое возглавлял Симон Ушаков. Показателен выбор в качестве поэма не традиционных дробных иконных горок, а «реальных» круглящихся холмов. Подобная же немногословность, повышенный масштаб фигур, крупные цельные формы архитектуры свойственны иконам праздничного ряда иконостаса Архангельского собора в Московском Кремле (1679–1681)⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Там же как сандали и на апостолах.

2 Об использовании западноевропейских гравюр в русской иконописи см.: Бусева-Давыдова 1993. С. 190–206.

3 Так, в Библии Борхта—Пискатора, широко использовавшейся русскими иконописцами начиная с середины XVII века, Лазарь показан стоящим в прямоугольной яме, скрывающей его почти до пояса (см.: Biblia 1639. Вл. 58). В «строгановской» иконописи, где впервые встречаются многие иконографические особенности, которые получают распространение во второй половине XVII века, существовал извод с Лазарем, стоящим у гроба. Однако это именно гроб-саркофаг, а не отверстие могилы. Такова икона «Воскрешение Лазаря», приписываемая Истоме Савину (ГРМ; воспр. — Искусство строгановских мастеров 1987. С. 44).

4 См., например, строгановское «Воскрешение Лазаря» мастера Михаила (ГРМ; воспр. — Искусство строгановских мастеров 1987. С. 31).

5 *Historiae sacrae Veteris*.

6 Воспр. — *Овчинникова* 1970.

С. 41. Ил. 50.

7 Фрески неоднократно записывались, научная реставрация производилась начиная с 1960-х годов (см.: Качалова 1985. С. 174–188).

8 — *Успенский* 1902.

9 Об иконах иконостаса Архангельского собора — см. *Брюсова* 1976. С. 98–103; воспр. — *Московский Кремль* 1994. С. 28–30.

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ ФЕОДОРОВСКАЯ»



ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ФЕОДОРОВСКАЯ»

Конец XVII — начало XVIII века
Москва (?). Мастер крута Оружейной палаты
Дерево, темпера. 89,5 × 70,5

Фигуры Богоматери с Младенцем хорошо вписаны в границы живописного поля. Богоматерь склонилась голову к правому плечу, к Ее правой щеке прижимается своей щечкой Младенец. Правая рука Богоматери под держивает Сына, причем все пальцы, кроме большого, скрыты хитоном Младенца. Левая рука согнута в локте и приподнята, пальцы заходит на правый рукав хитона Иисуса. На Богоматери поверх темно-синей ризы надет вишневым мафорий, лежащий округлыми складками, голову под мафорием покрывает синий чепец с редкими белильными звездами. Мафорий украшен золотой каймой с драгоценными камнями в кастах и двойной жемчужной обнизью. По верхнему краю каймы идет оторочка из белых стилизованных кринов (так называемые «омети»). На левом плече мафория видна бахрома, выполненная белыми. На левом рукаве хитона имеется золотое зарукавье с черновой штриховкой, синими и красными камнями, в центре собранными в крупный ромб, и двойными жемчужными обнизями.

Младенец Христос левой ручкой обвил мать за шею, правую простер перед собой. Голова Младенца приподнята, левая ножка обнажена до колена. Он одет в красный хитон, на ногах видны тонкие черные перекрещивающиеся ремни сандалий, двойной петлей обвивающиеся лодыжки, большой палец правой ноги и мизинец левой.

Все одежды имеют серебряные пробела разной ширины — от тонких линий (на хитоне Младенца) до широких плоскостей (на плече мафория).

Личное письмо очень светлое (золотисто-розовая охра), серый санкирь применяется для передачи светотени (по контуру ликов, в глазных впадинах). Зубы, верхние веки, слезники глаз интенсивно поддрусманы, описи носов черные, нижние веки обведены двойной белильной линией. У Богоматери удлиненный лик с крупными чертами, лик Христа широкий, уплотненный. На светло-коричневых радужках положены белильные блики, белки притенены по краям, глаза окаймлены негустыми ресницами. Завитки волос Христа написаны светло-желтой охрой по серо-коричневой основе, на лоб спускаются отдельные волоски. Ногти Богоматери и Младенца обозначены темным контуром.

Нимбы золотые с красной обводкой, у Христа с девятичастным перекрестьем. Фон золотой, на красно-розовом полименте. Поля цвета охры палевого оттенка с двойной красно-синей опушкой (запись XIX века).

НАДПИСИ

Монограммы Богоматери и Христа с усложненным начертанием букв, исполнены золотом на красном фоне и заключены в растительные картуши (золото и чернь).

На нимбе Христа сохранились две красно-коричневые буквы с белильной обводкой.

Доска состоит из трех частей — левая широкая, центральная и правая примерно вдвое уже. Две врезные встречные шпонки клиновидной формы выступают над поверхностью доски на 1,5–2 см. Тыльная сторона окрашена в коричневый цвет. Над верхней шпонкой имеются глубокие царапины, образующие косой крест. В левой части вертикально проходит трещина над верхней и под нижней шпонками. У правого конца нижней шпонки также имеется трещина, видны следы тески топором. Ковчег, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Имеется мелкие утраты грунта по стыку досок в левой части иконы, следы гвоздей от утраченных венцов и цаты (залевкашены и прописаны при реставрации). Незначительные утраты красочного слоя на левой щеке Богоматери тонированы, восполнены осыпи красного лакового (?) покрытия на картушах.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году, реставраторы М.Г. Степанов и О.Б. Воробьева¹.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Со слов прежнего владельца иконы, она происходит из региона Ярославской области, граничащего с Костромской областью.

ИКОНОГРАФИЯ

Чудотворная икона Феодоровской Богоматери, датируемая XIII веком, ныне находится в соборе Богоявленского монастыря в Костроме². От древней живописи на ней сохранились незначительные фрагменты, но, очевидно, основные иконографические особенности остались неизменными³. К числу таких особенностей относится обнаженная до колена левая ножка Младенца и звезды в виде ромбических запон-квадрифолий на мафории Богоматери⁴. Икона принадлежит к типу «Умиление» и некоторыми исследователями рассматривается как вариант «Богоматери Владимирской»⁵.

Текст сказания известен в трех редакциях: миснейной (из Четий-Мисней Иоанна Милотина, 1646–1654), пространной (возможно, 1670) и краткой проложной (после 1662)⁶. Согласно пространному сказанию об иконе⁷, она была принесена в Кострому 15 августа 1239 года святым Феодором Стратилатом («сего ради и нарицается Феодоровския») из Гордца после разорения его Батыем. На следующий день, 16 августа, икона явилась Василию Георгиевичу Квашне⁸, князю Костромскому и Галицкому, в чаше леса во время охоты. Автор сказания, передавая слова князя, подчеркивает необычность иконографии: «...николи же такового об-

раза видел... на десней бо руке Ея держим Превечный младенец и десная у него нога простерта и покровена ризою, левую же ногу имел поджату и нага по коленю»⁹. Икона не далась в руки князю, и за ней отравились с крестным ходом, после чего торжественно поставили в костромскую соборную церковь Феодора Стратилата. Вскоре купцы из Города опознали в новоявленном образе свою исчезнувшую святыню. На месте обретения икону реки Запрудья основали Спасский монастырь¹⁰. После большого пожара в Костроме икону Богоматери нашли в пеще неповрежденной. Василий Георгиевич брал ее на битву с Батыем, и палящие лучи, исходящие от образа, обеспечили победу костромского войска. После второго пожара, когда икона поднялась над огнем, в Костроме построили Успенский собор с приделом святого Феодора Стратилата и поставили образу Царских врат, против правого клироса.

Почитание Феодоровской иконы как общерусской святыни началось в XVII веке. В «Книге глаголемой Новый Летописец» (1630) сообщается, что мать Михаила Романова, инокиня Марфа, благословила его на царство в Ипатьевском монастыре именно иконой Феодоровской Богоматери¹¹. В память об этом был установлен второй день празднования иконе — 14 марта, в день избрания на царство Михаила Романова. В про странном «Сказании» содержится рассказ о поновлении чудотворной иконы по желанию царя Михаила Феодоровича и патриарха Филарета в 1636 году¹² («древняя олифа снята, бе бо от многих лет и престарелася вельми и еже бы им обновити новую олифу»¹³). После поновления «просветися чудотворный образ пресвятой Богородицы Феодоровския, яко ново писан»¹⁴, и от него начались чудотворения.

АТРИБУЦИЯ

Существует большое количество списков XVII–XVIII веков с чудотворной Феодоровской иконы, которая особо почиталась в Костроме и в Москве. Костромские и ранние московские списки сохраняют характерные «физиогномические» особенности оригинала (широкий, довольно плоский лик Богоматери с тонким изогнутым носом), а также древнюю форму звезд-запон¹⁵. Такова, например, икона из церкви Рождества Богородицы в Московском Кремле, по преданию, заказанная матерью Михаила Романова¹⁶, а также образ работы царских мастеров 1630-х годов, где в нижней части правого поля изображена преподобная Марфа¹⁷.

Во второй половине XVII века царские иконописцы, стремясь к «живоподобию», начинают писать черты лиц более крупными, показывать в глазах белки и слезники и т. п.¹⁸ Именно такой вариант представляет икона из коллекции В.А. Бондаренко¹⁹. К ней довольно близка по решению лика «Богоматерь Феодоровская» 1707 года работы Кирилла Уланова — средник серебряного золоченого трехстворчатого складня, вложенного в 1708 году стольником М.И. Засецким в Новодевичий монастырь²⁰. Однако темное вохрение, свойственное иконам начала XVIII века, резко отличается от чрезвычайно светлого личного письма нашего образа, что свидетельствует о более ранней дате создания описываемой иконы. Более сходно с нашим памятником личное

письмо в иконе «Богоматерь Казанская» из московского Вознесенского монастыря, принадлежавшей княжне инокине Иоанне Барятинской²¹, и в иконе «Богоматерь Владимирская» из церкви Иоанна Богослова в Переславле-Залесском, датируемой концом XVII века²². Мелкие детали находят аналогию в работах мастеров Оружей-



ной палаты 1680-х и 1690-х годов: крыны-«омети» имеются на келейной иконе царевны Екатерины Алексеевны «Богоматерь Смоленская» из Новодевичьего монастыря, написанной Тихоном Ивановым Филатьевым в 1688 году²⁵; крестообразная группировка камней в кастах (овальный большой в центре и четыре маленьких



по сторонам) может быть обнаружена на ряде икон московского происхождения, ныне хранящихся в Историческом музее.

Редкое по красоте личное письмо, мастерство в изображении деталей (в том числе клейм-картушей с монограммами), умелое и в то же время тактичное применение золота — особенности, которые позволяют отнести «Богоматерь Феодоровскую» из коллекции В.А.Бондаренко к творчеству ведущих царских иконописцев последней четверти XVII века. Интересно, что в «Сказании об образе Богоматери Феодоровской» неоднократно подчеркивается его светоносность («светолитие»): «яко пресветлый светильник чудотворный образ Божия Матери... светло сияюща»²⁶. Возможно, создатель публикуемой иконы сознательно воплотил в реальной живописи обычные для средневековой литературы сравнения чудотворного образа с источником света, сделав лик Богоматери необычно светлым.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 При поступлении в коллекцию икона находилась под потемневшей олифой; были сделаны небольшие пробные раскрытия на левом поле, на нижнем картуше с левой стороны и на правой руке Богоматери с заходом на край мафория.
- 2 Об этом образе см.: *Масленицын* 1977. С. 155–166. Автор датирует икону годом легендарного обретения — 1239.
- 3 В.И.Антонова считала, что первоначально обе ножки Младенца были обнажены до колен и правую закрыли хитонем только при реставрации XV–XVI веков — см.: *Антонова* 1966. С. 204–205. Однако это предположение маловероятно.
- 4 Законы сходной формы имеются на мафориях Богоматери Великой Панагии первой трети XIII века (ГТГ; воспр. — Каталог 1995, № 15) и Толгской тронной конца XIII века (ГТГ; воспр. — Там же, № 39).
- 5 С.И.Масленицын полагал, что «Богоматерь Феодоровская» является копией иконы «Богоматерь Владимирская», которую заказал великий князь Владимирский Ярослав Всеволодович при поновлении иконы «Владимирская Богоматерь», пострадвшей при захвате Владимира войсками Батюга — см.: *Масленицын* 1977. С. 160.
- 6 СККДР 1998. С. 407–412. Имеются и другие датировки в пределах XVII века, например: *Нечавина* 1994. С. 140–164. Сказания об этой иконе рассматривались также А.Эббингхаузом (*Ebbinghaus* 1990. P. 204–208).
- 7 «Сказание» известно по рукописи 1670 года, написанной игуменом Трифоном Печенгского монастыря Кириллом по обещанию иеродиакона Троицкого Ипатьевского монастыря Логгина. Вошло в состав сборника Костромского Богоявленского монастыря в копии 1708 года. Опубликовано И.В.Баженовым (*Баженов* 1909. С. 191–260).
- 8 В действительности костромской князь Василий, сын великого князя Владимирского Ярослава Всеволодовича, родился в 1241 году и, следовательно, не мог участвовать ни в обретении иконы, ни в сражении с Батюгом (анализ исторических реалий «Сказания» см.: *Нечавина* 1994. С. 153–158).
- 9 *Баженов* 1909. С. 211.
- 10 «Богоматерь Феодоровскую» из Спасо-Запрудненской церкви В.Г.Брюсова датирует 1680-ми годами и приписывает Гурию Никитину с Василием Козьминным (воспр. — *Брюсова* 1984. Ил. 123–125).
- 11 ПСРЛ 1965. С. 129–130. В тексте «Сказания» об этом не говорится. Обзор других версий см.: СККДР 1998. С. 410–411. По сообщению Н.В.Покровского, в Успенском соборе Костромы в начале XX века над северными воротами помещалась небольшая (шестишриковая) икона Богоматери Феодоровской с припадающими святыми Михаилом Малениным и Феодором Стратилатом. На окладе 1769 года имелась надпись о вкладе этой иконы в костромской Успенский собор царем Михаилом Феодоровичем — см.: *Покровский* 1909. С. 36.

12 В действительности Филарет скончался в 1633 году, что ставит под сомнение датировку подробного «Сказания» 1636 годом, которую предлагает Т.В. Нечаева: скорее всего оно было написано не ранее 1646 года, которым датировано последнее чудо.

13 *Баженов* 1909. С. 225.

14 Там же. С. 226.

15 На эту особенность обратила наше внимание О.С. Кужолевская.

16 Музей «Московский Кремль».

Воспр. и статью Т.С. Борисовой об этой иконе см.: Христианские реликвии 2000. С. 263–264.

17 Поступила из Зимнего дворца в Санкт-Петербурге. ГТГ; воспр. — Богоматерь Владимирская 1995. № 23.

18 См., например, Богоматерь из деисуса, написанную Георгием Терентьевым Зиновьевым с учеником Федором в 1679 году (ГРМ; воспр. — Иконы из коллекции Строганова 1994. Ненумер. ил.).

19 Показательно, что вместо обязательных для поволжской традиции ромбических запон мастер изобразил на мафори обычные звезды.

20 См.: *Борисенко* 1998. С. 222.

Цв. воспр. — *Ovsjannikov* 1975. III. 8.

21 Музей «Московский Кремль».

Воспр. и статью В.А. Меньило см. Христианские реликвии 2000. С. 68–72 (предположительно датируется концом 1670-х — началом 1680-х годов).

22 ПЗИАХМЗ; воспр. — Богоматерь Владимирская 1995. № 30.

23 Музей «Новодевичий монастырь»; воспр. — Русские мастера 1989.

№ 21.

24 *Баженов* 1909. С. 222.

ИКОНА
«ТРОИЦА НОВОЗАВЕТНАЯ»



ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «ТРОИЦА НОВОЗАВЕТНАЯ»

Конец XVII — начало XVIII века
Кострома (?)
Оклад. 1769 год. Кострома
Дерево, темпера; серебро, чеканка. 54×46, 5

В центре композиции изображены восседающие на шестокрылах (херувимах) Бог Отец (справа) и Иисус Христос, которым предстает Богоматерь (у левого поля) и Иоанн Предтеча (у правого поля). Между Богом Отцом и Богом Сыном находится сфера (держава), увенчанная восьмиконечным крестом. Над крестом на фоне двух наложенных один на другой ромбов, темно-серого и красного, представлен в золотом сиянии белый голубь с распростертыми крыльями — Святой Дух. Святая Троица предстает на фоне золотисто-розовой «славы», разделанной тонкими золотыми лучами. Внешнее темно-синее кольцо покрыто золотыми херувимами и звездами. В глазах, на красных облаках с белой разделкой, изображены символы евангелистов: ангел, орел, крылатые телец и лев (слева направо), держащие Евангелия в золотых окладах с камнями.

Бог Отец облачен в бледно-розовый хитон и белый гиматий с серо-зелеными притенениями, драпирующийся широкими складками; одежды покрыты тонкими полосками золотой инокки.левой рукой он двуперстно благословляет, правая, также в двуперстном благословении, простерта перед державой. Христос в темно-зеленом хитоне и красном гиматии с золотыми пробелами левую руку положил на державу у основания креста, а правой придерживает сверху Евангелие в золотом окладе с наугольниками и жемчужной обшивкой¹, стоящее у него на правом колене. Босые ступни Отца и Сына утверждены на крыльях огненноликого ангела-шестокрыла, под которым находится три ангела-престола в виде крылатых синих колес, покрытых очами вишневого цвета.

Богоматерь и Предтеча представлены в позе денсусного предстояния, на Богоматери темно-зеленый хитон и красно-вишневый мафорий с золотыми пробелами, синий чепец; на Иоанне разделанная золотом коричневая власяница и темно-зеленая милоть с золотыми пробелами.

Ангел (символ евангелиста Матфея) изображен в профиль, как бы летящим; на нем темно-зеленый хитон и красный плащ. Голова орла (символ евангелиста Марка) повернута к центру, черное оперение его покрыто золотой разделкой. Телец (Лука), написанный охрой, держит Евангелие, а черный с золотом лев (Иоанн) стоит на задних лапах, также представленный с Евангелием.

Темно-зеленая сфера державы покрыта золотыми восьмиконечными звездами и стянута золотыми обручами с характерным орнаментом — цепочка вытянутых восьмигранников с драгоценными камнями.

В месте соединения державы с крестом отчетливо видно конструктивное кольцо.

Личное написано в традиционной манере по темно-коричневому санкиру, общий тон ликов довольно темный, морщины дополнительно моделированы белыми описями. Подрумянка слабая, радужки глаз оттенены белыми только с одной стороны. Лик Богоматери более светлый и округлый, но со столь же традиционным притенением впадины под нижней губой.

Фон золотой.

НАДПИСИ

Над символами евангелистов уставом, черной краской.

Доска цельная, проолифлена, сильно пострадала от жука-древоточца. Две врезные сквозные шпонки, пятиугольные в сечении, с фигурно «выбранными» концами. Ковчег отсутствует, паволока не просматривается, левкас.

Поля закрыты окладом (см. ниже), головы Бога Отца, Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи окружены серебряными венцами. Оклад состоит из четырех отдельных серебряных полос, закрывающих поля. Внешние края полос окаймлены выпуклым валиком, внутренние — узором типа цепочки. Орнамент состоит из тонких растительных стеблей с мелкими листьями и цветками-розетками. На боковых полях переплетающиеся стебли образуют овалы с заостренными концами, на верхнем и нижнем — сердцевидные мотивы. Четыре серебряных венца окаймлены трилистниками, имеют заглабленное центральное поле с рельефной окантовкой; по внутренним краям идут мелкие округлые или остроконечные зубчики-городки. На каждой полосе с торца клейма: «1780, С.А. КШ»². На венце Бога Отца прочеканен восьмиконечный нимб, на венце Бога Сына — девятичастное перекрестие с буквами ӨӨ. По сторонам каждой буквы расположены восьмилепестковые цветки-розетки. Нимбы Богоматери и Иоанна Предтечи имеют гравированные надписи. Клейма на венцах без даты: «ВВ, 84» (проба)³.

СОХРАННОСТЬ

Икона хорошей сохранности. Незначительные потери красочного слоя и золота фона, в некоторых местах остатки старой олифы.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Из частного собрания в Ярославле.

ИКОНОГРАФИЯ

«Новозаветная Троица» изображена в типе «Сопрестолie»: Бог Отец и Бог Сын восседают бок о бок. Такой тип

является одним из православных иконографических вариантов изображения тринидного Божества, где Бог Отец представлен как Христос — Ветхий Деньми (вследствие запрещения VII Вселенского собора изображать невидимого для смертных Бога Отца)¹. В Западной Ев-

ропе подобные изображения встречаются в книжной миниатюре начиная с XII века, в Византии и на Балканах — с XIV века. Наиболее ранним из сохранившихся русских изображений «Новозаветной Троицы» в типе «Сопрестолье» является клеймо «Четырехчастной»



иконы Благовещенского собора Московского Кремля «Во гробе плотски», где в верхней части композиции представлены восседающие на едином престоле Бог Отец и Бог Сын, а над ними на фоне двух пересекающихся ромбов — Святой Дух в виде голубя¹. Близкое изображение, связанное с «Видением пророка Даниила», имелось в несохранившейся росписи Грановитой палаты, исполненной после 1547 года и описанной в XVII веке Симоном Ушаковым². Эта иконография была узаконена Собором 1554 года в ответе на один из вопросов дьяка Ивана Висковатого: «А Ветхого Деньми пишут по Данилову пророчеству» (Дан. 7: 9)³. В тексте пророчества говорится: «Зряхъ, дондеже престолы поставишися, и ветхий деми седе, и одежда его бела аки снег, и власи главы его аки волна чиста, престоль его пламень огнен, колеса его огнь пальчь».

В иконографии XVII века «Троица Новозаветная» получает широкое распространение после возобновления росписей Успенского и Архангельского соборов Московского Кремля. Возобновление производилось соответственно в 1642–1643 и 1666 годах, в работах было занято большое число мастеров из разных городов. В Успенском соборе «Троица» в типе «Сопрестолie» включена в сцену Страшного суда на западной стене⁴, в Архангельском соборе «Троица Новозаветная» представлена на центральном своде между световыми отверстиями западных барабанов (иллюстрирует второй член «Символа веры») и над изображениями князей на западной стене (окончание «Символа веры» — «И восшедшего на небеса и сидящего одесную Отца»)⁵.

«Новозаветная Троица» из коллекции В.А.Бондаренко отличается характерными иконографическими особенностями. Фигуры сидящих окружены кольцевидной «славой», состоящей из херувимов (один из первых примеров — миниатюра Жития преподобного Сергия Радонежского конца XVI века)⁶. Бог Отец и Бог Сын восседают не на престоле, а на огненнокрылых шестокрылах, согласно текстам Ветхого Завета о херувимах (2 Цар. 6: 2; Ис. 37: 16). Сами шестокрылы изображены по пророчеству Исайи: «И серафими стояху окрест Его, шесть крыль единому и шесть крыль другому; и двема оубо покрываху лица своя, двема же покрываху ноги своя и двема летаху» (Ис. 6: 2). Символы евангелистов в углах композиции, очевидно, перенесены из иконографического типа «Спас в силах»⁷, для которого характерно и изображение ангелов-престолов в виде крылатых колец⁸. Сфера-держава, увенчанная крестом, заимствована из западной иконографии. Включение в композицию Богоматери и Иоанна Предтечи в позах молитвенного предстояния заставляет воспринимать центральную группу как срединку «Денсуса» и заостряет эсхатологический оттенок сюжета.

АТРИБУЦИЯ

«Новозаветная Троица» сходного иконографического извода была вложена в Троице-Сергиев монастырь старцем Киприаном Ленковым в 1664 году⁹. На этой иконе мы находим кольцевидную «славу», символы евангелистов¹⁰, фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Предтечи; есть несомненная общность в изображении складок одежд Бога Отца и Бога Сына, хотя позы и дета-

ли совпадают лишь отчасти. Самой близкой аналогией к иконе из коллекции В.А.Бондаренко может служить «Новозаветная Троица», написанная в 1679–1680 годах для праотческого риза иконостаса Троицкого Сыпанова монастыря близ Нерехты. Как и другие иконы для этого храма, она писалась в Москве на дворе князя Н.И.Одоевского, знаменщиком (исполнителем рисунка) был Федор Евтихийев Зубов¹¹. Полностью совпадают позы, жесты рук (вытнуть до приподнятого пальца левой руки Христа), складки одежды¹², изображение державы с крестом, кольцевидная «слава», нижние символы евангелистов¹³. Той же иконографии с некоторыми отличиями следует фреска «Троица Новозаветная» на своде церкви Иоанна Богослова в Ростове (1683), где повторяются позы, жесты, одежды, но крест на державе дополнен орудиями Страстей — копьем и губкой на древке. Центральные фигуры и их атрибуты воспроизведены весьма точно в иконе начала XVIII века из Исторического музея без «славы» и символов евангелистов¹⁴. С другой стороны, в ГТГ хранится ярославская икона, где центральная группа написана по другому изводу, но не имеют кольцевидная «слава» и фигуры предстоящих¹⁵. Скорее всего данный вариант «Новозаветной Троицы» возник в Москве, поскольку именно в таком типе представлена «Троица» на фреске в центральной закомарке восточного фасада Успенского собора Московского Кремля¹⁶. Несмотря на неоднократные поновления, иконография фресок в закомарах¹⁷ позволяет предположить, что они возникли не позднее второй половины XVII века, а может быть, и одновременно с фресками интерьера (1642–1643)¹⁸. Впоследствии этот извод «Новозаветной Троицы» использовался в довольно широких географических пределах («Новозаветная Троица» на вологодской иконе «Отче наш» второй половины XVII века¹⁹, «Новозаветная Троица» начала XVIII века в возглавии образа преподобного Сергия Радонежского из Троице-Сергиевой лавры²⁰, икона «Новозаветная Троица» XVIII века из часовни Спаса Нерукотворного в деревне Вигово, Карелия²¹).

Примечательна такая иконографическая особенность иконы В.А.Бондаренко, как двуперстное, а не именословное благословение Бога Отца, что говорит по меньшей мере о сочувственном отношении мастера к «древлему благочестию». При этом надпись на венце Иоанна Предтечи исполнена по новой орфографии («Предтеча», а не «Предотеча», как писали старообрядцы), что дополнительно подтверждает разновременность иконы и оклада.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Евангелия у ангела и животных, символизирующих евангелистов, того же типа, но с менее развитыми центральными дробящими.

2. Клеймо -1769, С.А. принадлежит неизвестному пробирному мастеру из Костромы; клеймо -КШ — неизвестному мастеру серебряного дела из Костромы (чеканный оклад его работы 1784 года хранится в ГИМ). См.: *Постышева-Лосева, Платонова, Ульянова* 1995. С. 168 (№ 712), 169 (№ 738). Это доказывает костромское происхождение оклада.

- 3 Венцы, несомненно, относятся к более позднему времени (к слеймо «ВВ», например, принадлежало неизвестному московскому мастеру последней четверти XIX века — см.: *Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова* 1995. С. 210. № 2287).
- 4 Об истоках и смысле иконографии см.: *Ретковская* 1963. С. 235–262; *Лазарев* 1970. С. 279–291.
- 5 *Ретковская* 1963. С. 257. Икона датируется серединой XVI века.
- 6 См.: *Забелин* 1884. Стб. 1257.
- 7 Цит. по изд.: *Макарий* 1996. С. 248.
- 8 О фреске на восточном фасаде см. ниже текст описания.
- 9 *Дмитриев* 1964. С. 158. О русских фресках с изображением Новоозвешенной Троицы см. также: *Брюсова* 1985/1. С. 87–99.
- 10 ОР РГБ. Ф. 178. № 8663. Л. 30; воспр. — *Ретковская* 1963. С. 257.
- 11 Об этой иконографии, также связанной с видением пророка Даниила, см.: *Кочетков* 1994. С. 45–68; *Щепилова* 1999. С. 54–63.
- 12 Литературной основой данной иконографии, помимо упоминания о легендах у пророка Даниила, стало сочинение церковного писателя VI века, известного под именем Дионисия Ареопагита (*Дионисий Ареопагит* 1997. С. 61–63).
- 13 СПИХМЗ; воспр. — Спаси и сохрани 1993. С. 93; *Николаева* 1977. С. 155.
- 14 Расположены в углах красного ромба, что подтверждает связь иконографии со «Спасом в силах».
- 15 *Демидов, Кудряшов* 1996. С. 114, 116. Воспр. на с. 117.
- 16 В иконе из Троицкого монастыря вместо хитонов изображены далматники с золотыми, украшенными камнями оплечьями и каймами.
- 17 Положение верхних символов — ангела и орла — немного изменено, так как доска иконы имеет фигурное завершение.
- 18 ГИМ; воспр. — 1000-летие культуры 1988. С. 148. Ил. 181.
- 19 ГТГ, инв. № 19938.
- 20 Хотя некоторые детали отличны от описываемой иконы из коллекции В.А.Бондаренко, в целом степень сходства очень высока: повторяются позы Бога Отца и Бога Сына, характер одежды и отчасти рисунок складок, облик голубя — Святого Духа, форма и вид державы с крестом, тип шестокрылов.
- 21 Видимая ныне живопись представляет собой в основном прописи начала XX века (см.: *Качалова* 1985. С. 184).
- 22 Предположение В.Г.Брюсовой о том, что первоначальные наружные росписи с теми же сюжетами появились еще в 1513–1515 годах, представляется нам недостаточно доказанным. Достоверно известно лишь, что летом 1660 года надaltarные фрески «починивали» под приглядом Симона Ушакова (См.: *Успенский* 1910–1916. Т. 2. С. 332–333).
- 23 ВГИАХМЗ, инв. № 7845.
- 24 Воспр. — Спаси и сохрани 1993. С. 287. Ил. 181.
- 25 КМИИ; воспр. — Kirkkauden kuvastin 1993. P. 33. Ill. 26.

ИКОНА
«СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ,
АРХИЕПИСКОП
МИРЛИКИЙСКИЙ»
(«НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ»)



ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
**ИКОНА «СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ,
АРХИЕПИСКОП МИРЛИКИЙСКИЙ»**
(«НИКОЛА ЗАРАЙСКИЙ»)

Начало XVIII века
Мастер круга Оружейной палаты
Дерево, темпера. 117×79

Святитель изображен в рост, правой рукой благословляет именованно, в левой на красном плато с золотым и серебряным орнаментом держит закрытое Евангелие с киноварным обрезом. На позолоченном окладе Евангелия с драгоценными камнями и жемчугом — пять медальонов с черным рисунком: на центральном овальном — «Распятие с предстоящими» в картуше, на круглых угловых — оплечные изображения евангелистов. Над правым плечом святителя в бело-синих клубящихся облаках представлен восседающий на резном золоченом престоле благословляющий Христос с закрытым Евангелием, в желто-розовой овальной «славе» с золотыми и серебряными лучами. Над левым плечом чудотворца изображена Богородица на таком же престоле, держащая белый омофор. Николай облачен в золотоканый стихарь с крупным стилизованным растительным узором (канфареня по левкасу), широкие рукава с серо-зеленым исподом и подол украшены золотыми каймами с драгоценными камнями в золотых оправках-розетках, жемчугом и жемчужными обнизями. Объемность камней передается белильными бликами, жемчужины написаны чистыми белдами по серому «подкладочному» слою. Так же написаны поручи на узких интенсивно-голубых рукавах подризника, три креста и три горизонтальные нашивки на омофоре, кайма на палице. Поверх стихаря видна епитрахиль, написанная аналогично каймам, с шестью красными кистями на нижнем конце¹. Поверх стихаря и епитрахили надета фелюна с красным растительным орнаментом на лицевой стороне и парчовым серебряным исподом с розовым растительным узором. По краю фелюны с лица идет относительно узкая золотая кайма с драгоценными камнями в черных оправках и с жемчужными обнизями, с испода — золотое горючатое кружево; оплечье фелюны отделано такой же, но более широкой каймой. На плечах святителя лежит розовый омофор с серебряным горючатым кружевом и серебряной «муаровой» разделкой, цвет которого в складках, на левом плече и у нижнего края спускается до красного (так называемая растяжка по цвету). По низу омофора подвешены девять темно-зеленых кистей, несколько мельче, чем на епитрахили, но с такой же белильной разделкой². На груди Николая висит на серебряной цепи круглая панатия с жемчужной обнизью³, у правого бока виден алый плат с серебряным орнаментом и горючатым кружевом⁴, ниже плата подвешена на угол квадратная палица с черным по золоту изображением херувима (шестокрыла) и крупными

красными кистями. Голова святителя покрыта невысокой шапкой, украшенной золотом, жемчугом, драгоценными камнями в сложных оправках-розетках; красный фон виден только на самом верху шапки. Преобладающий орнамент — трехлопастные арочки-кокошники. Ноги Николая в красной обуви утверждены на розовом закруленном подножии, разделанном серебром, с некрутым красным орнаментом. Боковые стороны подножия красные, с горючатым кружевом.

Лицо написано темными коричневыми охрами. Наряду с условными иконописными приемами (графичный рисунок морщин на лбу, «вилочка» между бровями) заметно стремление мастера трактовать лицо в светотеневой манере, передавая высветления как блики реального света. Белки глаз, с притенкой в углах, ярко контрастируют с темным ликом; радужки коричневые, зрачки крупные, черные, выписаны красные слезники, верхние веки подрумянены. Седые волосы, усы, борода, брови исполнены белдами по зеленовато-серому санкиро; волосы бороды образуют орнаментальные фестоны. Уста ярко подрумянены. Кисти рук также написаны «живоподобно», с попыткой передать их объемность.

Нимб золотой с тонкой белильной обводкой. Фон иконы интенсивно-голубой, более светлый у левого края и темнеющий к правому. Позем написан в виде нескольких круглящихся холмов, которые располагаются один над другим, постепенно светлея (в нижней части холмы интенсивно-голубые, в верхней — белесоватые). На фоне нижних холмов написаны крупные красные, розовые и белые цветы (можно опознать тюльпаны, шиповник, лилию) со стеблями и отростками. Выше их сменяют травы, кустики, деревца, исполненные голубой краской в тональности фона и белдами. По боковым сторонам живописное поле обрамлено крупным орнаментом преимущественно растительного характера. Контуры орнамента исполнены в технике чеканки (канфареня) по левкасу. Примерно на середине высоты орнамент образует картуши, куда висаны тексты тропаря (глас 4) и кондака (глас 3) из службы святому Николаю Мирликийскому. Поля иконы темно-зеленые, со стороны живописного поля отграниченные белильной линией.

НАДПИСИ

В картушах по сторонам головы святого золотые по красно-вишневому фону, с элементами вязи. Монограммы Христа и Богородицы киноварные, мелкими буквами, под титлами. В боковых картушах заглавия киноварные с черными прописными буквами, тексты написаны черным, с первой красной прописной буквой, уставом, с отдельным написанием слов.

На нижнем поле имеется плохо сохранившаяся надпись в две строки с почти полностью осыпавшимися белилами и частично сохранившейся основой темного цвета. В верхней строке читается: **ДЕТА... Г ДЕСЕЦА ОКТЯБРЯ В ДЕНЬ СОВЕРШИЛСЯ СНИ СЯТЫИ ОБРАЗ ПРИХОЖАН (?) ЦЕРКВИ ВСЕМИЛОСТИВАГО СПАСИМО БОДОСТИ.** В нижней строке начало полностью утрачено, далее отрывки слов: **ТУГАРИНОВЪ ОСТ...** **КЕ ВАСИЛИЯ АН СІЕ О СРГОГОРУ ПИСАХ [В?]АС...**

Доска состоит из двух частей, оборот тонирован серо-серебристой краской. Стык проклеен при реставрации. Две врезные сквозные горизонтальные шпонки. Верхняя — плоская, мало выступающая над поверхностью доски, нижняя — более высокая, пятигранная в сечении. Слева у верхнего края доски имеются сколы, по верхнему и нижнему краям неглубокие вертикальные трещины. Без ковчега, паволока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Почти утрачены цветные лаки и позолота на стихаре, на панатии и на орнаментальном обрамлении, а также на тронах Христа и Богоматери. Сильно пострадал орнамент на лицевой стороне фелони. Восполненные без ослабления тона утраты красочного слоя и левкаса на нижнем поле и на фоне над плечами святителя, на мизинце правой руки. Тонирование при реставрации. Многочисленные мелкие вертикальные выпады красочного слоя на фоне.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2000 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

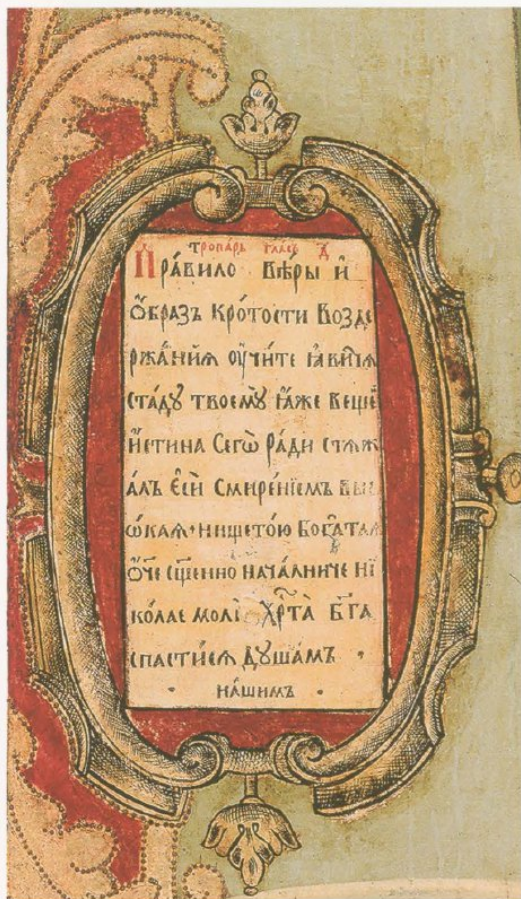
ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Приобретена через антикварный магазин.

ИКОНОГРАФИЯ

Ростовое изображение благословляющего Николая Чудотворца с Евангелием в левой руке принято называть «Николой Зарайским» (подробно об иконографии см. кат. № 13). Одной из наиболее ранних икон подобной иконографии является «Никола и апостол Филипп» первой половины XIV века⁹. Однако подавляющее большинство памятников имеют житийные клейма; ростовые единоличные изображения Николая встречаются довольно редко¹⁰. В XVIII–XIX веках тип ростового Николая с Евангелием без клейм жития по-прежнему оставался малораспространенным, что заставляло с особым интересом относиться к публикуемой иконе. Фигура святого плотно вписана в прямоугольник доски — нимб касается верхнего поля, передняя грань подножия примыкает к нижнему полю, фелонь почти касается боковых картешей. Подобное решение придает изображенному подчеркнутую монументальность, а орнаментальное обрамление вносит торжественно-триумфальную ноту. Оно имеет общие черты с «резным» обрамлением срединка костромской житийной иконы Николая конца XVII века из этой же коллекции (кат. № 40). Иконографическим новшеством, по сравнению с традиционными иконами святителя, является изображение тронных Христа и Богоматери в

«Никейском чуде», а также детали облачения Николая — стихарь под фелонью помимо обычного подризника¹¹ и архиерейский головной убор. Богатые священнические стихари XVII века, немного расширяющиеся книзу, с оплечьем, зарукавьями и каймой по подолу,



шлились из привозных тканей с крупным узором; они близко напоминают облачение Николая на публикуемой иконе⁹. По мнению Е.Е. Голубинского, архиерейская шапка — суфья на твердой основе — появилась в русской церкви в XVI веке¹⁰, однако Никола Чудотворец согласно исторической реальности и иконографической традиции даже в поздних русских иконах XVIII–XIX веков чаще изображался с непокрытой головой. Публикуемая икона является одним из первых памятников, где Николай Мирликийский представлен в головном уборе, причем дониконовской формы¹¹.

Несомненно, это было сделано для того, чтобы подчеркнуть особое значение образа святителя. Украшение позема цветами не является исключением для иконописи второй половины XVII–XVIII веков, но цветы именно такого вида можно считать уникальными. Оче-



видно, они были заимствованы с западноевропейской гравюры (возможно, через посредство иллюстраций русских рукописных книг).

АТРИБУЦИЯ

Уверенно читающиеся первые буквы названия волости «Юмо» позволяют отождествить ее с дворцовой Юмохонской волостью Суздальского уезда¹². Наиболее близкую аналогию манере личного письма представляет лик Николая Чудотворца в иконе вологодских мастеров Ивана Григорьевца Маркова и Ивана Никифорова

«Николай Чудотворец в житии» 1713 года¹³. Рисунок и характер морщин, соотношение высветленных и затемненных частей, форма ртов практически совпадают, однако в вологодской иконе моделировка лица имеет черты вторичности, отчасти даже шаблонности (веки, данные сплошным контуром и выходящие как своеобразные очки). По мнению А.А.Рыбакова, творчество Ивана Маркова в это время уже стало анахроничным и завершало собой древнерусский период вологодской иконописи¹⁴. Это подтверждает более раннюю дату создания публикуемого памятника при одних и тех же стилистических истоках — иконописи мастеров Оружейной палаты. Необычную растяжку «света» по тону (притенение не сверху вниз, а слева направо) можно обнаружить в иконе Семена Спиридонова Холмогорца «Никола Чудотворец с 34 клеймами жития» 1685 года¹⁵ и в иконе «Богоматерь Гора Нерукосечная» из московской церкви Воскресения в Кадашах¹⁶. Тронные Христос и Богоматерь представлены в иконе «Никола Чудотворец с житием в 24 клеймах» Лаврентия Севастьянова Башки из церкви Феодоровской Богоматери в Ярославле 1685 года¹⁷. Весьма близкую аналогию декоративному обрамлению можно видеть на иконе «Мученик Иоанн Воин» начала XVIII века¹⁸; точки соприкосновения с нашим памятником имеет также икона «Никола Можайский в житии» из собрания банка Амбросиано Венето (голубой фон, обрамление, позем с цветами), датируемая началом XVIII века¹⁹. Тонкость и повышенная декоративность живописи, специфическая смятченная передача «живоподобности» лица, прием растяжки по тону фона и омофора, трактовка деталей — «объемные» жемчужины, камни с белыми бликами, передающими игру света, виртуозно исполненные орнаменты — позволяют отнести памятник к творчеству одного из лучших мастеров начала XVIII века. Если учитывать дворцовую принадлежность волости, из которой происходит икона, не исключено, что она была заказана кому-либо из ведущих художников Оружейной палаты.

ЛИТЕРАТУРА

Icona e Pic Ta Popolare. Icone del XVIII–XIX secolo. Milano, 2001. Tavola 4; Истории иконописи: Истоки. Традиции. Современность / Авт. Л.М.Евсеева, др. М., 2002. С. 213.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Деталь заимствована из реальных дорогих облачений XVII века (почти такие же кисти имеются на епитрахили, вложенной в Троице-Сергиев монастырь между 1641 и 1674 годами (СПИХМЗ; воспр. — Художественное шитье 1983. С. 232).

2 Возможно, таким образом передавались серебряные шиты.

3 Рисунок полностью написан заново во время реставрации.

4 Плат у правого бока является довольно редкой иконографической деталью. В качестве аналогии можно привести икону первой половины XVI века «Никола Чудотворец с 18 клеймами жития» из Казянина (ЦМиАР; воспр. — Иконы Твери, Новгорода, Пскова 2000. № 16 [пенумеров. ил.]).

5 I (и десятиричное) в надписи хорошо читается; таким образом, икона может датироваться или между 1710–1719 годами (при счете лет от Рождества Христова), или 1702 годом (7210 год от сотворения мира). Однако левее буквы I виден фрагмент буквы, исполненной белыми, в виде изогнутого крючка. Такой буквой может быть только «У», то есть 700. В сочетании с «и десятиричным» и обозначением тысячи, от которой осталась лишь перечеркнутая диагональная черта, это дает дату 1710. Стилистические особенности иконы не противоречат такой датировке. Кроме того, ниже в разделе «Атрибуция» будет отмечено, что по письму личного наш памятник имеет сходство с иконой Ивана Маркова и Ивана Никифорова (1713) из церкви Иоанна Богослова в Вологде. Более ранняя икона того же Ивана Маркова («Воскресение Христова с праздниками») имеет на нижнем поле дату АУВ, то есть уже в 1702 году иконописцы ведут счет лет от Рождества Христова (ВГИАХМЗ; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 98).

6 ГТГ; воспр. — Каталог 1995. № 19. *Смирнова* 1976. С. 195–196

7 Например, «Никола Зарайский» XVI века из Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря, около 1595 года (КБИАХМЗ; воспр. — *Галеизовский, Ямциков* 1971. Ил. 25); «Никола Чудотворец» из Феодоровского собора города Переславля-Залесского, XVI век (ПЗИАХМЗ, инв. 4028); «Никола Чудотворец» 1676 года, написанный по заказу Богдана Петровича Хитрова (ГТГ, инв. 20517).

8 Архидиаконский подризник сам по себе являлся стихарем; поверх подризника надевались только фелюнь или саккос. Облачения Николая того же типа, что на иконе из коллекции В.А.Бондаренко, известны в росписях костромских и ярославских иконописцев последней трети XVII века — например, в церквях Воскресения в Ростове (северная стена; воспр. — *Брюсова* 1984. Ил. 50) и Иоанна Предтечи в Толочкове в Ярославле (северная угловая пиллястра стены храма на западной паперти).

9 Например, стихарь из турецкого золотного бархата, вложенный в Троице-Сергиев монастырь между 1641 и 1674 годами (СПИХМЗ; воспр. — *Художественное шитье* 1983. С. 235).

10 *Голубинский* 1997. С. 273–274.

11 Близкие изображения святительских шапок имеются, например, в иконе Михаила и Дмитрия Белозерцев «Сретение иконы Владимирской Богоматери с чудесами» 1689/1690 год (УЖМ; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 7). Патриарх Никон ввел новую форму архиерейской шапки, позднее получившей название митры, — высокой, куполообразно расширяющейся кверху.

12 См.: *Водарский* 1977. С. 245.

13 ВГИАХМЗ; воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 100, 101.

14 Там же. Прил., № 100/102.

15 ЯХМ, инв. и-432.

16 ГИМ; воспр. — *София Премудрость Божия* 2000. С. 363. В тексте статьи эта икона датирована второй половиной

XVII века; на наш взгляд, она не могла быть написана ранее 1680-х годов.

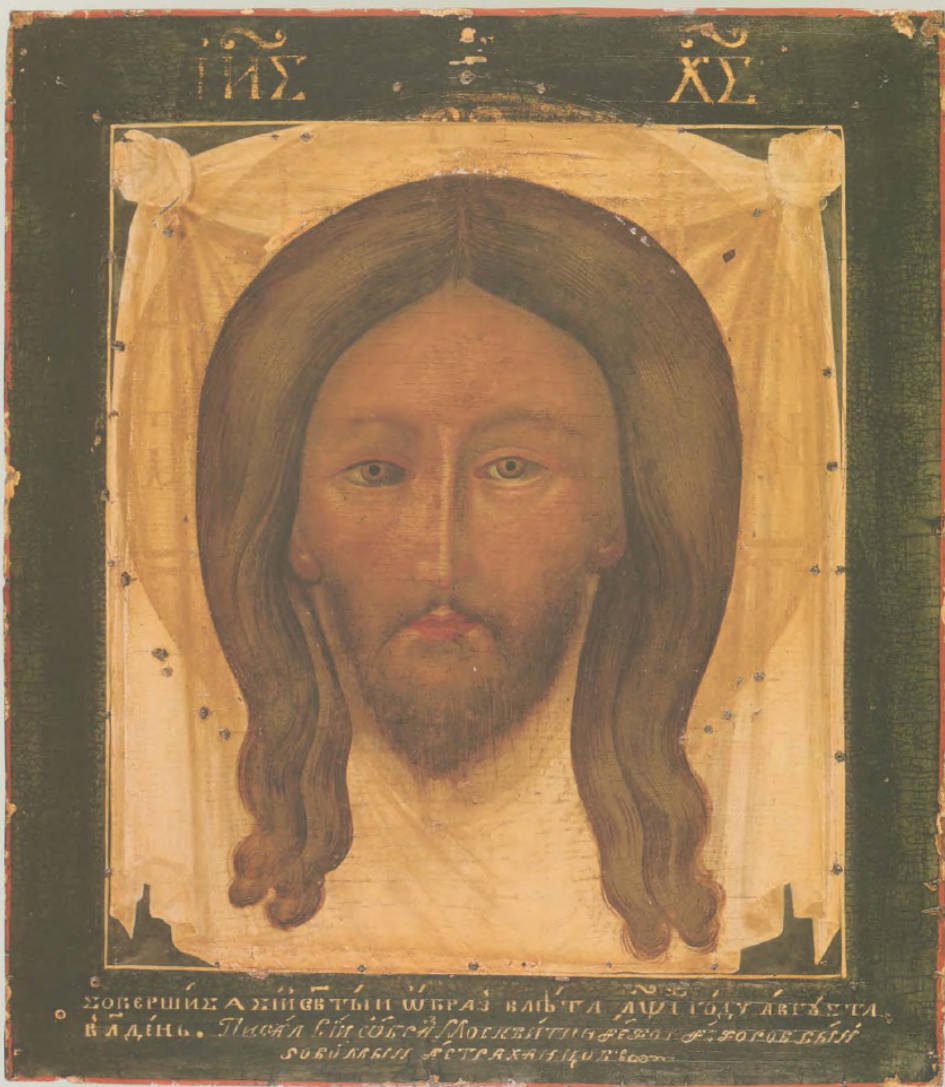
17 ЯИАМЗ; воспр. — 1000-летие культуры 1988. Ил. 167.

18 РАХМЗ, инв. КП 9738/И 115.

19 Воспр. — *L'Immagine dello Spirito* 1996. P. 247.

ИКОНА
«СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ»





ΙΙΣ

ΧΥ

СОВЕРШИШ А ЖИВТЫН ШБРАЭ ВЛБТЛ ДУШЕ ГОДУ АВРЪУТА
В Л ДНЬ. Писан Сн Сбсрй Моисейтин СЕЖА С. ПОСВ БНН
СОВЛБНН АСТРАХАНЦУ ДЬ

ИРИНА БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИКОНА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ»

1710 год, Федор Федоров Астраханцов
Оклад. Вторая половина XVIII века. Мастер-монограмма
мист Е.НВ (?)
Дерево, темпера; серебро, чеканка, резьба. 40,5×35,5

На фоне плата-убруса изображен лик Христа. Плат белый с желтоватым оттенком, складки моделированы светло-желтым. Верхние концы плата завязаны узлами, напоминающими розетки; между узлами ткань образует складку в форме вытянутого овала. От узлов плат распадается характерными складками, расширяющимися книзу и образующими ломаный контур нижних концов. Заостренные уголки свободно свисают. Встречные диагональные складки под ликом Христа передают мягкость ткани. Верхний и нижний край плата будто срезаны полями иконы.

Черты лика асимметричны: левая часть лика (правая по отношению к зрителю) заметно шире правой; левая щека округлена, а правая скошена; правый глаз больше левого и расположен ниже; правая бровь короче левой; линия гребня носа немного отклоняется от вертикали. Глаза мидалевидные, со светло-коричневыми радужками, обведенными более темной каймой, зрачки написаны черной краской, белки — белилами. Во внутренних углах глаз выписаны красные слезники. Верхние веки имеют коричневою окраску по нижнему краю и красную — по верхнему; правое веко с интенсивной подбрюшью. Нос тонкий, прямой, длинный, с асимметричными ноздрями. Гребень носа высветлен, с левой (правой от зрителя) стороны нанесены притенение и красная окраска, на кончике носа и на левой ноздре переходящая в подбрюшью. Рот небольшой, четкой формы, углы ярко-красных губ скрыты тонкими усами. Нижние части ушей, видимые из-под волос, написаны в традиционной иконописной манере: углубления ушных раковин намечены белилами и притенкой, мочки подбрюшью. Короткая бородка передана отдельными тонкими вертикальными линиями по коричневому фону. Пышные волосы разделены прямым пробором и спускаются четырьмя волнистыми прядями — по две с каждой стороны. Их моделировка осуществлена темно-коричневыми линиями по более светлому фону.

Личное написано по темно-зеленому санкирю¹, вохрение светлое, сближенное по тону на всей поверхности лика, без контрастных теней. Высветления по гребню носа, под глазами, на лбу, возле губ исполнены мягко, подбрюшью на щеках едва заметна.

Нимб с девятичастным перекрестием по тону почти не отличается от плата, его верхняя часть заходит на поле. Фон и поля темно-зеленые, опущу красно-коричневая. По внутреннему краю полей проходит белильная линия, обрамляющая центральное поле с изображением.

НАДПИСИ

На верхнем поле монограмма творенным золотом гречизированным шрифтом.

На нижнем поле надпись желтовато-белой краской: **СОВЕРШИША СИИ СВЯТЫИ ОБРАЗ В ЛЕТА АУТ [1710] ГОДУ АВГУСТА, В А [30] ДЕНЬ. ПИСАА СИИ ОБРАЗ МОСКВИТИИ ФЕДОР ФЕДОРОВ СЫН ЗОВОМЫИ АСТРАХАНЦОВ.** Первая часть надписи исполнена полуставом, буквы «С» начертаны в виде греческой заглавной «сигмы». Вторая часть написана письменным вариантом гражданского шрифта, без «ь» на концах слов после согласных.

В перекрестии нимба надпись желтовато-белой краской, имеется ошибка: вместо второй Ѡ (омеги) должно быть о (омикрон).

Доска цельная, гладкая, без шпонок. Ковчег нет, паволока не просматривается, левка.

ОКЛАД

Цельный, выполнен из единого листа серебра, оставляет открытым только лик и волосы Спасителя. В нижней части прочеканены складки убруса, соответствующие изображению, но дополнительно украшенные каймой, имитирующей бахрому. Рама оклада с обеих сторон отграничена выпуклыми валками (трубами). В углах размещены типичные рокайльные выпуклые картуши с отходящими от них листьями. Сходные картуши более вытянутой формы расположены на боковых полях. Крупный накладной нимб окружен зубчатым «сиянием» из гофрированных лучей-штралов. Широкое перекрестие декорировано резной ромбической сеткой с четырехлепестковыми цветками на пересечениях сетки. Между ветвями перекрестия в верхней части введены рокайльные картуши. В нижних частях нимба прочеканены ветки с листьями и цветами. На обороте оклада сделан канфарником предварительный пунктирный рисунок, который затем был откорректирован при чеканке.

НАДПИСИ

В перекрестии чеканные буквы, повторяющие соответствующую надпись на изображении (с ошибкой). На картушах в верхних углах также чеканные буквы, воспроизводящие надпись на верхнем поле иконы (в правом картуше с ошибкой — «и» и «сигма» даны в зеркальном отражении).

На нижнем торце имеются три плохо читающихся клейма. Первое клеймо (мастера?) можно прочесть как «Е» или «F». В другом просматривается только «В» или «Б», в третьем (пробирное клеймо?) — буква, напоминающая «Е»².

СОХРАННОСТЬ

Фрагментарные утраты красочного слоя на лбу, с правой стороны лика между носом и глазом,

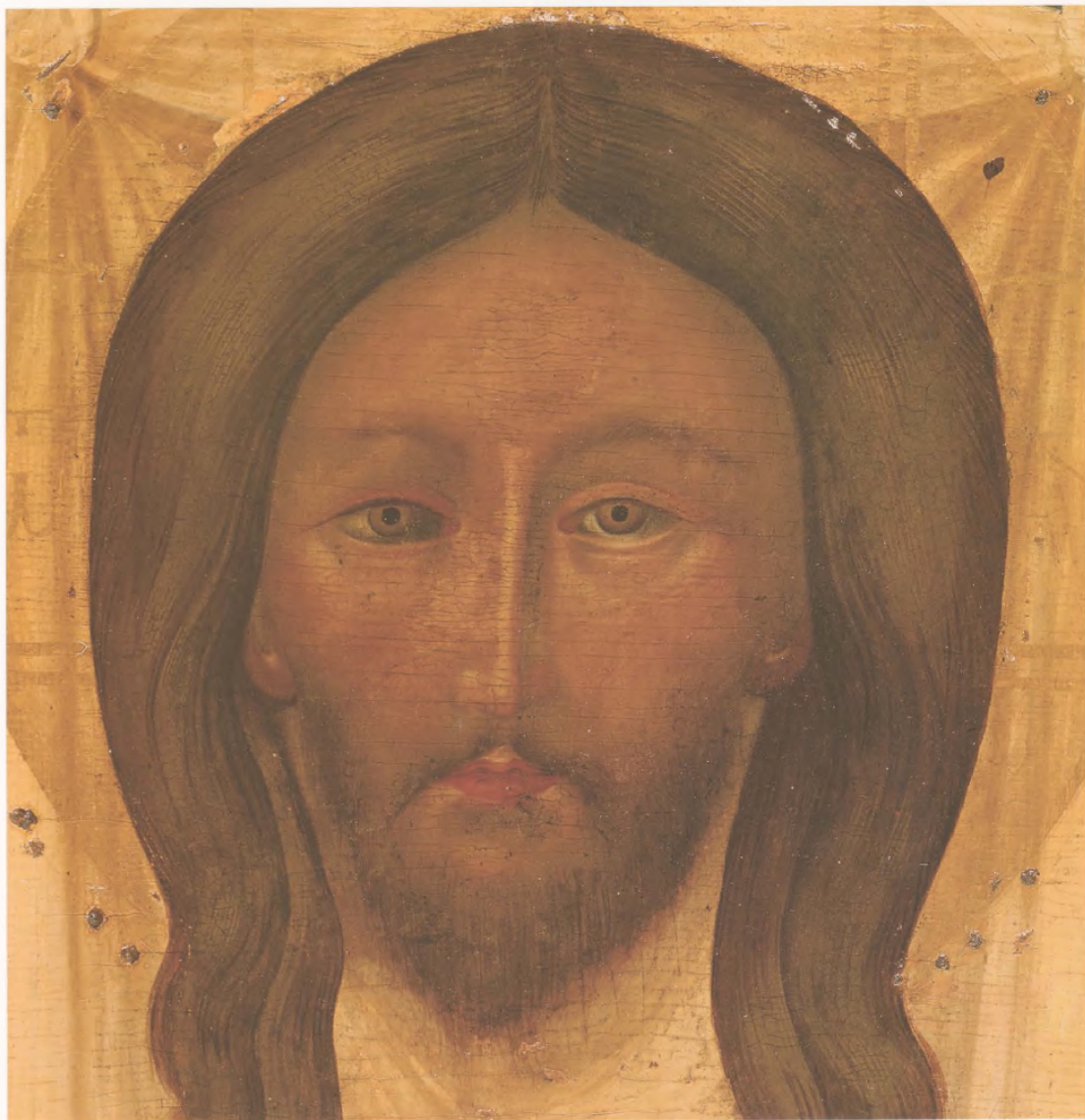
под левым глазом, на бороде и волосах (особенно по верхнему контуру и на нижней пряди справа от зрителя). При реставрации утраты тонированы (см. рентгенограмму).

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.



439

ИКОНА «СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ»

ИКОНОГРАФИЯ

Представлен иконографический извод, известный на Руси под названием «Спас на убресе». Литературным источником иконографии является легенда об Авгаре — апокрифический сирийский литературный памятник, возникший не позднее первой половины IV — начало V века, очевидно, дополненный сказанием об изображении лика Иисуса Христа⁴. Легенда существовала в разных версиях⁵. Ее главным ядром является рассказ о царе Эдессы Авгаре, который, заболев, отправил посланца к Христу с просьбой об исцелении⁶. Авгарю было доставлено изображение лика Христа, чудесным образом запечатлевшееся на куске льняной материи — платке, или убресе. Авгарь получил исцеление от этого образа, затем помещенного над городскими воротами Эдессы. Когда наследники Авгаря верну-

сь скорее этического, чем эстетического плана («благоочлив», «добронос», «благовласен» и т. п.)⁷.

Первое дошедшее до нас изображение Нерукотворного Образа в византийском искусстве помещено на створке склада из монастыря Святой Екатерины на Синае (середина X века)⁸. Поскольку плат находится в руках Авгаря, композицию следует рассматривать как иллюстрацию легенды об Авгаре, а не как собственно образ Спасо-Нерукотворного. На русской почве наиболее ранние изображения Нерукотворного Образа («Спас на убресе» и «Спас на челпи») известны на фресках Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове (1140-е годы). Ко второй половине XII века относят новгородскую икону «Спас Нерукотворный»⁹. Иконы Нерукотворного Образа получили довольно широкое распространение на Руси¹⁰, очевид-



лись к язычеству, епископ Эдессы заложил образ керамической доской, поставив перед ним горящую лампаду. В VI веке при осаде Эдессы войсками персидского царя Хосроя после чудесного видения местному епископу образ был открыт, причем лампада не погасла, а на керамической доске появилось точное подобие Нерукотворного Образа⁶. Существование Нерукотворного Образа служило доказательством истинности воплощения Сына Божия.

На Руси легенда об Авгаре и Нерукотворном Образе была известна по крайней мере с XI века. Она входила в переводную греческую хронику Георгия Амартола, где дополнялась рассказом о перенесении образа из Эдессы в Константинополь в 944 году. По предположению Е. Н. Мещерской, с XVI века текст существовал как отдельная статья в минейном цикле сказаний под 16 августа, а также включался в Прологи и Торжественники. В первой половине XVI века на Руси складывается цикл сказаний о Нерукотворном Образе Спасителя, куда вошел ранее не известный в русском переводе текст, приписывавшийся императору Константину Багрянородному⁷. Наиболее подробное изложение истории Нерукотворного Образа содержится в Четьях-Минях Димитрия Ростовского⁸.

В греческие и русские иконописные подлинники включалась глава «Описание Божественной плоти... Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа», содержащая сведения о внешнем виде Иисуса. Она повторяла текст из «Слова о почитании святых икон», традиционно приписывавшийся Иоанну Дамаскину. Однако этот текст в русском переводе нередко искажался и содержал лишь самые общие характеристики

но, благодаря их апотропейческой функции (изображения Спаса Нерукотворного помещали, в частности, над городскими воротами и на боевых знаменах-хоругвях)¹⁵. С XVI века в русской иконописи получает преобладание иконографический извод с ангелами, держащими убресу (в Византии популярный с XIV века)¹⁶. Убресу обычно имеет кайму черного или красного цвета, верхние углы его не завязаны, а скручены, по бокам ниспадают расходящиеся книзу складки. С середины XVII века этот извод в московском искусстве вытесняется другим, активно использовавшимся в творчестве Симона Ушакова и его соотечественников по Оружейной палате. В ушаковском изводе, восходящем к западноевропейским гравюрам, лик Христа приобретает особую объемность за счет светотеневой моделировки, ткань убресу, часто орнаментированная, передается почти иллюзионистически, верхние углы завязаны тугими узлами, боковые края убресу заворачиваются в одну сторону (всегда направо).

АТРИБУЦИЯ

Публикуемая икона в целом ориентируется на извод Симона Ушакова, хотя светотеневая моделировка в ней более мягкая, а объемность за счет этого несколько слажена. Близка манера изображения глаз с более темным окаймлением радужки и с красными слезниками¹⁷, трактовка волос и бороды, характер использования подрумянки, сочетание традиционного приема письма ушей с «живоподобной» передачей лика. Асимметрия лика также восходит к ушаковским образцам: у всех «Спасов» Симона Ушакова левая (правая от зрителя) часть лика почти на четверть шире правой, а в некоторых случаях левый глаз опущен заметно ниже

правого¹⁶. Асимметричны лики и в произведениях других иконописцев, пользовавшихся ушаковской схемой, — Ивана Максимова¹⁷, Сергея Рожкова. Эта особенность, вероятно, должна была создавать впечатлительные ракурсы, то есть легкого поворота лика (подобное явление отмечено в иконе «Спас Нерукотворный» начала XV века Московского Кремля¹⁸). Федор Астраханцов утрировал описанную асимметрию, в результате чего она стала бросаться в глаза. По-ушаковски написан нимб, через который видна ткань убруса. Такой прием создает ощущение нематериальности нимба, словно святящегося вокруг головы. Тренированное начертание монограммы Иисуса Христа с заменой русской буквы «с» греческой «сигмой» известно по иконам иконописцев Оружейной палаты¹⁹.

Таким образом, ближайшей аналогией публикуемому памятнику служат иконы Симона Ушакова²⁰. Однако складки убруса расположены не так, как было принято в работах мастеров Оружейной палаты, а соответственно более ранней традиции, сохранявшейся во второй половине XVII века и в Москве, и на периферии. С другой стороны, форма узла на убресе находит аналогию в произведениях начала XVIII века (крест-складень из Распятской церкви Успенского монастыря Александровой слободы)²¹. Все вышесказанное подтверждает сведения, сообщаемые надписью на нижнем поле иконы, — ее создание в 1710 году московским художником.

Имя Федора Федорова Астраханцова до сих пор не было известно. Поскольку слово «москвитин» в данном случае стоит перед именем мастера, оно означает место происхождения художника, а не его прозвище. Понятно, что необходимость аттестовать себя «москвитиним» возникла вне Москвы. Можно предположить, что Федор Федоров Астраханцов получил навыки иконописного ремесла в Москве в конце XVII века и переселился в другой город, как и многие другие мастера, в связи с резким уменьшением спроса на иконы после переноса столицы в Петербург.

Прозвание «Астраханцов» (сын Астраханца) свидетельствует, что отца художника называли Федором Астраханцем. Это прозвище могло образоваться только от названия города Астрахани, поскольку ни в словаре древнерусского языка XI–XVII веков, ни в словаре В.И. Даля нет никаких других слов с близким звучанием. В 1666 году в Москву по царскому указу из Астрахани прибыло несколько человек «астрарханцев» для устройства виноградников и разведения шелководных червей в царской подмосковной усадьбе Измайлово. Трое из «астрарханских садовников», как их называли в документах Тайного приказа, носили имя Федор: Федор Гарасимов и два Федора Иванова (тезки и однофамильцы). Федор Гарасимов после мая 1667 года в документах на выплату жалованья больше не значился, а оба Федора Иванова продолжали работать в Виноградном и Тутовом садах по крайней мере до 1671 года²². Известно немало случаев, когда дети царских служащих становились иконописцами²³. Случалось также, что посадские жители владели не одним ремеслом: в 1660 году среди московских иконописцев значились несколько садовников и огородни-

ков²⁴. Таким образом, москвитин-иконописец Федор Федоров Астраханцов мог быть сыном выходца из Астрахани, переселившегося в Москву при царе Алексее Михайловиче.

Оклад исполнен высококвалифицированным мастером в крупном центре серебряного дела в стиле рококо, что позволяет датировать оклад 1780-ми годами. Клеймо «Е.НВ» принадлежит неизвестному петербургскому мастеру (известен его кубок 1782 года в частном собрании). Клеймо «ЕБ» может быть клеймом приборного мастера Евграфа Боровикова (1772–1783)²⁵. Орнаментика оклада отличается изяществом и лаконочностью, не свойственными рокайльным окладам русской работы, обычно по-барочному перегруженными²⁶. Не исключено, что оклад принадлежит иностранному мастеру, что объясняет повторение ошибочной надписи в перекрестье и ошибку при написании «и» и второй «сигмы» в монограмме Христа.

ВЫСТАВКИ

«Спас Нерукотворный в русской иконе». Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. 19 мая – 30 сентября 2000 года. Москва.

ЛИТЕРАТУРА

Спас Нерукотворный в русской иконописи. Исследования: Каталог. М., в печати. № 76.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 По данным обследования, проведенного в ГосНИИР М.М. Красильным и Е.А. Данченко.

2 Клейма прочитаны и определены А.В. Рыцдиной.

3 Об истории легенды в сирийской, византийской и славянской письменности см.: Катанский 1874. С. 471–516; *Мельфская* 1984.

4 Эту тему затрагивали Евсевий Кесарийский (около 260–340), Моисей Хоренский (370 или 407 – 487 или 492), Прокопий Кесарийский (конец V века – 560-е годы), преподобный Иоанн Дамаскин (VIII век).

5 Несколько правителей Осроэны, маленького эллинистического государства в Месопотамии (главный город – Эдесса), носили имя Авгар (в традиционном церковном написании – Авгарь). Полагают, что в легенде об Авгаре отражился факт принятия христианства Авгаром VIII (177–212), хотя хронологически действие должно было бы происходить при современнике Христа Авгаре V. В раннехристианские времена была широко известна апокрифическая переписка Авгара с Христом, впоследствии включенная в индекс запрещенных книг (см.: *Мельфская* 1984).

6 Этот образ стали почитать особенно как «Спас на керамиде» (в русском варианте – «Спас на черепи») О спасении Эдессы от Хосроя силой Нерукотворного Образа повествует Евагрий Схоластик (536/537 – около 600).

7 Константин Багрянородный (Константин Порфирогенит; 905–959) –

византийский император, перенесший Нерукотворный Образ из Эфессы в Константинополь. В сочинении псевдо-Константина содержатся две версии возникновения Нерукотворного Образа. Согласно первой, большой проказой Авгарь узнал о Христе от своего слуги Анания, который был живописцем, и отправил его за Христом или хотя бы его изображением. Анания, увидев Иисуса, удивленного народом, поднялся на гору и приступил к рисованию, но Христос послал за ним апостола Фому и, умывшись, отер лицо платом, на котором запечатлелся Нерукотворный Образ. По второй версии, когда Христос нес крест на Голгофу, он утер кровавый пот куском льняной одежды одного из учеников; на ткани отобразился лик Иисуса. Апостол Фома сохранил ткань и через апостола Фаддея передал ее Авгарю, которому образ был обещан Господом в письме. Предполагают, что сказание псевдо-Константина перевел на русский язык Максим Грек (*Мечерская* 1984. С. 111).

8 Святый Димитрий работал над Четими-Минеями с 1684 по 1705 год; последняя часть этого труда (июнь–август) была впервые опубликована в Киеве в 1705 году. Автор придерживался первой версии псевдо-Константина как более соответствующей рассказам византийских историков и отцов церкви, а также русской традиции.

9 См., например: Подлинник иконописный 1998. С. 4.

10 Воспр. — *Sotirion* 1956. Fig. 34–36.

11 ГТГ; воспр. — Каталог 1995. № 8. Изображение убруса в этом памятнике отсутствует. В других изображениях XIII–XV веков убрус показывается по-разному: туго натянутым или свободно ниспадающим, однотонным или орнаментированным.

12 О русских иконах «Спас Нерукотворный» до XV века включительно см.: *Смирнова, Лаурина, Гордиенко* 1982. С. 344–345.

13 *Вздоров* 1973. С. 224.

14 М.Эммануэль считает, что такой вариант в росписях византийских храмов связан с темой Страстей Христовых (см.: *Еттапел* 2000. С. 93–94).

15 Эта деталь была введена в русское иконописание именно Ушаковым (см.: *Овчинникова* 1955. С. 55–56).

16 Такова икона «Спас Нерукотворный», 1670-е годы, ГИМ, инв. ИВПШ-4421.

17 «Спас Нерукотворный», 1675 год, ПГХГ. Воспр. — Подписные и датированные иконы 1993. На 1-й с. обложки.

18 Музей «Московский Кремль»; воспр. — *Смирнова, Лаурина, Гордиенко* 1982. С. 344.

19 Некоторые иконы «Спас Нерукотворный» второй половины XVII века, в том числе работы Симона Ушакова, даже имели не русскую, а греческую надпись в нижней части плата *Το σχίον πανίλιον* — Святой убрус).

20 Следует учесть также, что существовали прориси с работ Симона Ушакова, в том числе с его образов «Спас Нерукотворный» (см.: *Покровский* 1894–1897. Табл. XXIII).

21 Воспр. — *Успенский* 1910–1916. Т. 4. Табл. 51.

22 Русская историческая библиотека 1907. Стб. 1328, 1488, 1556; Русская историческая библиотека 1904. Стб. 750, 869, 885, 905, 910, 929, 945, 956, 1147.

23 «... в Оружейную Палату... стреленский сын Елисейка Иванов прислан, а велено его выучить живописному письму за службы и за смерть отца его» (цит. по изд.: *Успенский* 1910–1916. Т. 2. С. 117).

24 *Забелин* 1850. С. 28.

25 *Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова* 1995. № 1159. С. 178, 326.

26 Драгоценные уборы русских икон 1988. С. 8–9.

ИКОНА
«РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ»

ОБРАЗЪ РЖТВА ПРЪМЪ БЦЫ



НАТАЛЬЯ КОМАШКО
ИКОНА «РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ»

1715 год. Василий Иванов Уланов
Дерево, темпера. 107,5×53

Сцена изображена в интерьере комнаты. Слева вверху на ложе с балдахинном, развернутом влево, полусидит, опираясь на две высокие подушки, Анна. На ней изумрудно-зеленое платье с золотыми узорными поясом, плечем и поручами, на голове белый плат, ноги открыты красным покрывалом. Кровать золотая, украшенная орнаментальной резьбой, с балдахинном на каннелированных колонках и чешуйчатой серебряной высокой кровлей, с малиновыми на темно-зеленом испосе раздвинутыми узорными занавесами, украшенными золотыми и серебряными травами. Руки Анны положены на колени, голова повернута вправо к подходящей к ложу деве. Она изображена в профиль, держащей в обеих руках круглое серебряное блюдо с охристой крышкой дольчатой формы. На ней белая рубаха с пышными рукавами, светло-бежевая юбка и подоткнутое спереди верхнее розовато-малиновое платье с очень короткими рукавами, с золотым узорным поясом и такой же каймой по фестончатому краю рукавов и горловине. На голове зеленые сапожки, на голове красная шапочка, драпированная по краю белой тканью. Сзади из-под нее до пояса спускается зеленая драпировка. Справа вверху на простой формы золотом седелище со спинкой на красной подушке с серебряными кистями сидит Иоаким, слегка обернувшись к Анне и обратив к ней приподнятую правую ладонь. Левой рукой он опирается на тонкий черный посох. На Иоакиме изумрудно-зеленый хитон и светло-малиновый гиматий. Босые ноги опираются на невысокое охристое подножие с зеленым обрезом. Перед ложем Анны невысокая резная темно-коричневая тумба, покрытая скатертью, на которой стоят золотой кувшин с высокой ручкой, граненая стопа и серебряное блюдо с выгоградской кистью. Перед Иоакимом круглый, на резной охристой ножке с крестовиной столтик, покрытый белой скатертью. На нем плоская серебряная тарелка с небольшими хлебами, маленькая плоская золотая солонка на шарообразных ножках, граненый серебряный штоф и серебряный нож с черным черенком. Край столтика обрезан полями.

На переднем плане слева на низкой скамеечке сидит обращенная вправо служанка, поддерживающая правой рукой сидящую у нее на колене обнаженную маленькую Марию. На служанке зеленовато-серое платье с закатанными рукавами, белый накиннутый на голову плат. На левой ноге туфля без задника, правая нога скрыта округлой серебряной купелью на ножках. Левой протянутой рукой служанка пробует воду, которую льет в купель из золотого кувшина молодая служанка с непокрытой головой, в изумрудно-зеленом платье, подпоясанном красным пояском, и красных сапожках. За ней третья служанка, держащая в руках белую теле-

ну и наблюдающая за происходящим. Ее фигура дана в трехчетвертном развороте, лицо изображено в профиль. Служанка одета в белую рубаху с пышными короткими рукавами и изумрудно-зеленое платье без рукавов, подпоясанное бежевым пояском. Сзади за пояс подоткнута красная драпировка, свободно обернутая вокруг юбки. На голову наброшен белый плат.

Задняя стена комнаты коричневая, в центре ее двойное серебряное окно в раме с мелкой расстекловкой. Наличник окна темно-коричневый с треугольным навершием. Справа, за фигурой Иоакима, темно-коричневый дверной портал с полукруглым навершием с раковиной, частично срезанный полем иконы. В проеме портала уходящий вглубь коридор с рядом тесно поставленных серебряных окон в рамках с мелкой расстекловкой на правой светло-бежевой стене. Потолок темно-коричневый, кессонированный, с декоративными шишками в кессонах. Розовый на заднем плане ступенчатый уступом переходит в темно-зеленый на переднем плане. Разграфлен «в шахмат». Линия уступа слева и в центре параллельна нижнему краю изображения, справа развернута вперед.

Лики написаны в «живоподобной» манере розоватой охрой по зеленоватому санкирию, мягко моделированы белилами. На щеках активная подрумянка, уста красные, нижние веки подчеркнуты белилами. Волосы прописаны тонкими белыми и черными линиями.

Нимбы золотые, с тонкой белильной обводкой. Поля темно-зеленые, отделены от срединки тонкой белильной линией. Боковые поля очень узкие! Опушь двойная, из темно-зеленой (внутренняя) и красной (наружная) линий.

НАДПИСИ

На верхнем поле серебром с названием праздника. Над нимбами Иоакима и Анны надписи серебром с их именами. На нимбе Богоматери монограмма Ее имени белилами. Палеография надписей подражает греческой. Справа внизу на темно-зеленом полу надпись черной краской: [1715](го). Пим(л) / Василий Уланов

Доска составная, из трех частей с двумя врезными встречными шпонками и двумя врезными торцевыми шпонками. Ковчег отсутствует, паволока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Тонированные реставрационные вставки в местах утрат авторского красочного слоя: на нижнем поле, в верхнем правом углу, на изображении верхней юбки девы, подходящей к ложу Анны, на нимбах Иоакима и Анны, подлевой рукой Иоакима, на изображении балдахина, колонок кровати, кувшина в руках служанки. Мелкие тонировки на утратах красочного слоя на лике средней служанки внизу. Тонировки на потертых местах серебра.





РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2002 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Иконография праздника Рождества Богородицы сложилась в Византии на основе текста «Протоэвангелия от Иоакима» (глава V) в послепиконоборческую эпоху². Уже в XI–XII веках композиции на этот сюжет включали изображения Анны на ложе, дев с дарами, сцены омовения младенца, которые комбинировались затем в разных вариантах. Изображение Иоакима появляется в данной иконографии в палеологовское время (начало XIV века). Тогда же она дополняется усложненны-

ми архитектурными кулисами и некоторыми новыми деталями (стол с дарами).

Иконография публикуемой иконы, хотя сохраняет устойчивый композиционный репертуар, не является все же вполне традиционной. В отличие от классического извода действие разворачивается в интерьере западноевропейского типа. Анна изображена лежащей не на обычном ложе, а на европейской кровати с балдахином. На некоторых персонажах откровенно западное платье (дева, подходящая к ложу, правая служанка внизу). Для русских икон этого сюжета такие детали уже достаточно обычны с конца XVII века и являются следствием ориентации на западноевропейские гравюрные образцы. Например, икона из праздничного ряда иконостаса церкви Покрова в Филях 1694 года круга Карпа Золотарева³, икона из иконостаса Похвальского придела Успенского собора Московского

Кремля 1698–1699 годов Кирилла Уланова⁴, из палатцо Леони-Монтанари в Виченце первой четверти XVIII века⁵ и другие. Близкое решение имеют также и иконы на сходный сюжет «Рождество Иоанна Предтечи», например подписная икона Бориса Кузнецова 1716 года в собрании Кировского музея⁶. Для публикуемой иконы отметим также достаточно редкое расположение ложа Анны по диагонали справа налево⁷.

Среди русских памятников данная икона не имеет прямых иконографических аналогий. Наиболее близкой данному памятнику является праздничная икона «Рождество Богородицы — Введение во храм» (1735) из иконостаса церкви Живоносного источника в Царицыне⁸. Весьма вероятно, что основой ее композиции послужила невыявленная пока гравюра западноевропейского происхождения. Однако, учитывая большую редкость сюжета «Рождество Богородицы» в западноевропейской иконографической традиции и несовпадение данного извода с известными графическими образцами конца XVI — первой половины XVII века, нельзя исключать возможность авторской компиляции отдельных элементов из разных источников.

АТРИБУЦИЯ

Икона написана Василием Ивановым Улановым⁹, младшим братом выдающегося иконописца конца XVII — начала XVIII века Кирилла Уланова. Василий Уланов был принят на службу в иконописную мастерскую Оружейной палаты в 1692 году. Работал по заказам членов царской семьи и ее ближайшего окружения. Известно, что иконы его работы были среди даров, посылавшихся от царского имени в другие страны¹⁰. В связи с сокращением объема работ в придворной мастерской в начале XVIII века писал также иконы для московских храмов по частным заказам. Вскоре после 1714 года иконописец покинул Москву и работал в Поволжье. Последние сведения о мастере относятся к 1726 году, когда он вместе с братом Кириллом (игуменом Корнилием) писал иконы для собора Троицкого Белаяжского монастыря.

Подписных произведений Василия Уланова сохранилось немного. В настоящее время их известно всего шесть¹¹. Публикуемая икона является среди них самой поздней. Формулировка подписи на ней соответствует другим автографам мастера¹². По-видимому, икона была создана художником уже после его отъезда из Москвы. Она, очевидно, являлась храмовым образом небольшой, скорее всего деревянной церкви¹³.

Среди работ Василия Уланова публикуемой иконе стилистически наиболее близка икона «Богоматерь Боголюбская с Деисусом» 1712 года из собрания ГТГ. При верности канонам «живоподобного» письма мастер более активно использует белила в моделировке ликов, а также применяет живописные приемы в разделке одежд золотом. В целом стиль Василия Уланова характерен для молодого поколения иконописцев Оружейной палаты, чья основная деятельность пришлась уже на первые два десятилетия XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Доска не оципена, ширина полей авторская.

2 Об иконографии Рождества Богородицы см.: *Lafontaine-Dosogne* 1964.

3 ЦМиАР; воспр. — Лики русской иконы 1995. Ил. 30.

4 Музей «Московский Кремль»; воспр. — *Толстая* 1979. Ил. 109.

5 Воспр. — *Icône Russe* 1999. P. 181.

6 КОХМ, инв. КИМ X-948 P. O. 134.

7 См. упомянутую икону из церкви Покрова в Филях (прим. 3).

8 Музей-заповедник «Коломенское»; воспр. — Русская иконопись 1991. Ил. 52. На ней в ту же сторону развернута кровать Анны, близка ее поза, перед кроватью стоит похожий по форме резной тузоборазный столик. Справа также виден пространственный проем с окнами. В то же время есть и отличия, особенно в сцене купания новорожденной.

9 Подробнее о Василии Уланове см.: *Корнеева-Каманько* 1998. С. 206–215.

10 Икона Василия Уланова «Похвала Богородице» 1708 года находилась до пожара 1808 года на горнем месте в алтаре храма Гроба Господня в Иерусалиме (Путешествие во Иерусалим 1800. С. 250–251). В 1708 году он вместе с братом писал иконы для местного ряда иконостаса церкви Ильи Пророка в Сучаве — территории современной Румынии (*Тарасов* 1990. С. 55).

11 «Преподобная Параскева», 1694 год (ГТГ, инв. 12991), «Обретение главы Иоанна Предтечи», 1707 год (Музей «Новодевичий монастырь»; воспр. — *Корнеева-Каманько* 1998. С. 209), «Троица», 1708 год (местный ряд иконостаса церкви Ильи в Сучаве), «Богоматерь Боголюбская с Деисусом», 1712 год (ГТГ; воспр. — *Образ и Преображение* 2000. С. 18.), «Богоматерь Умягчение злых сердец», 1713 год (Музей «Новодевичий монастырь»; воспр. — *Русские мастера* 1989. № 33).

12 Характерной особенностью автографов Василия Уланова является то, что в дате после цифры он не писал слово «года».

13 Указом Петра I от 1714 года повсеместно, кроме Петербурга, было запрещено каменное строительство. Размеры и формат иконы также говорят в пользу ее происхождения из деревянного храма: при довольно большой высоте она имеет небольшую ширину, характерную для икон местного ряда деревянных храмов. Происхождение же ее из праздничного ряда большого иконостаса исключено в силу наличия на ней автографа, который в это время ставили на образах только местного ряда и, как правило, храмовых.

ИКОНА
«ТРОИЦА»

ὉΜΑΞΖ ΠΡΤΙΑ ΤΡΙΚΙ.



ИКОНА «ТРОИЦА»

1721 год, Кирилл (Корнилий) Иванов Уланов
Дерево, темпера. 36,5×31,4

Три ангела со склоненными головами восседают за трапезой на фоне пейзажа, держа посохи в левых руках. Ангел, изображенный слева, простер правую руку в именованном благословении, на нем темно-зеленый хитон и вишневый гиматий. Средний ангел также благословляет правой рукой. Он в вишневом хитоне и темно-зеленом гиматии. Правый ангел, в красном хитоне и темно-зеленом гиматии, протянул правую руку ладонью вниз над столом. Ступни ног крайних ангелов поставлены симметрично. Пробела на всех одеждах написаны творческим золотом. Крылья у всех ангелов светло-серые в верхней части и темнеют книзу. Золоченые сидалища без спинок имеют простую форму, на их боковых сторонах, как и на столе (трапезе), показаны филеники. Все профилировки обозначены черными тонкими линиями, объем очень умеренно моделирован черной штриховкой. Стол покрыт белой скатертью, в центре стоит глубокое золотое блюдо с трапезой, слева от него — золотая солонка в виде кубического ящичка-ларца. На столе лежат также два ножа с красными ручками, две красные лжицы и куски хлеба.

За левым ангелом высятся двухэтажное здание с пристройкой, розового цвета, с треугольным фронтоном и двускатной зеленой кровлей. Белые оконные наличники в верхнем ряду также украшены треугольными фронтонами, угол здания обработан белым рустом. К зданию примыкает зубчатая, квадратная в плане серо-зеленая башня с оконными проемами, обведенными белыми. За ней видна часть еще одного примыкающего здания, охристого, с вишневой кровлей. Правее, в центре композиции, размещено дерево с густой кроной, написанное синезеленой краской. Листья передана слитной массой с неровными контурами, притенениями и высветлениями. В правой части иконы — высокая горка охристого цвета с раздвоенной вершиной, покрытая мелкими лещадками.

Лицо написано сильно разбеленной охрой по зеленовато-коричневому санкирю, с яркой поддурманкой на щеках. Волосы ангелов коричневые, трактованные слитной массой.

Нимбы золотые, с тонкой белильной обводкой. Фон светло-зеленый. Поля темно-зеленые, с красной опушкой, отделены от срединки тонкой белильной линией.

НАДПИСИ

На верхнем поле правая надпись золотом, с элементами вязи. В правом нижнем углу, между ножками сидалища и правым полем, надписи белыми: АЩКА (Г) ПИСА(А) / ИГУМЕ(Н) КО(Р)НИ / АИИ УДА(НО)ВЪ

Доска цельная, с двумя торцевыми врезными шпонками. Ковчег отсутствует, паволока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Тонированные вставки левкаса в местах утрат в нижней части левого поля, в правом нижнем углу, в местах крепления утраченных венцов и оклада (по полям).

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Из Нижнего Новгорода.

ИКОНОГРАФИЯ

Подробно см. кат. № 19, 35. В целом икона Кирилла Уланова относится к рублевскому типу, который пользовался широкой популярностью в XVI–XVII веках. Однако в данном случае художник все же выбрал своеобразный извод, отличающийся прежде всего положением рук ангелов. В «Троице» Андрея Рублева и близких повторениях благословляющая рука левого ангела почти лежит на колене; простертая над столом благословляющая правая рука встречается в группе более ранних памятников, в том числе византийских, с тремя чашами на столе (иконы XV века из Троице-Сергиева монастыря¹, из собрания Н.П.Лихачева² и др.). В русской иконописи XVII — начала XVIII века эта особенность встречается редко. Центральный ангел в рублевской иконографии благословляет жертвенную чашу, а в описываемой иконе благословение обращено скорее к молящемуся, который стоит перед ней. Подобное решение до Уланова известно исключительно в иконографическом изводе с высоко сидящим средним ангелом, архаичном для иконописи XVII — начала XVIII века. Его можно обнаружить на иконе «Троица» иконостаса церкви Покрова в Филях, которая предположительно датируется 1694 годом и приписывается Кириллу Уланову³, на пелене с «Троицей», вложенной Г.Д.Строгановым в Успенский собор Московского Кремля (как предполагает Н.А.Маясова, к местной иконе «Троица» XIV века⁴), а также на самой этой иконе, записанной в 1700 году Тихоном Филатьевым⁵. Жест правого ангела, простирающего руку над столом, вероятно, восходит к изображению Троицы с тремя чашами, когда этот жест был направлен на осенение чаши или прикосновение к ней (см., например, икону Гурия Никитина из коллекции В.А.Бондаренко). Несколько изменено по сравнению с рублевским изводом положение ступней ангелов: они сближены, что, очевидно, выглядело более естественным для художника рубежа XVII–XVIII веков. Любопытно, что в подписной иконе «Троица» Кирилла Уланова 1710 года отмеченных отступлений от рублев-

ской иконографии нет⁴; при этом рисунок стола, сидищ, архитектурных и пейзажных элементов фона почти совпадает с описываемым памятником.

В конце XVII века извод «Троица» с центральным ангелом, который благословляет стоящих перед

стве Корнилием) Ивановым Улановым (ум. 1731). Точное происхождение мастера неизвестно. Бесспорно, однако, что оно было поволжским (Юрьевец-Повольский или Кострома). Самые ранние сведения о художнике относятся к 1684 году, когда он писал в Москве



иконой, получает распространение⁵ и в XVIII веке встречается довольно часто⁶.

Поскольку икона была написана Кириллом Улановым в поволжский период его жизни, нельзя исключить, что она является уменьшенным списком с несохранившейся чудотворной иконы «Троица» из Троицкого Кривозерского монастыря, находившейся там со времени основания обители (1644)⁷.

АТРИБУЦИЯ

Икона написана выдающимся иконописцем конца XVII – первой трети XVIII века Кириллом (в монаше-

иконы по заказу Патриаршего приказа⁸. Поступил на службу в иконописную мастерскую Оружейной палаты в качестве жалованного иконописца в 1688 году, выполнял многочисленные и разнообразные заказы двора и частных лиц, ценился при дворе как «мелочник», то есть мастер миниатюрного письма⁹.

В 1709 году художник уехал в Поволжье, где постригся в монахи Троицкого Кривозерского монастыря близ города Юрьевца-Повольского с именем Корнилий¹⁰. В том же году им была создана чудотворная икона Богоматери Иерусалимской Кривозерской, широко почитавшаяся в XVIII–XIX веках в Костромских землях

(не сохранилась). В 1714–1719 годах Корнилий Уланов был игуменом Троицкой Кривоезерской обители. Писал и поновлял иконы для храмов Юрьевца-Повольского и окрестных монастырей. Был знаком с настоятелем Никольского монастыря в Переславле-Залесском Пи-

ря. Самое позднее датированное произведение Уланова — «Спас Вседержитель» 1728 года из Сретенской церкви в Юрьевце-Повольском¹⁴. Согласно преданию Троицкого Кривоезерского монастыря, мастер умер в 1731 году и был похоронен в алтаре Троицкого собора



тиримом, по указу Петра I искоренившим раскол в Нижегородской епархии, куда входил и Юрьевец-Повольский. По заказу Питирима мастером было написано несколько икон для храмов Переславля-Залесского¹⁵.

После того как в марте 1719 года Питирим был назначен нижегородским митрополитом, Корнилий Уланов переселился в Нижний Новгород, где по митрополичьему указу в 1721–1723 годах свидетельствовал мастерство нижегородских иконописцев. Последние документальные сведения о мастере относятся к 1726 году, когда он вместе с братом Василием писал иконы для женского Троицкого Бебажского монасты-

обители. К настоящему времени известно более пятидесяти подписных произведений мастера, однако большая часть их была создана еще до его отъезда из Москвы. Работ поволжского периода жизни и творчества, особенно за 1720-е годы, сохранилось значительно меньше, хотя художник никогда не оставлял занятий иконописанием и занимался этим постоянно.

Помимо данной иконы, известно еще два образа на сюжет Троицы, написанных Кириллом Улановым. Первый был создан в 1690 году по заказу духовника царей Ивана и Петра Алексеевичей Меркурия Гавриловича для церкви Петра и Павла в Устье Железно-

польской¹³, второй — в 1710 году¹⁴. Известно также, что Улановым был написан несохранившийся образ Троицы для соборного храма Троицкого Белбажского монастыря, впоследствии считавшийся чудотворным¹⁵.

Публикуемая икона была создана мастером в то время, когда он жил в Нижнем Новгороде. Среди сохранившихся произведений Уланова 1721 годом датированы также иконы «Богоматерь Смоленская» из нижегородской Сергиевской церкви¹⁶ и «Богоматерь Печерская»¹⁷. К началу 1720-х годов относится создание им иконостаса для нижегородской Рождественской Строгановской церкви совместно с учеником Алексеем Городчаниновым¹⁸. Все работы мастера этого периода отличаются верностью стилю, принятому в иконописной мастерской Оружейной палаты в 1690-х годах. Нередко в поздних произведениях Уланова имеет место нарочитый консерватизм в манере письма. Это проявляется в основном в некоторой сухости карнации за счет использования светлых движков, в целом несвойственных живоподобному стилю, а также из-за усиления контраста между темной санкирной основой и интенсивным высветлением¹⁹. Изменения авторской манеры проявились, главным образом, в больших храмовых иконах. Стиль небольших по размерам произведений, созданных Улановым в поздний период творчества, близок его же работам рубежа XVII–XVIII веков с их большей живописной мягкостью, примером чего является и данная икона.

ЛИТЕРАТУРА

История иконописи: Истоки. Традиции. Современность / Авт. Л.М.Евсеева и др. М., 2002. С. 215.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 СПИХМЗ; воспр. — *Вздорнов* 1981/2. Ил. 29.
- 2 ГЭ; воспр. — Там же. Ил. 34.
- 3 Финал ЦМиАР; воспр. — Там же. Ил. 58.
- 4 Музей «Московский Кремль». *Малова* 1985. С. 211–212.
- 5 Об этом памятнике подробнее см. кат. № 35.
- 6 ГРМ; воспр. — 1000-летие культуры 1988. С. 154. Ил. 187.
- 7 См., например, фреску в барабане церкви Воскресения в Ростове (воспр. — *Брюсова* 1984. С. 85. Ил. 74) или икону Ростовского музея конца XVII века (инв. КП-23389 / И 803), которая имеет и другие общие черты с произведением Корнилия Уланова (личное письмо, трактовка листвы дуба).
- 8 Иконы «Троица» из праздничных чинов иконостасов церкви села Чухчерьма Архангельской области, первая треть XVIII века (АОМИИ; воспр. — Северные письма 1999. С. 109. Ил. 218); Троицкого собора Ипатьевского монастыря (1756–1657); церкви села Селезниха Тверской области, конец XVIII века (ГосНИИР; воспр. — *Духовная среда России* 1996. Ил. 22).
- 9 *Воскресенский* 1889/1.
- 10 *Успенский* 1917. С. 91.
- 11 Подробнее см.: *Успенский* 1910. Т. 2. С. 277–280. Помимо указанных им работ

мастера, выполненных в московский период жизни, назовем также комплекс икон для храмов Устюжны Железнопольской (УКМ), иконы для иконостаса Покровской надвратной церкви Новодевичьего монастыря (Музей «Новодевичий монастырь»), две иконы для верхнего храма церкви Покрова в Филах (филиал ЦМиАР), участие в написании икон для иконостаса церкви Преображения в Вязьмах (Музей «Новодевичий монастырь»), надгробного иконостаса царевны Евдокии Алексеевны (там же).

12 О новолжском периоде жизни Уланова со ссылкой на архивные документы и письменные источники см.: *Корнева* 1993. С. 54–65.

13 Хранятся в Переславль-Залесском музее.

14 ГРМ, инв. ДРЖ-2720.

15 УКМ. Икона похищена в 1994 году. Воспр. — *Рыбаков* 1995. Ил. 223.

16 См. прим. 6.

17 *Воскресенский* 1889. С. 136. Икона была создана, очевидно, еще до 1726 года, когда в монастыре силами братьев Улановых писался большой комплекс икон для новостроенных каменных храмов обители.

18 НХМ; воспр. — *Балакив* 1999.

Ил. 17.

19 ВСИАХМЗ, инв. СМ-2533.

20 Очевидно, закончен в 1723 году, который указан в авторской подписи на иконе «Поклонение волквов» из местного ряда иконостаса.

21 См., например, упомянутые иконы «Богоматерь Одигитрия» 1721 года из Нижегородского музея и «Спас Вседержитель» 1728 года из ГРМ, а также икону «Богоявление» 1727 года, ныне находящуюся в соборе Богоявленского монастыря в Ростове.

ИКОНА
«УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
НА ПОЛЯХ»

УСЛЕННО ПЕРВОНАЧА КРИСТА НА

УСА ЕДИН УПНО АСЕТ НАМ



ИКОНА «УСПЕНИЕ БОГОМАТЕРИ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ»

Первая четверть XVIII века
Ярославль
Дерево, темпера. 39,9×34

В центре композиции лежащая на ложе Богоматерь со сложенными на груди руками. На Ней темно-зеленый хитон и коричневый мафорий. Покрывало ложа белое, драпировка светло-малиновая, украшенная золотым узором в виде трав и имеющая золотую кайму по верхнему и нижнему краям. В изголовье красная по-



душка. За ложем в ореоле «славы» изображен Христос в красных одеждах. Фигура Его слегка повернута вправо, голова — влево. На левой покровенной руке — маленькая спеленатая белыми пеленами фигурка младенца (душа Богоматери). Правой опущенной вниз рукой Он благословляет Богоматерь на ложе. Христос окружен двойным сиянием мидалевидной формы, внутренняя часть его розовая, внешняя — зеленая. Цвет усиливается от центра. Золотые лучи внутри мандорлы, расходящиеся от центра. Вверху, как бы на острие сияния, изображен красный шестикрылый серафим.

По сторонам от Христа представлены архангелы Михаил (слева) и Гавриил (справа) в хитонах и гиматиях. В руках у них горящие свечи в высоких золотых подсвечниках. По верхнему краю сияния компактно изображены краешки нимбов небесных сил.

По сторонам от ложа Богоматери в три ровных регистра расположены свидетели события: внизу слева (по направлению от центра) — апостолы Петр, Марк и Лука, справа — Павел, Андрей и Иаков; в среднем регистре слева — апостолы Иоанн Богослов, Матфей и Филипп, справа — кадиющий над ложем Богоматери святитель Дионисий Ареопagit, апостолы Варфоломей, Симон и Фома; в верхнем ряду слева — святитель Иаков Иерусалимский и Тимофей Эфесский, справа — святитель Иерофей Афинский.

Апостолы изображены в одеждах, соответствующих их сакральному статусу и иконографии (с заменой синего цвета на темно-зеленый), святители — в святительских облачениях с белыми омофорами и Евангелиями с золотыми узорными крышками в руках.

Перед ложем Богоматери сцена отсечения ангелом рук нечестивому Авфонии. Слева ангел с раскрытыми крыльями, заносащий высоко над головой меч. Правая нога его слегка согнута в колене и развернута в профиль. На нем светлые, моделированные охрой рубаха и штаны, темно-зеленая короткая подпоясанная одежда с красным исподом, красный плащ и красные сапожки. Справа упавший на одно колено и высоко поднявший руки Авфония в темно-зеленом кафтани, белых моделированных охрой штанах, красном взвившемся вверх плаще и красных сапожках. На голове — белый плат.

В верхней части композиции сцена Вознесения Богоматери. Она сидит в коричневом мафории на золотом престоле без спинки, на красной подушке, в ногах Ее красное подножие прямоугольной формы. Фигура слегка повернута влево, руки подняты перед грудью ладонями наружу. Вокруг Богоматери двойная круглая сфера, внутренняя часть ее бело-охристая, внешняя зеленая. В обеих частях цвет усиливается к внешнему краю. Сверху сферу держат два ангела в лоратных одеждах. Над сферой раскрывающиеся вверх створки небесных врат. Они золотые с графическим орнаментальным рисунком черной краской. По сторонам створок серые клубящиеся облака. Внутри на белом фоне с мелкими красными цветами изображены четыре склоняющихся вниз ангела, готовых принять вознесущую Марию.

За фигурами святителей слева — компактная группа дев иерусалимских с непокрытыми головами, справа — группа жен в белых и цветных платах на головах. Девы изображены на фоне зеленой постройки ренессансного типа с решетчатым окошком внутри и отдернутой красной занавеской, расшитой золотым узором. Жены представлены внутри белого, моделированного охрой портика на колоннах с башенкой наверху.

Стены внутри здания светло-малиновые. По сторонам сияния Христа также просматриваются некие архитектурные мотивы: слева охристая зубчатая широкая стена, справа розовое широкое строение с темной красно-коричневой крышей и черной проездной аркой.

Нимбы золотые. Нимб Христа крестчатый. Авторские нимбы (на полях) имеют белильную обводку, поновительские — темно-коричневую и белильную. Фон иконы розовый, плавно разбеленный книзу. Поzem светло-зеленый, разграфлен в виде пола «в шах-



На полях изображены святые: слева — Михаил Малсин со свитком в руке и преподобный Марк Печерский, справа — неизвестный преподобный и Иоанн Печерский. Все, кроме Иоанна, облачены в преподобнические одежды — рясу и мантию. Иоанн Печерский представлен полуфигурно, обнаженным, со скрещенными на груди руками. На позах выполнены в свободной манере темно-зеленые травы. Все одежды прописаны золотом.

Лики исполнены единообразно, моделированы белилами по темной серовато-охристой основе.

мат», плитки которого украшены орнаментом, выполненным темно-коричневой краской. Поля светло-охристые, с двойной опушкой из зеленой и красной полосы. Средник в верхней части выходит сегментом на поля и отделен от полей красной линией.

НАДПИСИ

На верхнем поле название праздника. На нимбе Христа — монограмма. На нимбах апостолов, святителей и ангела в сцене чуда с Авфонией надписи с их именами, на нимбе возносящейся Богоматери — Ее монограмма.

Над фигурами святых на полях надписи с их именами (надпись над изображением верхнего святого справа не сохранилась). Надпись на стелле Михаила Маленна выполнена черной краской, все остальные надписи — темно-коричневой.

Доска дублирована. Без ковчега, павлока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Дублировочная доска с оборота имеет вертикальные трещины, одна из них сквозная и слегка разошедшаяся. В верхней части доска потеряла. Гвоздевые отверстия. Небольшие утраты левкаса на полях и фоне, восполненные и тонированные при реставрации. Заново написаны утраченные лики архангела Михаила и четырех верхних ангелов в сцене Вознесения Богоматери. Тонированные мелкие утраты живописи по всей поверхности. Полностью перезолочены почти все нимбы (кроме нимбов святых на полях), крылья ангелов и архангелов, райские врата. Заново выполнены рисунок на крыльях ангелов и вратах, обводка нимбов и надписи на нимбах.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Об иконографии «Успения Богоматери» см. кат. № 1, 26. В целом иконографический извод данной иконы имеет ту редакцию, которая была характерна для XVII века и возникновение которой восходит к концу XVI столетия¹.

Икона относится к развернутому варианту иконографии — со сценой Вознесения Богоматери на небо. Сцена Вознесения обычно является центральной частью композиции перенесения апостолов в Иерусалим на облаках ангелами². Однако на данной иконе изображение «облачных» апостолов отсутствует, что является несомненной особенностью памятника.

Первые изображения Вознесения Богоматери в составе композиции «Успения» в искусстве византийского мира относятся к XI веку (республики Софийского собора в Охриде), в русской иконописи — к началу XIII века («Успение Богоматери» из новгородского Десятинного монастыря)³. В Десятинном Успении возносимая на небо Богоматерь представлена в виде спеленатого младенца в руках ангела. Параллельно складывается иной вариант изображения, окончательно оформившийся в XV веке, когда Богоматерь сидит на престоле в круглой сфере, которую ангелы поднимают вверх к раскрытым небесным вратам⁴. Ее фигура обычно дается в легком повороте вправо⁵. Престол, как правило, не имеет спинки⁶, Богоматерь восседает на красной подушке. С конца XVI века, когда возникает новая редакция иконографии Успения в целом, Богоматерь начинают изображать в повороте влево, как на данной иконе⁷. Мотив неба с открытыми створками врат, расходящимися под углом вверх, и четырьмя ангелами

также находит аналогии в памятниках XVII века⁸. Сферу обычно возносит четыре ангела, но встречается и вариант с двумя ангелами⁹. Интересная иконографическая деталь данного памятника — кадишник над ложем Богоматери Дионисий Ареопагит (вместо традиционного изображения апостола Павла или Петра). Она появляется, очевидно, на рубеже XVII–XVIII веков и становится популярной в Новое время¹⁰.

В конце XVII века в произведениях иконографов Оружейной палаты сцену Вознесения Богоматери под влиянием западных источников стали заменять сценой Коронавания Богоматери¹¹, но древний вариант иконографии продолжал широкое бытование и в XVIII веке, особенно в провинции.

Наличие на полях иконы изображений Михаила Маленна, преподобных Марка и Иоанна Печерских и неизвестного преподобного говорит о том, что икона создавалась для домашнего обихода по особому заказу.

АТРИБУЦИЯ

Иконе присуща отчетливо выраженная индивидуальность авторской манеры. Тот же художественный почерк прослеживается и на иконе «Денсус со Спасом Эммануилом» из собрания Ярославского музея-заповедника, который был датирован И.П.Болотцевой началом XVIII века¹². Очевидно, что обе иконы были созданы одним мастером. И в «Успении», и в «Денсусе» художник использовал такую редкую деталь, как розовый фон¹³, разбеленный к линии позема. Для обеих икон характерна единая цветовая палитра, состав которой достаточно ограничен: светлая и темная охры, розовый, красный, светлый и темный зеленый, коричневый, малиновый бакан, белила. Градация цвета достигается с помощью разбелки. Одинаково написаны лики, аналогична разделка одежды золотом, фигуры очень близки по пропорциям и силуэту.

Точное происхождение «Денсуса со Спасом Эммануилом» неизвестно¹⁴, что не позволяет абсолютно достоверно определить, к какой местной иконописной традиции относится обе иконы. Однако тот факт, что «Денсус» был выявлен на территории Ярославской области, дает возможность связывать оба памятника с иконописанием Ярославских земель, чему не противоречат и их стиль.

Лики на иконе написаны в несколько жестковатой манере, типичной для Ярославля¹⁵, но в то же время ориентированы на столичное «живоподобие». Поскольку влияние этого стиля начинает проникать в ярославскую иконопись только в первой четверти XVIII века¹⁶, икона вряд ли могла быть написана ранее этого времени. Сложный рисунок складок одежды с обильной золотой разделкой и общий колорит отразили влияние костромской традиции, оказывавшей заметное воздействие на ярославскую иконопись во второй половине XVII и особенно в начале XVIII века в силу активной работы костромских мастеров в Ярославле, а затем и их миграции в этот город¹⁷.

Использованный в иконе розовый фон с разбелкой к позему является упрощенным вариантом фона, изображающего небо, где синий цвет постепенно переходит в розовый к линии горизонта. Такой «не-

бесный» фон, чрезвычайно популярный во второй четверти XVIII века, появился в московской иконописи в самом конце XVII века⁸, но начал получать распространение у столичных мастеров только с 1710-х годов, а в провинции еще позднее.

Исходя из отмеченных особенностей иконы, ее можно отнести к произведениям ярославских иконописцев первой четверти XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Один из наиболее ярких и полных примеров иконографической схемы Успения в редакции XVII века — икона «Успение Богоматери с клеймами Сказания об Успении» 1658 года из Успенского собора Московского Кремля (Музей «Московский Кремль», Успенский собор; воспр. — *Смирнова* 1988. Ил. 194).

2 Изображение Вознесения Богоматери с перенесением апостолов на облаках основывается на апокрифических текстах «Слова на Успение» Иоанна Богослова и «Слова» Иоанна Солунского. См. об этом подробнее: *Порфирьев* 1890. С. 270–279, 281–295.

3 ГТГ; воспр. — Каталог 1995. С. 57–59.

4 Эта иконография в XIII–XIV веках более известна по памятникам сербской монументальной живописи, а также по росписи Рождественского собора псковского Снетогорского монастыря 1313 года (*Лазарев* 1970/3. С. 163–164). Классические памятники второй половины XV века — храмовый образ Успенского собора Московского Кремля около 1479 года (Музей «Московский Кремль», Успенский собор, инв. 3044 соб.), иконы из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 года (ГТГ, инв. 28626), Успенского собора в Дмитрове конца XV — начала XVI века (ЦМиАР, КП 823) (все три воспр. — *Смирнова* 1988. Ил. 124, 130, 131), а также так называемое «Голубое Успение» конца XV века (ГТГ; воспр. — *Полов* 1993. Ил. 106).

5 Иногда Она вручает пояс опоздавшему к Успению апостолу Фоме — эпизод, основывающийся на латинском сказании об Успении, приписываемом Иосифу Аримафейскому (*Порфирьев* 1890. С. 89–90), как на иконе из Кирилло-Белозерского монастыря.

6 Чрезвычайно редкий пример престоло со спинкой в этой композиции — икона из местного ряда Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря конца XVI века (воспр. — Троице-Сергиева лавра 1985. С. 147).

7 Так Она изображена на иконе из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, на иконе конца XVI — начала XVII века строгановского иконописца Михаила (ГРМ; воспр. — Искусство строгановских мастеров 1987. С. 39), на иконе Назария Истомина из Успенского собора Соловецкого монастыря 1621 года (Музей-заповедник «Коломенское»; воспр. — София Премудрость Божия 2000. С. 173), на ярославской иконе первой половины XVII века

(ЯХМ; воспр. — Ярославская иконопись 1981. № 22) и др.

8 См. икону мастера Михаила.

9 Икона из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря.

10 В качестве иконографической параллели можно назвать икону из собрания банка Амброзиана-Венето в Венеции рубежа XVII–XVIII веков, также, очевидно, поволжского происхождения (воспр. — *Icone Russe* 1999. P. 145).

11 Например, икона Кирилла Уланова «Успение Богоматери с 12-ю клеймами Сказания об Успении» 1694 года в иконостасе верхнего храма церкви Покрова в Филлах (Отдел ЦМиАР; воспр. — *Смирнова* 1988. Ил. 202).

12 Ярославская иконопись 1981. № 50.

13 Розовый фон встречается в памятниках рубежа XVII–XVIII веков, но чрезвычайно редко. Он есть в иконе конца XVII века «Архангел Гавриил», некогда входившей в состав маленького полиофигурного «Денсуса» и происходящей из Александро-Сырского монастыря (ГРМ; воспр. — Русские монастыри 1997. С. 77), но трактован иначе. Мастер разделил его не к поземе, а вверх и украсил мелкими золотыми и серебряными облачками. Розовый фон использовал также вологодский мастер Иван Марков в иконе «Зосима и Саватий Соловецкие» 1709 года (ВИАХМЗ; воспр. — *Скотни* 1996. Ил. 1), но единственного, без постепенной разделки.

14 Икона поступила в ЯИАМЗ из МВД в 1978 году.

15 См., например, такие классические памятники ярославской иконописи конца XVII века, как «Воскресение — Сошествие во ад» из церкви Ильи Пророка (ЯИАМЗ; воспр. — *Бросова* 1984. Ил. 65), «Шестоднев» из Тихвинской церкви (ЯХМ; воспр. — София Премудрость Божия 2000. С. 187), «Покров» из Покровского придела церкви Ильи Пророка (ЯИАМЗ; воспр. — *Бросова* 1984. Ил. 66) и др.

16 См., например, икону «Архангел Михаил в деянях» из церкви Иоанна Златоуста» (ЯИАМЗ; воспр. — *Бросова* 1984. Ил. 67).

17 *Каткова* 2000. С. 68–69.

18 Впервые такой фон появился в иконах патриаршего мастера Федора Рожнова («Сошествие во ад», 1699 год, Успенский собор Московского Кремля, Музей «Московский Кремль», Ж-263, 1070 соб.).

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ
НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА»

Первая четверть XVIII века

Вологда

Дерево, темпера. 112×91

В центре расположена полуфигура Богоматери с Младенцем, вписанная в темно-синий ромб с более светлой полосой по внутреннему краю. Этот ромб лежит поверх светлого красно-оранжевого ромба, повернутого на 90 градусов по отношению к первому. Между концами ромбов двоянными полукруглыми линиями отгра-



ничены сегменты разного цвета с белыми облачками вдоль внутренних краев; в каждое поле вписана фигура ангела, по цвету соответствующая сегменту.

На голове Богоматери синий чепец с белой разделкой, видный из-под мафория, и городчатая золотая корона с многоцветными камнями. Голова Ее склонена к правому плечу, правой рукой Она придерживает горки («гору нерукосечную»), на левой держит Младенца. Мафорий декорирован «облачным» узором (серебряные, охристо-розовые и вишневые волнистые полосы) и золотой каймой с драгоценными камнями. На челе и плечах мафория изображены круглые лики красного цвета наподобие обычных для иконописи изображений солнца; на правом плече чуть ниже помещено оплечное изображение Христа Эммануила в венце. На груди Богоматери видна полуфигура благословляющего Христа в таком же венце. Младенец правой рукой дуперстно благословляет, в левой держит свиток, ножки сдвинуты, ступни в сандалиях с перекрещивающимися ремнями немного разведены. Христос облачен в вишневый хитон с золотым оплечьем и темно-синий гиматий, обильно прописанные тво-

реными золотом и серебром, на голове городчатый венец.

Над головой Богоматери — шестокрыл с темно-синими крыльями, разделанными белыми. В левой от зрителя части синего ромба коленопреклоненный ангел в темном хитоне держит в руках две короткие красные дуги (радуги); в углу ромба показан круглый красный лик (солнце). В правой части ромба ангел держит обнаженного младенца с трубой¹, представленного в профиль в сидячем положении. В углу ромба — синяя луна. В нижней части ромба стоит ангел со склоненной к правому плечу головой и распростертыми руками; в правой руке он держит свечу, в левой — ковчег.

В углах второго ромба сильно разбеленной кинноварью по такому же фону написаны символы евангелистов с распростертыми крыльями (слева направо): ангел, орел, телец и лев. У всех, кроме льва, головы повернуты в сторону Богоматери.

В сегментах между углами ромбов изображены (начиная с верхнего левого): ангел в зеленовато-серых одеждах, держащий в распростертых руках ковчег (один с полусферической кровлей); ангел в желто-охристых одеяниях, с ковчегом и прозрачным (оконтуренным белыми) сосудом типа братины с крышкой; именословно благословляющий ангел в желто-розовых одеяниях с фонарем; ангел в воинском облачении того же цвета, с поднятым мечом² в правой руке и ножами в левой; ангел в зеленовато-серых одеждах, представленный в лежачем положении, с сосудом, где покоится младенец; ангел в желто-охристых одеяниях, также в лежачем положении, с младенцем в овальной «колыбели»; ангел в серо-зеленых одеяниях с прозрачным сосудом в правой руке; коленопреклоненный ангел в желто-охристых одеяниях, моделированных вишневым, с ковчегом.

В верхнем левом углу иконы пророк Моисей в вишневом хитоне и синем плаще простирает руки к неопалимой купине. Купина изображена в виде дерева, в кроне которого написана полуфигура Богоматери, окруженная языками пламени. Богоматерь представлена в типе «Знамение» с полуфигурой младенца Христа в круглой темно-красной «славе» на груди. В верхнем правом углу на фоне охристых горок с мелкими лещадками и деревьев с характерными трехъярусными кронами возлежит Иисус. В нижнем правом углу иллюстрируется сюжет «Лествица Иакова». Лествица, на которой стоят два ангела, ведет к овальной голубой «славе» с полуфигурой Христа. По внутреннему краю «славы» написаны белыми облачка, фон покрыт горизонтальными белыми линиями и звездами. Фигура Иакова воссоздана при реставрации, как и композиция «Видение Иезекииля» в нижнем левом углу.

В личном письме вохрение светло-коричневое по более темному санктирю, с плавными обширными высветлениями. Глаза с частично показанными белками,

светло-коричневыми радужками и крупными черными зрачками. Пальцы рук Богоматери высветлены, ногти обведены более темной охрой и отмечены белилами.

Нимбы Богоматери и Христа золотые с красной обводкой (нимб Богомладенца с красным перекрестьем); нимбы ангелов, пророков и символов евангелистов одного цвета с фонами, обведены черной линией. Фон и поля иконы охристые. Опушь темно-красная.

НАДПИСИ

Все надписи правлены, включая последнюю реставрацию. На верхнем поле коричневой краской, вязью; слева от нее потерянная надпись такой же краской, упрощенным уставом. На нижнем поле надписи целиком исполнены при реставрации. Над символами евангелистов надписи черной краской, частично восполненные. На нимбе младенца Христа в перекрестье красные буквы, на нимбе Христа в «Лествице Иакова» те же буквы восстановлены при реставрации, написаны черной краской.

Доска состоит из трех частей, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Шпонки прямоугольные в сечении, клиновидно суженные к концам, сильно выступающие над поверхностью доски. По стыкам врезаны две дополнительные небольшие прямоугольные шпонки. Имеется коробление, трещины под нижней шпонкой. Оборот покрыт несколькими слоями масляной краски разного цвета. Ковчег глубокий, луза окрашена в темный цвет, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Имеются утраты красочного слоя и левкаса вдоль стыков досок, у лузги по боковым полям; практически утрачен левкас в нижних частях боковых полей и на нижнем поле. Выпады левкаса овальной формы левее головы младенца Христа, справа от дерева купины. Чинки и записи XIX века в нижней части иконы, тогда же заново написаны головы двух ангелов (в верхнем и нижнем сегментах справа).

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году с воссозданием утраченных фрагментов, реставратор А.В.Жилин.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

По непроверенным данным, происходит из Вологодской области.

ИКОНОГРАФИЯ

Подробно об иконографии см. кат. № 32. Данная икона относится к распространенному типу. В большинстве икон на этот сюжет в углах размещаются Моисей с купиной, Иисус, Иезекииль перед воротами и лестница Иакова, причем в том же порядке. «Облачный» мафорий на Богоматери появляется еще в XVI веке и встречается в дальнейшем, хотя реже, чем обычный вишневый³. Редкой иконографической особенностью является помещение на боковых углах центрального ромба изображений солнца и луны. Эти светила неоднократно упоминаются в Священном Писании в раз-

ных контекстах, в том числе среди «твари», восхваляющей творца у пророка Даниила (Дан. 3 : 62), и при кончине мира (Откр. 6 : 12). Кроме того, в XVII веке было хорошо известно толкование солнца как символа Иисуса Христа, а луны — как Церкви⁴.

АТРИБУЦИЯ

Схожий «облачный» мафорий Богоматери с драгоценными каймами, изображением красных крутых ликов и Христа Эммануила имеется на иконе XVII века из Эрмитажа⁵. Положение ножек Младенца, относительно редкое для этого иконографического извода, находит аналогию в иконе первой четверти XVIII века из коллекции банка Амброзиано Венецо⁶.

Серебряный венец (корону) близкого вида можно обнаружить на иконе «Богоматерь Казанская» первой четверти XVIII века из Музея имени Андрея Рублева⁷. В фондах Вологодского музея хранится небольшая икона «Неопалимая Купина», происходящая из вологодской церкви Покрова в Козлене и датированная XVII веком⁸. По композиции и характеру письма, несмотря на некоторое упрощение, она настолько близка к иконе из собрания В.А.Бондаренко, что оба памятника могут рассматриваться как произведения одного мастера. Это подтверждает сведения о происхождении публикуемой иконы из Вологодской области и позволяет отнести ее к творчеству вологодских мастеров первой четверти XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Труба была написана белилами, контурно (очерково), сильно утрачена.

2 Меч не сохранился.

3 См., например, ярославскую икону конца XVII века (ГТГ, инв. 14407) и икону из Эрмитажа (воспр. — Синай, Византия. Русь 2000. С. 198). Можно предположить, что помимо толкования, предложенного в первой статье, такой мафорий мог ассоциироваться с именованием Богоматери в «Слове на Рождество Богоматери» святого Андрея Критского: «Богоспешренная Давидова багряница» (цит. по изд.: Пролог 1689. Декабрь-февраль. Л. 30 об.).

4 См., например: Лицевой Апокалипсис 2000. Л. 93 об. — 94.

5 См. прим. 3; происхождение памятника неизвестно.

6 Воспр. — L'Immaginazione dello Spirito 1996. P. 183—185.

7 Воспр. — «О Тебе радуется» 1995. № 27.

8 ВГИАХМЗ, инв. № 7624. Благодарю Е.А.Виноградову за указание на этот памятник и предоставленную возможность ознакомиться с ним.

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ»



НАТАЛЬЯ КОМАШКО
ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ»

Первая половина XVIII века

Москва

Оклад. Начало XX века

Дерево, темпера; серебро; чеканка, гравировка, скань, цветные эмали, речной жемчуг, стразы; ткань, бумага; шитье, низка. 32,6×27,7

На иконе изображена полуфигура Богоматери с воздетыми руками. На Ее груди в круглой двойной сфере фронтально представлен младенец Христос, благосло-

на полях выполнены более схематично, с сильной контрастной выделкой по темному санкирию и контурной прорисовкой темной краской.

Нимбы золотые с белой обводкой. У Христа нимб крестчатый. Фон иконы светло-зеленый, участки полей со святыми — розовые, позем — темно-синезеленый. Поля золотые с червевым орнаментом в виде гирлянд из листьев и плодов. По краям иконы — прорисованная черной краской тонкая рамка с диагональными линиями.



вляющий правой рукой и держащий свиток в левой. По сторонам от нимба Богородицы изображены херувим и серафим. Хитон Богоматери синезеленый, очень темного оттенка, мафорий черно-коричневый с темно-синим исподом. Поручи хитона и края мафория украшены узорчатой каймой в виде золотой ленты, расшитой разноцветными камнями и жемчугом. Край мафория помимо каймы украшены золотым городчатым кружевом, а его испод — золотым орнаментом в виде сетки с бусинками внутри ячеек. На голове и плечах Богоматери три белые звезды. Хитон Младенца малиновый, гиматий ярко-красный. Внутренняя часть сферы вокруг Младенца темно-синяя с золотыми расходящимися лучами, наружная часть — светло-зеленая, с серебряными лучами и звездами. Херувим написан ярко-красным цветом, серафим темно-синим.

Средник отделен от полей узкой серебряной рамкой, окаймленной черными линиями. На боковых полях в отдельных компартиментах в полуобороте к Богоматери изображены избранные святые: Иаков Перский и Иосиф Песнописец (слева), мученица Домника (справа). На Иакове малиновый длинный хитон, зеленая рубаха, красный плащ и красная шапка с белым ободком, на Иосифе монашеские одежды, на Домнике синее платье, зеленая рубаха и красный плащ.

Одежды, а также крылья херувима и серафима прописаны золотом. Облечения красного цвета и крылья херувима моделированы малиново-красным (бакановым) лаком, хитон и мафорий Богоматери сверху покрыты цветными лаками желтого и розоватого оттенка.

Лики Христа и Богоматери написаны охрой по темному зеленовато-коричневому санкирию с контрастными белильными высветлениями и подрумянкой. Активно использованы белильные движки. Лики святых

НАДПИСИ

На фоневерху коричнево-красной краской; в углах узорчатым шрифтом. По сторонам нимба Младенца монограмма имени алой краской, на нимбе буквы белыми. Над силами небесными и святыми на полях соответствующие надписи красно-коричневой краской.

Доска цельная, с двумя врезыми торцевыми шпонками. Оборот иконы закрыт более поздней бархатной рубашкой малинового цвета. Без ковчега, павлока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Тонированные вставки в местах значительной утраты первоначального левкаса (на нижнем поле с заходом на левое поле вплоть до лика Иосифа Песнописца); утраты левкаса в нижней части фигуры Иакова Перского, на фигуре Домники, в местах крещения первоначальных утраченных венцов Богоматери и Христа. Все утраты восполнены при реставрации.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно. Куплена в Москве.

ИКОНОГРАФИЯ

Об иконографии Богоматери Знамение см. кат. № 25. Иконографическая особенность данной иконы — расположение по сторонам от Богоматери шестикрылых херувима и серафима. Такие изображения на иконах «Богоматерь Знамение» встречаются с древнего времени², но не в отдельных моленных образах, а в чиновых

иконах — средниках пророческого ряда³. С развитием высокого иконостаса и произошедшими в нем со временем модификациями (в частности, появление и распространение полнофигурных пророческих рядов), иконография Знамения с силами небесными перестает

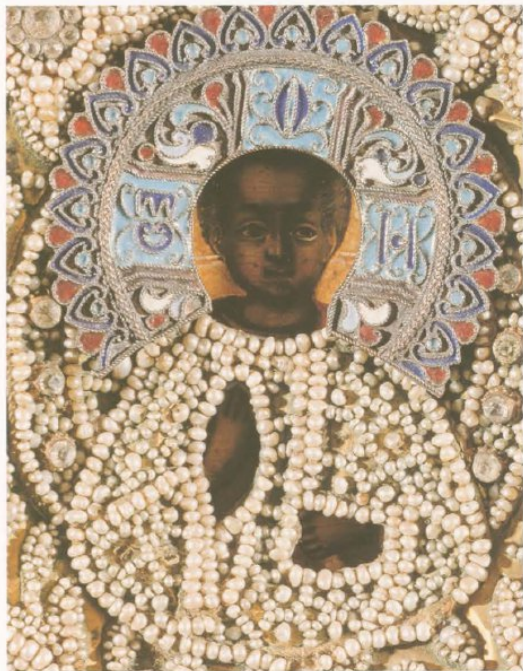
в нем использоваться, во второй половине XVII века уступает место изображению Богоматери на престоле.

В небольших домашних образах «Богоматерь Знамение», к которым относится данная икона, серафимы и херувимы обычно отсутствуют. Тем не менее



среди памятников конца XVII — первой половины XVIII века такой вариант изредка, но встречается как в больших, так и в маленьких иконах¹, что позволяет предположить следование в них какому-то чтивому образцу.

Возможно, этим образом была так называемая Царскосельская икона «Богоматерь Знамение», на которой имелись эти дополнения² и которая явилась источником самостоятельной иконографической линии³. Особенности стиля иконы говорят о ее столичном происхождении, так что предположение это вполне допустимо. Однако иконы все же отличаются достаточно существенными деталями. Так, по сравнению с Царскосельской иконой мафорий Богоматери на иконе из собрания В.А. Бондаренко не запахивается на груди подгулом, а имеет прорезь для лица⁴. Взгляды Бого-



родицы и Христа слегка скошены влево, а не вправо. Сфера вокруг Младенца двойная, а не цельная. Не совпадает и рисунок орнамента на исподе мафория⁵, хотя сам принцип декорировки соблюден⁶.

Оригинальной чертой данного образа является имитационное воспроизведение живописными средствами золоченой чеканной металлической рамы оклада. Изображения святых на полях наложены поверх этого орнамента, как бы в местах разрывов оклада. Подбор святых носит, очевидно, патрональный характер и продиктован заказчиком иконы. Очень любо-

пытная особенность их изображения, роднящая данный образ с Царскосельским, заключается в том, что руки святых вынесены за пределы полей в средник, что встречается в иконописи первой половины XVIII века.

АТРИБУЦИЯ

Икона написана в так называемом «живоподобном» стиле, зародившемся в иконописной мастерской Оружейной палаты и общепринятом в столичной иконописи с конца XVII века. По сравнению с рубежом XVII—XVIII веков в иконе заметно усиливается светотеневой контраст в письме личного. В карниши появляется определенная сухость за счет дополнительного использования белых движений помимо мягкой объемной моделировки. Такая тенденция явственно прослеживается в произведениях разных московских мастеров, созданных в 1720–1730-х годах⁷. Этими же годами икону позволяет датировать светло-зеленый цвет фона, типичный еще для петровского времени и к середине XVIII столетия вытесненный синим⁸. В то же время, поскольку консервативный стиль в духе мастеров Оружейной палаты продолжал существовать в русской иконописи на протяжении всего царствования Елизаветы Петровны, нельзя полностью отвергать и вероятность создания данной иконы в 1740-е годы, особенно если учитывать ее возможную связь с Царскосельским образом «Богоматерь Знамение».

Икона, несомненно, выполнена московским мастером, но не исключено, что в Петербурге, поскольку в первой половине XVIII века новая столица пользовалась услугами периодически приезжавших туда иконописцев-москвичей⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Интересно, что в представленной иконе мастер допустил ошибку, перепутав надписи над изображениями сил небесных, в результате чего они оказались не того цвета, каким их надлежит писать. Серафим всегда пишется огнекрылым, то есть красным, а херувим синим или зеленым. Даже в том случае если их крылья изображены одним цветом, их различают по цвету подкрылков, как, например, в иконе пророческого ряда из Глушицкого Сосновецкого монастыря начала XVI века (ВГИАХМЗ; воспр. — Рыбачков 1995. Ил. 147).

2 О значении сил небесных в данной иконографии см.: Петвицкая 1871. С. 198–199.

3 Состав сил небесных и их расположение на иконах «Богоматерь Знамение» могут быть различными. Часто писали только серафимов, как на иконе из пророческого иконостаса Капшинского чина середины XV века (ГТГ; воспр. — Лотов 1993. Ил. 63). Редко встречается изображение полуфигуры Богоматери на одном серафиме, как на псковской иконе XVI века (ГТГ; воспр. — Псковская икона 1990. Ил. 42).

4 См., например, вятскую икону начала XVIII века в стиле мастеров Оружейной палаты, находящуюся при столбе в соборе Успенского Трифонов монастыря в городе Кирове, маленький образ в соборнице Соликамского музея (воспр. — Церковь

Богоявления 1997. С. 41, № 40), небольшую икону из собрания ГИМ XVIII века (инв. И-VIII-1819), а также довольно большую икону первой четверти XVIII века в церкви Иоанна Богослова при Санкт-Петербургской духовной академии, ошибочно считающуюся чудотворной Царскосельской.

5 О ней см.: *Известия* 1866. Заметим, однако, что история образа до 1742 года, когда императрица Елизавета Петровна украсила его золотой ризой, не может быть прослежена достоверно. Предположение о том, что икона была привезена в Москву константинопольским патриархом Афанасием в 1645 году, лишено документальных оснований. Ясно лишь, что икона в первой половине XVIII века находилась в Петербурге и принадлежала цесаревне Елизавете. Все это, однако, не исключает возможности ее почитания еще до торжественного перенесения иконы в дворцовую Знаменскую церковь в Царском Селе в 1747 году. Нынешнее местонахождение образа неизвестно. Идентификация его с иконой из церкви Духовной академии ошибочна, поскольку состав святых на ее полях не соответствует известным описаниям чудотворной.

6 Так, известны точные списки с нее, абсолютно совпадающие во всех деталях с оригиналом. См., например, икону середины XVIII века, находящуюся в Спасо-Преображенском соборе в Санкт-Петербурге (воспр. — *Мухом* 1994. С. 55).

7 Такая форма более традиционна для икон «Богоматерь-Знамение». Сложенные под углом края мафория начинают чаще встречаться с конца XVII века, в том числе в иконографии «Богоматерь-Знамение Курская-Коренная». Соединенные под углом края мафория есть в иконах из Соликамского музея и Успенского собора Трифонов монастыря (см. прим. 4), часто встречаются в поволжских стенописях (например, церковь Варвары в Ярославле, 1742–1743, фрагменты в ГТГ; воспр. — *Icones russes* 2000. P. 132–133).

8 В Царскосельской иконе он был цветочным.

9 Орнаментация испода мафория в иконах Знамения в целом встречается редко.

10 См. например, поздние произведения Кирилла Уланова (см. статью о его иконе «Троица» 1721 года — кат. № 49, прим. 21), икону Ивана Артемьева Гусятникова «Богоматерь Владимирская с клеймами» 1720-х годов в церкви Ивана Воина на Якиманке в Москве, икону «Богоматерь-Знамение с клеймами» 1720–1730-х годов из Ново-Юлутвина монастыря в Коломене (Музей-заповедник «Коломенское»; воспр. — *Палюкова* 1999. Ил. 45), работы Ивана Александрова (например, «Богоматерь Печерская», 1728 год, ГТГ; воспр. — *Icones russes* 2000. P. 125) и др.

11 Синий фон имеет упоминавшийся список Царскосельской иконы из Спасо-Преображенского собора в Петербурге. См. об этом подробнее *Камашко* 2002 (в печати).

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ ПЕЧЕРСКАЯ»



ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ПЕЧЕРСКАЯ»

Последняя треть XVIII века
Павлово, Нижегородская губерния (?)
Дерево, темпера. 55,3×45,2

Богоматерь изображена на престоле придерживающей обеими руками сидящего у нее на коленях младенца Христа. Обе фигуры представлены фронтально. Младенец благословляет именовсловно правой рукой, в левой держит державу. Богоматерь облачена в темно-синий хитон и малиново-красный мафорий, покрытый крупным орнаментом из цветов и трав, выполненных золотом и серебром. Испод мафория белый, кайма украшена золотой каймой с драгоценными камнями и жемчугом. Младенец облачен в синий хитон и малиново-красный гиматий. Слава Богоматери увенчана короной императорского типа с золотым обручем у основания, красными с золотом узорными зубчиками и двумя темно-синими полушариями с поперечным перекрестом посередине. Внутренняя поверхность полушарий красная с золотой насечкой. На полушариях золотые звезды в медальонах. Корона Младенца в виде высокой красной шапки с горючатым основанием. Обе короны украшены жемчугом.

Золотой престол Богоматери имеет сложную барочную форму с многочисленными волотами и фиалами и опирается на четыре фигурные ножки (две закрыты фигурами припадающих святых). Основная часть спинки престола выполнена в виде золотой ажурной трельяжной решетки, верхняя и нижняя части покрыты золотым акантовым узором на черном фоне и обрамлены орнаментальной лентой с мелкими золотыми цветочками на черном фоне в обрамлении жемчужника. Детали престола прописаны коричнево-красным лаком светлого оттенка в левой и более темного оттенка в правой части.

Богоматерь сидит на двух узорчатых подушках, под ногами — две белые подушки, лежащие на узорчатом подножии округлой формы с тремя фигурными ножками (боковые закрыты фигурами святых).

По сторонам подножия две маленькие фигуры припадающих Антония и Феодосия Печерских. Оба изображены в красных одеяниях, на Антонии коричневая мантия и клобук синего цвета, на Феодосии синяя мантия, глава не покрыта.

На боковых полях в килевидных арочках изображены в позе моления обращенные к Богоматери фигуры двух святых — Никиты Воина (слева) и мученицы Дары (справа). На Никите короткий воинский доспех темно-коричневого цвета с короткими рукавами и широкой узорной золотой каймой внизу, короткая темно-синяя рубашка с каймой и поручаи, темно-коричневые штаны, высокие светло-коричневые сапоги и малиново-красный плащ. На Дарье малиновое платье с золотыми узорчатыми поручаи, поясом и каймой, на голове синий плат, в левой руке крест.

Личное выполнено по разбеленному серо-коричневому санкирию с активным использованием белил. На лике Богоматери легкая подрумьянка. Руки прописаны по контуру темной линией. Лик Богоматери обведен тонкой белой линией. Одежды прописаны беллами и серебром.

Нимбы золотые, с двойной окантовкой красной и белой линиями у персонажей на среднике и одинарной красной у святых на полях. Фон средника синий. Внизу коричневый поزم с небольшими коричневыми и зелеными колмками, светлеющий к верхней части. На позме кустики травы, написанные голубовато-зеленой краской в свободной манере. Средник отделен от полей разгранкой в виде широкой красной линии, обрамленной белильными линиями — изнутри тонкой прямой, а снаружи волнообразной.

Поля иконы украшены орнаментом «старопечатного» типа в виде бесконечного волнообразного побега аканта с завитками. Двойная опухь нанесена синей и красной краской. Орнамент на полях выполнен черной краской по золоту, фон завитков расцвечен поочередно красным и темно-зеленым лаком. Фон на боковых полях цвета охры, позм аналогичен среднику.

НАДПИСИ

Вверху на среднике в левом и правом углах в двух золотых картушах сложной барочной формы с щитками, выполненными бледно-оранжевым и малиново-красным лаком, помещены инициалы Богоматери, написанные золотом узорным шрифтом. Монограммы имени Христа выполнены черной краской на Его нимбе, красной краской на руках креста шмба. На нимбах припадающих святых надписи имен черной краской. Над головами святых на полях надписи красной краской, частично реконструированные при реставрации.

Доска из двух частей, с двумя врезными встречными шпонками. Без ковчег, паволока, левкас. На обороте остатки заклейки старыми газетами.

СОХРАННОСТЬ

Реконструированные вставки в местах утрат авторской живописи — лики Антония и Дары, частично лик Никиты. Тонированные вставки в нижнем левом углу.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2001 году, реставраторы М.Г. Степанов и О.Б. Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Иконографически икона представляет один из поздних вариантов типа Богоматери Печерской.



Икона «Богоматерь Печерская» — образ XI века, некогда находившийся в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря. Наиболее древний сохранившийся памятник, дающий представление о его иконографии, — икона «Богоматерь Свенская», происходя-



щая из Успенского собора Свенского монастыря под Брянском и датированная около 1288 года¹. На этой иконе изображена Богоматерь с младенцем Христом на коленях, сидящая на высоком троне, по сторонам которого стоят преподобные Феодосий и Антоний Печерские.

Появление иконографии Богоматери Печерской Н.П. Кондаков связывал с древней легендой, зафиксированной в Киево-Печерском патерике, о приплании Богородицей в Киев для строительства Успенского собора Печерского монастыря греческих масте-

ров². Он предположил, что иконографическим прототипом Печерской иконы был реальный образ тронной Богородицы с Младенцем из Софийского собора в Константинополе³. В Киеве он был повторен в мозаике конхи Успенского собора и дополнен изображением печерских чудотворцев⁴.

Сам тип тронной Богоматери с Младенцем на коленях, где оба представлены фронтально, имеет очень древнее происхождение (IV век)⁵. Впервые он возник в контексте сцены поклонения волхвов, а затем выделился в самостоятельную композицию⁶. Вариант тронного изображения, известный в русской традиции как «Богоматерь Печерская», Н.П. Кондаков связывал с мозаичным алтарным образом церкви Богородицы Канакарии на Кипре (или его неизвестным прототипом) и именовал данный тип «Кипрским»⁷.



Традиция дополнять изображение сидящей на престоле Богородицы предстоящими святыми также имеет древнюю традицию и восходит по крайней мере к VI веку⁸. Это были либо ктитория, либо чтимые местные святые⁹. Среди древних русских памятников такого типа — близкая по общей композиции Печерской Богоматери новгородская икона из Русского музея конца XIII века, где Богородице предстоят святители Николай и Климент папа Римский¹⁰, а также фреска на южной стене церкви Успения на Волотовом поле 1363 года (?) с архиепископами Моисеем и Алексеем, фланкирующими Ее престол¹¹.

В русских памятниках название «Печерская» встречается и в том случае, если вместо печерских чудотворцев рядом с Богоматерью изображали других святых. Именно это название имел восходивший к первой половине XVI века образ Богородицы на Спасских воротах Московского Кремля, где по сторонам от Нее были представлены московские митрополиты Петр и Алексей¹².

В восточнохристианских памятниках, иконография которых схожа с Печерской, положение рук и

ног Богоматери и Младенца может быть разнообразным. В Печерском типе в русской традиции закрепились те особенности жестов, которые присутствуют в Свенской иконе: обе руки Богоматери, слегка опущенные, поддерживают Младенца, положение правой ступни ее несколько выше, чем левой. Младенец благословляет обеими руками, разведенными в стороны и слегка приподнятыми. Эти особенности, наряду с высоким поднятым престолом, сохраняются до Нового времени¹⁵. В Свенской иконе преподобный Феодосий изображен слева, а Антоний справа от Богоматери. В памятниках более позднего времени они, как правило, меняются местами, что наблюдается и в описываемой иконе. Кроме того, престол Богоматери начинают изображать с высокой спинкой, которой нет на Свенской иконе.

Бытование на Руси образов Печерской Богоматери с изображением Антония и Феодосия прослеживается по крайней мере с начала XIV века. В 1330 году такая икона была принесена в Нижний Новгород основателем нижегородского Печерского монастыря Днионисием, выходцем из киевского Печерского монастыря¹⁶. Этот образ дал начало местному нижегородскому культу Богоматери Печерской.

Большой интерес к этой иконографии возникает в Москве в царствование Алексея Михайловича. Целый ряд изографов Оружейной палаты второй половины XVII — первой трети XVIII века обращались к ней в своих произведениях, сохраняя особенности оригинала¹⁵.

Представленная икона достаточно серьезно отличается от классической иконографии Печерской. Во-первых, преподобные Антоний и Феодосий изображены не стоящими, а лежащими ниц у ее ног. Они даны в иконографии припадающих святых, используемой в разных типах изображений¹⁶. Это достаточно редкая черта, которая, однако, все же встречается в поздних иконах «Богоматерь Печерская»¹⁷.

Во-вторых, изменено положение рук как самой Богоматери, так и Младенца. Оно напоминает тот вариант, который закрепился в иконографическом типе Богоматери «Никопеи»¹⁸. Руки Младенца не разведены в стороны, а представлены, как в Одигитрии: правой приподнятой рукой Христос благословляет, а левой держит державу¹⁹. Стопы Богоматери изображены на одном уровне.

На иконе присутствует несколько иконографических мотивов, позволяющих предположить, что писавший ее мастер ориентировался на какой-то образец греческого происхождения²⁰, видимо графический. Трельчатый орнамент на спинке престола Богоматери — обычная деталь на греческих гравюрах и иконах начиная с конца XVIII века²¹. Форма короны Богоматери имеет весьма близкие аналоги в печатной графике²². Орнаментальная рамка — также обычная деталь греческих гравюр. Близкий публикуемой иконе рисунок орнамента можно найти на листе с видом Афона, награвированным архимандритом Миной и изданным в Москве по греческому заказу в 1768 году²³.

То, что мастер, изображая сложный по форме престол, запутался в его структуре, восприняв и интер-

претировал конструктивные детали (подлокотники с наверхниками) в качестве орнаментальных, подтверждает предположение о том, что он имел перед глазами непривычный для него образец.

Близкую Печерской иконографию среди чтимых икон восточнохристианского мира имела румынская Богоматерь Сарантарну, неизвестная гравюра с которой могла оказать воздействие на автора данной иконы²⁴. Не исключено также, что мастер мог ориентироваться на какую-либо гравюру с образом Богоматери Фанеромени Керкирской²⁵. Несмотря на то что она относится к типу ростовой Одигитрии, сидящей на троне, в ней есть любопытная деталь: в проеме подлокотников престола изображаются две маленькие фигурки пророков²⁶, причём левый изображен в тюрьме, а правый с непокрытой головой (то есть так же, как прено-



добные в Печерской). Мастер мог воспринять ее как своеобразный вариант Печерской, который он «исправил» в своей иконе в традиционном духе, при этом заимствовав орнаментальную рамку, корону Богоматери и сложную форму престола.

АТРИБУЦИЯ

Икона чрезвычайно своеобразна по стилю, который не находит прямых аналогий в известных памятниках. Очевидно, причина тому — следование какому-то графическому или живописному образцу с православного Востока, который имелся в распоряжении русского мастера.

Яркой особенностью данной иконы является рамка на полях со стилизованным орнаментом, выполненным черной краской с использованием цветных лаков. Близкие рамки часто встречаются на иконах, написанных в селе Павлове Нижегородской губернии²⁷, где иконописание известно с XVII века и не прерывалось в Новое время²⁸.

Построение ликов находит ближайшую аналогию в иконе «Царевич Димитрий» первой трети XVIII

века из собрания Нижегородского музея²⁰. При несколько различной манере письма рисунок лица царевича на ней почти буквально совпадает с ликом Богоматери и Младенца на иконе из собрания В.А.Бондаренко.

Указанные соображения приводят к предположению о создании иконы «Богоматерь Печерская» в иконописных мастерских Нижегородских земель, скорее всего села Павлово.

Цветовая гамма, строящаяся на сочетании темно-синего, малиново-красного цветов и золота, характерна для столичной иконописи так называемого «греческого стиля» второй четверти и середины XVIII века. В провинцию она приходит с некоторым запозданием, что позволяет отнести создание данного памятника ко времени не ранее середины XVIII столетия²¹.

Трельжанный орнамент, использованный в декоре спинки престола Богоматери появляется и распространяется в русском искусстве также не ранее этого времени.

Сильная разбелка ликов, присущая этой иконе, появляется в русской провинциальной иконописи в эпоху классицизма, так же как и вытянутость пропорций, очевидная в изображении святых на полях. Все это позволяет датировать данный памятник последней третью XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 ГТГ; воспр. – Каталог 1995. № 16.

2 Памятники литературы 1980. С. 419, 425.

3 Автор опирается на сведения из источника рубежа XIII–XIV веков «Беседа о святых Цареграде», где говорится об иконе Богородицы в Софийском соборе, и «та икона посылала мастера на Киев ставить церковь в Печере ко святому Антонию и Феодосию» (Кондаков 1914–1915. Т. 2. С. 326).

4 Каталог 1995. С. 72.

5 Кондаков 1914–1915. Т. 1. С. 44–49.

6 Там же. С. 223.

7 Кондаков 1914–1915. Т. 2. С. 316–356.

8 Каталог 1995. С. 72.

9 Там же.

10 ГРМ, инв. ДРЖ-3128. Происходит из старообрядческой церкви с. Введенское Валдайского района Новгородской области. Подробнее о ней см.: *Ананьева* 1976. С. 138–144.

11 Воспр. – *Лифшиц* 1987. Ил. 91

12 См.: *Курцов* 1904. Предание связывает написание этого образа с зафиксированным в Степенной книге эпизодом явления во сне некоей монахини во время нашествия на Москву татар в 1521 году Богоматери и четырех святителей – Петра, Алексея, Ионы и Леонтия. Точное время создания его неизвестно, однако достоверно, что в 1673 году он поновлялся.

13 См., например, икону Ивана Александрова 1728 года (ГТГ; воспр. – *Ikonen gusses* 2000. P. 125).

14 *Макарий* 1857. С. 363. С этого образа, почитавшегося чудотворным, в 1654 году был сделан список для Вознесен-

ского собора в Балахне, также почитаемый (Там же. С. 267). В Архангельском соборе Нижнего Новгорода также имелся аналогичный образ, очевидно, XV века (Там же. С. 73). Все иконы не сохранились.

15 К этой теме обращались Симон Ушаков (икона 1670-х годов в собрании Музея икон в Реклингаузене, Германия; воспр. – *Ikonen* 1997. Abb. 127), Кирилла Уланов (1721 год, ВСИАХМЗ, инв. SM-2533), Алексей Андреев (1714 год, ГИМ, инв. VIII 4845), Иван Александров (см. прим. 13) и др. Обилие памятников свидетельствует о сознательном обращении к иконографии, обусловленном, очевидно, воссоединением Украины с Россией и последующими политическими событиями петровского времени.

16 Например, Всадержителя на престоле или Спаса Смоленского.

17 Именно так они изображены на иконе «Богоматерь Печерская» начала XIX века, очевидно, романовским писем из частной коллекции, проходившей экспертизу в ЦИАР в ноябре 2001 года.

18 *Кондаков* 1914–1915. Т. 2.

С. 124–151.

19 Эта деталь приходит в русскую иконографию во второй половине XVII века под влиянием западноевропейской традиции, так же как и короны на Богоматери и Младенце.

20 Точнее – происходящий из восточноправославного региона, включающего собственно Грецию и греческие диаспоры в Средиземноморье и Малой Азии, Балканские страны.

21 Такие престолы встречаются в изображениях Христа, святителя Николая и, конечно, Богоматери. Из последних см., например: *Papastratos* 1990. V. I. № 123–125 (изображения Богоматери Неувядаемый Цвет начала XIX века).

22 Там же.

23 *Papastratos* 1990. V. II. № 423.

24 Ее воспроизведение в гравюре 1759 года см.: *Papastratos* 1990. V. I. № 180. Иконографически это – Богоматерь на престоле типа Печерской в окружении двух ангелов. На этой гравюре структура престола близка публикуемой при всей разнице декоративного оформления – те же четыре ножки, подлокотники, завершающиеся высокими балясинами.

25 *Papastratos* 1990. V. I. № 162.

26 Панастрату не указывает их имен, на самой гравюре надписей также нет.

27 Подобная рамка присутствует на иконе «Едиnorodный сыне», написанной, как следует из подписи, иконописцем села Павлова Андреем Федотовым (НХМ, инв. Жг-233). П.П.Балакин неверно датирует ее началом XVIII века (*Балакин* 1999.

С. 85). На самом деле она написана во второй половине столетия, в пользу чего говорит ее стилистическая близость с неподписной, но датированной иконой «Сретение» 1788 года из того же собрания (НХМ, инв. Жг-93). Икона происходит из Срегенского монастыря в Нижнем Новгороде. Хотя живопись ее менее тонкая, чем у Андрея Федотова, близость приемов письма, своеобраз-

образная манера орнаментального «узорчя», аналогичный декор рамки, помещенные надписи в картуше на нижнем поле позволяют безусловно отнести ее к работам павловских иконописцев. К этому же кругу относятся иконы «Доброчадие» последней трети XVIII века (НХМ, инв. Жг-254) и «Александр Невский» начала XIX века (НХМ, инв. Жг-101). В собрании других музеев также имеются иконы, очень близкие этой группе. Все они отличаются сходной манерой письма и орнаментальными узорными рамками. Это «Богоматерь Владимирская» конца XVIII — начала XIX века (ГРМ; воспр. — Древнерусское искусство 1989, С. 61), «Богоматерь Оковешка» Ржевская» первой четверти XIX века (ГТГ; воспр. — Чудотворный образ 1999, № 14), «София Премудрость Божия» конца XVIII века (ГРМ; воспр. — «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» 1995, С. 66).

28 Сохранившиеся сведения об иконописании в селе Павлове на Оке чрезвычайно скудны, тем не менее они вместе с сохранившимися памятниками, составляющими очень своеобразную группу, позволяют говорить о существовавшей там вполне самостоятельной традиции. Село Павлово издавна являлось вотчиной князей Черкасских, и в его храмах были сосредоточены иконы самого высокого письма, в том числе работы Симона Ушакова (*Макарий* 1857, С. 302–303). Родом из этого села происходил известный царский иконограф Оружейной палаты Никита Павловец (ум. 1677), прославившийся виртуозно исполненными иконами миниатюрного письма небольших размеров (о нем см.: *Успенский* 1910–1916, Т. 2, С. 194–195). Поскольку в Оружейную палату он поступил в зрелом возрасте, то можно предполагать, что первоначальное обучение иконописанию было получено им в родном селе. Макарий указывает, что в Троицкой церкви села Павлова находился почитаемый список с чудотворного образа Богоматери Шуйской-Смоленской, выполненный в 1771 году павловским иконописцем Василием Федотовым (*Макарий* 1857, С. 296). Это, очевидно, брат Андрея Федотова, автора иконы «Единородный сын» из Нижегородского музея (что косвенно подтверждает правильность ее датировки второй половиной XVIII века).

29 НХМ; воспр. — *Балакин* 1999, Ил. 16. Происходит из Алексеевского монастыря в Арзамасе и связана, безусловно, с местной иконописной традицией. Балакин датирует икону рубежом XVII–XVIII веков, однако по особенностям стиля она должна быть отнесена к несколько более позднему времени.

30 По колориту данная икона очень близка павловской иконе «Доброчадие» из Нижегородского музея (см. прим. 24).

ИКОНА
«ВОСКРЕСЕНИЕ —
СОШЕСТВИЕ ВО АД
С ПРАЗДНИКАМИ
И ЕВАНГЕЛИСТАМИ»

ИКОНА «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД С ПРАЗДНИКАМИ И ЕВАНГЕЛИСТАМИ»

Конец XVIII – начало XIX века
Палех
Дерево, темпера. 53,5×43,5

Вверху срединка – пятилопастная красная арка, заходящая на поле. Снизу «ожерелье» из шарообразных серых облаков. В «щипце» золотистый голубь – Святой Дух. От него по всей внутренней плоскости замкнутого пространства расходятся тонкие золотистые лучи. На их фоне восседают: справа – Господь Саваоф в белых одеяниях, слева – Иисус Христос в красно-золотистых одеждах. Между ними – черная держава, опирающаяся на золото, на которую воздвигнут высокий тонкий крест с орудиями Страстей – копием и тростью с губкой. По сторонам от изображенной группы на облаках – два огненных херувима. Ниже, под облаками, сияет золотистыми лучами двухцветная мандорла: светло-зеленый фон окаймлен темно-зеленой каймой, украшенной золотыми звездочками, отделенными друг от друга поперечными штрихами. Христос притит в ней над разверстой гробницей, в которой лежат свитые пелены. Рядом с ней большой круглый камень. Справа на фоне пещеры видна группа спящих воинов в золотых доспехах. Слева среди лешадок сон ангелов с длинными тростями спускается ко входу в ад, представленному в виде коричневатого терема, декорированного белидным орнаментом. На фоне черного дверного проема ангел сокращает крестообразно падающие золотые врата и белым топориком захватывает на собенного и дрожащего сизо-синеватого сатану, одновременно держа его за бороду. Ниже из зверообразной зубастой пасти ада исходят праотцы («лик праотец»), направляясь ко Христу в мандорле (второе изображение под гробницей), который поширает адские золотые врата среди зеленоватых гор. К правой руке Христа припадает Адам в зеленоватозолотистых одеждах, а к ногам Спасителя прильнула Ева в красно-золотистых одеждах. Она возглавляет группу праведных жен. Христос левой рукой указывает им путь в рай. И вереница пророков («лик пророков») по гористой тропе направляется вместе с возглавляющими их ангелами в Эдем. У его врат в виде трехлестцевой темно-красной арки с затейливой многоярусной башенкой, на фоне светлого проема смиренно ожидает праведников благоразумный разбойник Рах с белой пеленой на чреслах и красным крестом в руках. Выше за красной крепостной стеной на белом фоне с высокими травмами праотец Енох и пророк Илия встречают вошедшего в рай разбойника, который сказал Иисусу: «Помяни меня, Господи, когда прийдешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со мною в Раю» (Лк. 23 : 42–43). Построение основной композиции по диагонали слева направо разделяет срединка иконы на две части. Правая от верхней мандорлы заполнена ря-

дом сцен, свидетельствующих о Воскресении Христовом: «Уверение Фомы», «Апостол Петр у гробницы с пеленами», «Жены-мироносицы у Гроба Господня». Слева от мандорлы «Трапеза в Эммаусе», напоминающая по композиции «Троицу». В самом нижнем правом углу срединка единственная развернутая сцена земного служения Христа – «Призвание Петра, Иакова и Иоанна на озере Тивериадском». Вписанное в треугольный компартимент темно-синее озеро заполнено протрихованными рядами волн. Среди них ладья под белыми парусами с рыбаками, чьи головы уже увенчаны золотыми нимбами. Христос стоит на крумке скалистого берега, благословляя согбенного полуобнаженного Петра, вылезавшего из воды.

Срединка обрамлена шестнадцатью клеймами:

1	2	3	4	5
6			7	
8			9	
10			11	
12	13	14	15	16

1. Рождество Богородицы; 2. Введение Богородицы во храм; 3. Троица (Гостеприимство Авраама); 4. Благовещение; 5. Рождество Христово; 6. Сретение Господне; 7. Богоявление; 8. Вход Господень в Иерусалим; 9. Преображение Господне; 10. Вознесение Господне; 11. Успение Богородицы; 12. Воскрешение Лазаря; 13. Усекновение главы Иоанна Предтечи; 14. Огненное восхождение пророка Илии; 15. Покров Богородицы; 16. Воздвижение честного креста Господня.

На полях по углам в фигурных сегментах изображены евангелисты. Вверху слева Иоанн Богослов на Патмосе с учеником Прохором представлен в традиционном иконографическом изводе на фоне пещеры среди зеленых и коричневых гор, вдаль узорчатые башни города. Над ними красный сегмент с головою льва. В правом углу евангелист Матфей. Он восседает за золоченым столом на округлом сиденье, опираясь ногами на стоящий на плиточном полу розоватый подиум. Он пишет по белому листу, лежащему на белой столешнице рядом с золоченой коробочкой. Фон представляет разработанную архитектурную декорацию, в которой значительную роль играет белидный орнамент. В красном сегменте, окаймленном витиеватым подобием облачков, изображен символ евангелиста – ангел. Внизу слева представлен евангелист Лука. В красном сегменте его символ – орел. И внизу справа – евангелист Марк с символом в виде крылатого быка.

Все изображения выполнены миниатюрным письмом с тщательной обработкой ликов, одеяний, архитектурных деталей и природных элементов. Фигуры персонажей вытянуты, что придает иконе особую одухотворенность.

Фон срединки золотой. Поля иконы широкие светло-охристые. Дуга, отделяющая изображение от

Воскресение Христово

Иисус Христос



Воскресение Христово

Воскресение Христово

Воскресение Христово

Воскресение Христово

полей, — черная с золотым растительным орнаментом. Опушь в два цвета — красный и белесовато-голубоватый.

НАДПИСИ

Название основного сюжета выполнено уставом красным пигментом. Пояснительные надписи на широкой золотой рамке, отделяющей срединку от полей, выполнены также красным пигментом, но скорописью. Надписи к клеймам на верхнем поле — темно-вишневые с золотой обводкой, выполнены полуставом, на боковых и нижнем полях — скорописью и тем же пигментом.

Доска цельная, возможно кипарис, с двумя дубовыми врезными встречными профилированными шпонками. Ковчег, паволока не просматривается, левкас.



СОХРАННОСТЬ

Хорошая.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Тема «Воскресение Христова» — одна из ведущих в православном церковном искусстве. Ее интерпрета-

ция восходит к древнейшим временам, в основе лежит апокрифическое Евангелие Никодима. На русской почве она известна в редакции «Сошествие во ад», в какой мы ее встречаем на ранних памятниках Новгорода, Пскова и других центров древнерусской культуры¹. Композиции икон, выполненные на этот сюжет, строго ориентированы на момент непосредственного сошествия Спасителя в адскую бездну, чтобы извести ветхозаветных праведников в лоно Авраамово — рай. Постепенное обрастание изобразительными деталями расширило смысл этого доминирующего события. Не случайно этот сюжет позднее стал называться «Воскресение Христово». По-видимому, процесс насыщения этой иконографии дополнительными сценами, усиливающими конфессиональное содержание темы, можно отнести к XVII веку и, в частности, локализовать с мастерами Ярославля, Костромы и Ростова Великого.

В XVII столетии в ярославской иконописи уже окончательно формируется тот расширенный образ Воскресения Христова, редакция которого становится для всего последующего времени повсеместной. Ярким примером этого завершающего этапа может служить икона из иконостаса церкви Ильи Пророка в Ярославле². Иконографическая схема уже получает свое окончательное завершение. Композиция обретает четко выраженное диагональное построение. Осевую доминанту определяют изображенные друг над другом две мандорлы с образом воскресшего Христа, по обе стороны от которых распределяются сцены, иллюстрирующие евангельские события по Воскресению.

В следующем столетии эта формула стабилизировалась, на что указывает, например, палехская икона (без праздников), датируемая серединой XVIII столетия³. Именно с палехскими мастерами можно связать множество икон на этот сюжет, которые появились в XIX веке. Среди них назовем также наиболее яркие иконы в Палехском музее и в собрании Х.Вилламо⁴.

В исследуемом произведении, так же как и в ярославской иконе XVII века, сохраняются дополнительные эпизоды, которые усиливают повествовательную часть иконы, ее семантическую насыщенность. Это — «Жены мироносицы у гроба Господня», «Апостол Петр у пустой гробницы», «Неверие Фомы», «Трапеза в Эммаусе». В большинстве случаев они в том или ином составе становятся постоянными элементами этого иконографического извода.

Обращает внимание ряд деталей, включенных в композицию клейм и выделяющих их из ряда общепринятых образцов. Они оживляют сцену бытовыми деталями или поясняют изображенное. Так в «Троице» у ног ангелов изображен отрок, закалывающий тельца. Этот эпизод, достаточно традиционный и соответствующий тексту Книги Бытия: «И победил Авраам к стаду, и взял теленка нежного и хорошего, и дал отроку, и тот поспешил приготовить его» (Быт. 18 : 7), как в исследуемой иконе, так и в других, отличается всегда особой непосредственностью интерпретации. Со свойственной для старообрядчества дидактичностью в контекст композиции «Благовещение» введено изображение благословляющего Саваофа, сидящего в об-

лаках, и две фигуры архангела Гавриила, последовательно изображенного предстающим перед Марией и отходящим от нее. Иконописец, опираясь на слова евангелиста Луки (Лк. 1: 38) «И отошел от Нее Ангел», строго следует каноническому тексту. С этой традицией мы постоянно встречаемся в иконописи, ориентированной на запросы старообрядческой среды. Факт внимания к этому эпизоду подтверждает учительная литература¹. В клейме «Усекновение главы Иоанна Предтечи» иконописец подробно рассказывает о предшествующем казни заключении пророка в темницу. Иоанн изображен молящимся и обращенным к небу, где в облаках видны протянутые руки Господа. Предтечу окружает деревянная ограда с маленькой дверцей, а за его спиной небольшая темно-синяя палата-темница, стены которой покрыты белильным орнаментом. «Огненное восхождение Ильи Пророка» дополнено изображением Саваофа в облаках. В «Покрове» акцент делается не на привычном симметрическом построении композиции, доминантой которого была Богоматерь в центре. С конца XVII века все чаще заявляют о себе образ небесного шествия, возглавляемого Богородицей с платом на руках. В данном эпизоде она обращена конкретно к Христу, восседающему на облаках. Изображая евангелистов, иконописец в соответствии со старообрядческой традицией присвоил Иоанну символ льва. Орел обычно в такой редакции «сопровождал» Марка, однако и здесь произошла замена. Орел появляется в клейме с Лукой, а у Марка, может быть впервые, появляется бык! Причины такой тотальной перестановки пока не ясны. В апокрифическом сочинении «Беседа трех святителей», известном по «Изборнику 1073 года» и сохранявшем популярность в многочисленных списках вплоть до XVIII века, евангелисты соотнесены с частями света и их символы указаны в следующем порядке: «... на востоке Матфей человеческим; на западе Марко телчым; на севере Иоаннь, орлим; на юзе Лука, лвовымъ образми, все бо крылати»². Лишь Матфей во всех редакциях, как ортодоксальной, так и старообрядческой, неизменно сохраняет свой символ в образе ангела. И еще одна любопытная деталь — в клейме с изображением евангелиста Иоанна значительную роль играет архитектурная декорация. Эта «урбанистическая» деталь практически не встречается в изображениях этой сцены.

АТРИБУЦИЯ

Икона «Воскресение Христово с праздниками» относится к числу самых характерных образцов палехского иконописания. Ряд палехских интерпретаций этого иконографического извода поистине не имеет границ. Их в большинстве отличает безусловный уровень исполнения при сохраняемых с завидным постоянством без принципиальных смысловых изменений композициях. Данная икона представляет окончательную развитую редакцию сюжета, которая имела наибольшее распространение. К характерным стилистическим особенностям этого памятника, связанным с основополагающей линией мастерских Палеха, можно отнести уточненные выгнутые фигурки многочисленных персонажей. Близкое родство в разработке

композиций клейм иконы — насыщенные по изобретательности и уплотненные архитектурные декорации, максимальная населенность сцен, сверкание множества золотых разделок и белильных высветлений, создающих определенную праздничную пестроту, — можно отметить в одном из самых значительных памятников иконописи Палеха — раме с акафистом для иконы «Спас Нерукотворный» конца XVIII — начала XIX века. Традиционно ее создание приписывается Ивану Балыкину и Никите Буторину³. Эти приемы в дальнейшем активно разрабатывались одним из крупнейших палехских иконописцев конца XVIII — первой трети XIX века Василием Ивановичем Хохловым и его мастерской⁴. Моделировка ликов отличается своеобразием явно местного характера. Резкие перепады темного санкиря и белил, отмечающих высветления щек, носа, лба, создают прихотливую игру света в общем строе иконы. В эту «игру» активно включаются выполняющие важную роль столь же резкие моделировки одежды золотом, которое заполняет все элементы объемов. Тенденция к предельно выгнутым фигурам сохраняется почти во всех произведениях Палеха подобного типа. Наиболее выразительной в настоящей иконе она предстает в обнаженной фигуре Христа в клейме «Богоявление», которая близка аналогичной композиции в палехском «Воскресении Христовом»⁵.

Иконам подобного типа свойствен безусловный ориентир на образцы домовых икон XVII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Об этом подробнее: *Овчинникова* 1968. С. 139–156; *Смирнова* 1976. С. 181–184, № 8; С. 236–238, № 26; *Красилин* 1988. С. 172–176.
- 2 *Масленница* 1983. Табл. 64.
- 3 Палехский музей; воспр. — Иконопись Палеха 1994. Ил. XLV.
- 4 Палехский музей; воспр. — Там же. Ил. ХСVIII; собрание Х. Вильямо (Каушнйнен, Финляндия), Икопея 1989. С. 44–45.
- 5 *Заволоко* 1990. С. 74.
- 6 Цит. по изд.: Памятники литературы 1980. С. 136. См. также: *Подосинов* 2000. С. 203.
- 7 Палехский музей; воспр. — Иконопись Палеха 1994. Ил. ХСIII. *Филмонов* 1863; *Бакушинский* 1934. С. 34.
- 8 *Антонова* 1966. № 114; *Bentchev* 1991. S. 143–145; *Кропавицкая* 2001. С. 201–210; *Красилин* 1998. С. 88.
- 9 Палехский музей; воспр. — Иконопись Палеха 1994. Ил. XLIX. Авторы альбома датируют икону серединой XVIII столетия. Однако суховатый рисунок, автоматизм отработности деталей и жухлый колорит, по моему мнению, дают основания датировать икону более поздним временем — первой половиной XIX века.

ИКОНА
«СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ,
АРХИЕПИСКОП
МИРЛИКИЙСКИЙ,
С ЖИТИЕМ»

СВЯТЫЙ СВЯТЫЙ НИКОЛАЙ, КРАСНЫЕ СВЯТЫЙ НИКОЛАЙ, СВЯТЫЙ НИКОЛАЙ ИСМАИЛ, РАДНИКЪ ПРАВОСЛАВНЫИ, ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ
 ЧЛДОТЪ. ЧЛДОТЪ. СЪЗДАНО КТОМЪ ПРАВОСЛАВНЫИ. СВЯТЫИ НИКОЛАЙ КЪ ПРАВОСЛАВНЫИ. СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.

ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.

ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.
 ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ ЧЛДОТЪ.



ЧЛДОТЪ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ, КРАСНЫИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ, ПРАСТАВИЛИ СВЯТЫИ НИКОЛАЙ
 ЧЛДОТЪ. ЧЛДОТЪ. ЧЛДОТЪ. ЧЛДОТЪ. ЧЛДОТЪ.

ИКОНА «СВЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ, АРХИЕПИСКОП МИРЛИКИЙСКИЙ, С ЖИТИЕМ»

Начало XIX века
Палех
Дерево, темпера, 53,5×44,5

Композиция иконы представляет средник, обрамленный клеймами. В середине — полуфигура Николая, по сторонам на облачках маленькие фигуры Христа и Богоматери.

Лик святого написан тончайшими плавями и разделан сетью морщин, которые усиливают аскетическое и суровое состояние Николая и его решительный характер. Расходящиеся на лбу веером, они сходятся к переносице, тем самым удлиняя и без того длинный нос. Седые волосы на голове в виде мелких прядей переходят в небольшую аккуратную бороду. Красно-оранжевая фелюнь орнаментирована красными медальонами с крестами внутри. Тонко орнаментированы ткани облачений святого. Зеленый омофор покрыт крестами и причудливо изогнутыми листьями.

Нимб по золотому фону иконы обведен тонкой красной линией с наружной белой полосой. Средник обрамлен золотой рамкой, единой с золотым фоном иконы и усиленной красновато-розоватым обрамлением с густым золотым растительным орнаментом. Клейма в свою очередь также обведены по лузе красноватой полосой с золотым произвольным орнаментом. Поля иконы широкие светло-охристые с зеленой и красной опушкой.

Состав клейм:

1	2	3	4	5
6				7
8				9
10				11
12	13	14	15	16

1 Рождество Николая.

Указаны на нимбах имена родителей Николая — Ноны и Феофана.

2 Крещение Николая.

3 Исцеление сухорукой жены на пути.

Обращают внимание скалистые горы, склоненные деревья с листвой. Вверху видны городские башни. Рядом с Николаем родители с указанными именами.

4 Приведение Николая в учение.

Интересно разработана сцена. Слева у открытых врат монах встречает Николу с родителями. Справа восседающий монах благословляет отрока. Над ними в причудливой башне вокруг стола с орнаментированной круглой столешницей и торпом восемь учеников в золотистых рубашках. Все они представлены в разнообразных позах, сидящими перед раскрытыми книжками.

5 Поставление во диаконы.

6 Поставление в епископы.

7 Обличение безумного Ария на Вселенском соборе.

Изображение Первого Никейского собора 325 года достаточно часто встречается в древних житийных иконах Николая в связи с легендой о возможном пребывании на нем святителя. Здесь интересна цветочная орнаментация подножия престола императора. Ереснарх Арий выделен черной шапкой.

8 Избавление трех девиц от блуда.

В изображении клейма иконописец «снимает» стенку дома, раскрывая внутреннее пространство и происходящие в нем события. Этот прием напоминает о пространственных открытиях Джотто, вновь «открываемых» русскими иконописцами. В открывшемся интересе видно ложе со спящими девами и предстоящим им отцом. Снаружи на фоне скал у окна стоит Никола, возлагающий на него мешочек с золотом.

9 Чудо о трех иконах.

Соединены несколько событий: пир константинопольского патриарха, вынос из хором по его приказу иконы Николая и спасение Николаем нечестивого иерарха от потопления. Бурное море последнего эпизода изображено над хорами в скалистом обрамлении.

10 Явление Николая царю Стефану (sic!) и епарху во сне.

Балдахин ложа царя словно разделяет сцену на две части, позволяя увидеть одновременно и спящего епарха.

11 Избавление трех воевод от казни.

12 Избавление Димитрия от потопления

13 Чудо о ковре.

14 Избавление Агрикова сына Василия от сарацин.

Изображены замечательные по отделке палаты. Внутри видны пирующие. По лестнице спускаются родители к мальчику, стоящему у подножия с сосудом в руках. За его спиной стоит Никола. У крыльца весело скачет собака, встречающаяся и в древнейших изображениях этой сцены.

15 Преставление Николая.

16 Перенесение мощей Николая из Мир в Бари.

НАДПИСИ

Верхняя выполнена в два ряда. Первый ряд — уставом, нижний — скорописью. Остальные надписи на боковых и нижних полях выполнены скорописью.

Доска цельная с двумя врезными встречными шпонками (иные утрачены). Ковчег неглубокий, павлока не просматривается, левкас. Оборот иконы окрашен суриком.

СОХРАННОСТЬ

Хорошая.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.



ПРОИСХОЖДЕНИЕ

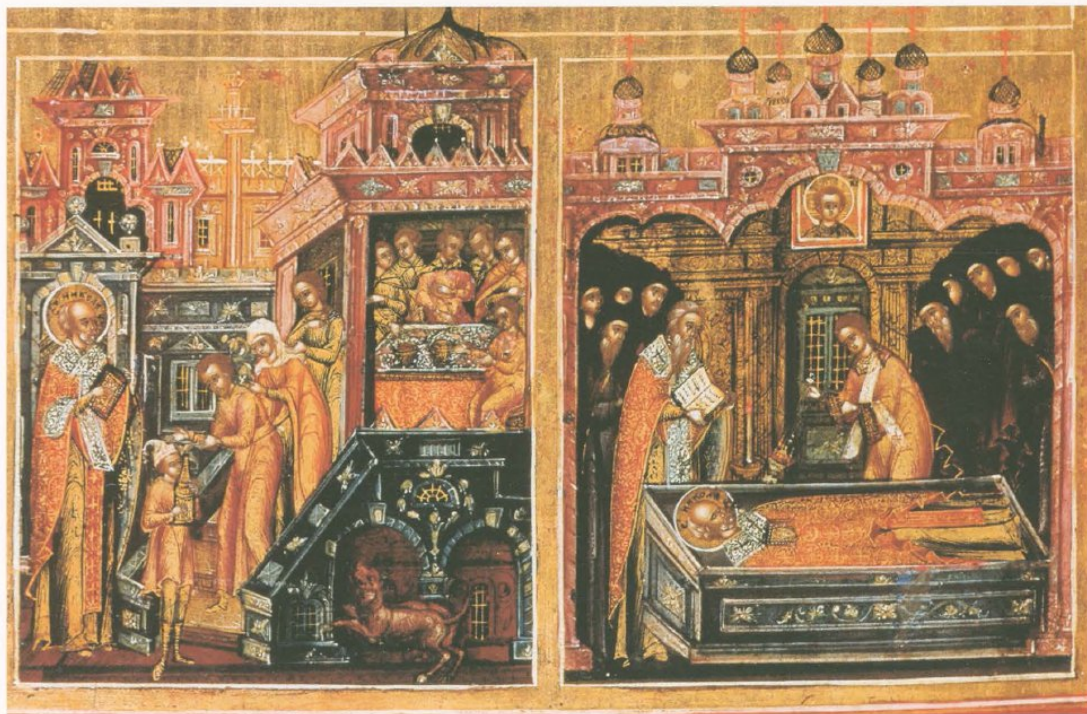
Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Иконографическое решение исследуемого памятника вполне традиционно и встречается в разное время и повсеместно. В середине полуфигура Николы, к которой с обеих сторон направляются Христос с Евангелием и Богородица с омофором, призывая его к пастырскому служению. Это так называемое «нижеское чудо», которое присутствует в большинстве изображений мирликийского святителя. В составе клейм наиболее интересным является клеймо 9. В нем рассказывается о том, что константинопольский патриарх Афанасий осматривал иконы, выполненные иконописцем Феофаном. Одну из них с изображением Николы он

АТРИБУЦИЯ

Исследуемая икона отмечена высоким уровнем профессионального мастерства. Решению ее композиционных элементов свойственна исключительная ясность. Работу мастера отличает врожденное чувство гармонии. Многочисленные фигурки персонажей клейм подчеркнута вытянуты, утоньшены. Автор этим приемом словно стремится усилить одухотворенность образов. Особое внимание уделено изображению природы и архитектурной декорации, свидетельствующей о творческой изобретательности мастера. В эпизоде с сухорукой женой (клеймо 3) далекий план с многочисленными башенками близок к изображению панорамы Москвы в иконе палешанина В.И.Хохлова¹. Сложная конструкция хором в клейме 14 «Возвращение Агрикова сына» также соот-



приказал вынести вон. Во время возвращения домой корабль патриарха был захвачен бурей и стал тонуть. Явившийся Никола спас жизнь нечестивому иерарху. Этот эпизод крайне редко встречается в житийных иконах Николы. Одно из изображений этого сюжета можно увидеть на псковской иконе Николы конца XIV века (частное собрание, Москва).

Об иконографии святителя Николая, архиепископа Мирликийского, см. также кат. № 7, 13, 17.

носится деталями с лучшими палехскими иконами конца XVIII – начала XIX века. Дань особой наблюдательности мастера можно отдать в разработке клейма 4 «Приведение в учение», в котором впервые в иконописи столь непосредственно и живо отражен реальный процесс учения, вполне соотносимый с реалиями русского быта. Виртуозное владение миниатюрной техникой ставит эту икону в один ряд с такими хорошо известными памятниками конца XVIII ве-

ка, как «Акафист Спасителю», «Акафист Богоматери» Ивана Балякина и Никиты Буторина, икона «Никола Чудотворец со сценами жития»², и произведениями известного палехского мастера Василия Ивановича Хохлова (первая треть XIX века)³. Все это позволяет соотнести икону из собрания В.А.Бондаренко с работой палехского иконописца и предположить вероятность ее создания в рамках первой половины XIX столетия в стенах хохловской мастерской.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Антонова 1966. № 114. Ил. 132, 133.

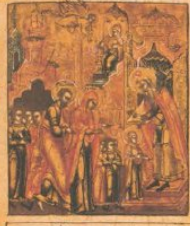
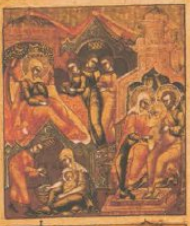
2 Все из собрания Палехского музея; воспр. – Иконопись Палеха 1994.

Ил. XLIII, XLIV, LI.

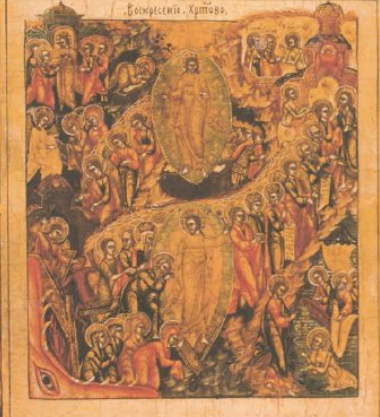
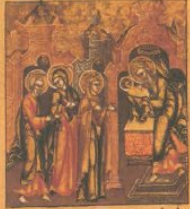
3 Красилин 1998. С. 93–97; Кропивницкая 2001. С. 201–210.

ИКОНА
«ВОСКРЕСЕНИЕ —
СОШЕСТВИЕ ВО АД
С ПРАЗДНИКАМИ»

СВЯТЫЙ ДУХЪ СЪНДЕ. ВОСКРЕСЕНІЕ ПАВЛА БЦЯ. ВЪЗВЕШЕНІЕ ПАВЛА БЦЯ. ВЪСХОДЪ ХРІСТА.

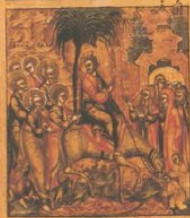


Срѣщеніе гда
нашего іса хрста.



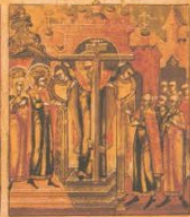
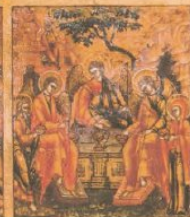
Възвѣщеніе гда
нашего іса хрста.

Входъ во иерусалимъ
гда нашего іса хрста.



Привѣщаніе гда
нашего іса хрста.

Вознесеніе гда на
шего іса хрста.



Възвѣщеніе гда
нашего іса хрста.



Святая троица. Воскресеніе перваго вѣка.



ИКОНА «ВОСКРЕСЕНИЕ – СОШЕСТВИЕ ВО АД С ПРАЗДНИКАМИ»

Середина XIX века
Палех. Мастерская В.И.Хохлова (?)
Дерево, темпера. 35,5×31

Икона выполнена в традиционной иконописной манере. В среднике двенадцать клейм обрамляют центральную композицию. Два изображения Христа в мандорлах делят ее по вертикали на две равные части. Движение праведников из ада в рай в свою очередь образует волнистую диагональ из левого нижнего угла в

- 1 Рождество Богородицы.
У ложа Анны три девы с дарами. Внизу у подножия ложа изображено омовение Младенца. Справа – Анна и Иоаким ласкают Младенца. Все эпизоды, как и в последующих клеймах, крайне уплотнены. Фон клейма заполнен нутровыми палатами, в которых разворачивается действие.
- 2 Введение Богородицы во храм.
- 3 Благовещение (с двумя изображениями архангела Гавриила).



верхний правый. Слева вверху под сенью арки небольшого строения разворачивается сцена «Уверение Фомы». Правее в пещере апостол Петр принимает к пустой гробнице. Ниже женам-мироносицам предстает ангел в белых одеждах, сидящий на камне у гробницы. Христос в мандорле парит в черном проеме пещеры над гробницей, близ которой спят воины. От нее ангелы спускаются к темно-зеленому portalу. Ангел сокрушает его золотые врата, проваливающиеся в разверстую зубастую пасть ада в виде красной морды с одним глазом. Из нее выходят освобожденные праотцы и праведные жены. Адам припадает к руке воскресшего Христа, попирающего адские врата. Ева склонилась к ногам Спасителя. Вправо вверху идут ведомые ангелами пророки с Давидом и Соломоном и апостолы. У райских врат Иоанн Предтеча и благоразумный разбойник Рах. За вратами в ограде рай, в котором Енох и Илия встречают Раха. Внизу справа среди гористого пейзажа Тивериадское озеро с изображением рыбаков в лодке, тонущего апостола Петра и обращающегося к нему Христа.

Личное выполнено по темно-коричневому санкирию с резкими белыми высветлениями.

Нимбы золотые с белой обводкой.

Средник обрамлен двенадцатью клеймами с изображениями праздников. В некоторых из них можно отметить непривычные элементы иконографического и изобразительного порядка.

Клейма расположены в следующем порядке:

- | | | | |
|---|----|----|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| 5 | | 6 | |
| 7 | | 8 | |
| 9 | 10 | 11 | 12 |

- 4 Рождество Христово.
Иосиф и вопрошающий его старец изображены в пещере в верхней части иконы (1). Главной темой композиции становится сцена «Поклонение волхвов», которая обрамлена горами.
- 5 Сретение Господне.
- 6 Богоявление.
Композиция строго симметрична. Обнаженное Христу в водах Иордана flankируют слева Иоанн Предтеча, справа – три поклоняющихся ангела. С обеих сторон над ними нависают горки. Сверху сцену замыкает торжественное явление благословляющего Саваофа с исходящим Святым Духом в небесном сегменте с крутящейся гирляндой облаков. Обращает внимание изображение воды в реке. Зеленая поверхность покрыта горизонтальными белыми полосками, пересеченными сверху вниз двумя белыми зигзагообразными струйками.
- 7 Вход Господень в Иерусалим.
- 8 Преображение Господне.
- 9 Вознесение Господне.
- 10 Троица (Гостеприимство Авраама).
- 11 Успение Богородицы.
- 12 Воздвижение честного креста Господня.

Все клейма и соответственно средник иконы обрамлены прямоугольными золотыми рамками. Поля иконы глухие бурье. По их углам изображены в клеймах евангелисты Иоанн Богослов, Матфей, Лука и Марк.

НАДПИСИ

Названия праздников на полях выполнены золотом, на верхнем – вязью, имена евангелистов – кинovarью (поздние?).

Доска цельная (?), без ковчега, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ
Удовлетворительная. Золотые рамки клеем поновлены.

РЕСТАВРАЦИЯ
Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ
Неизвестно.



ИКОНОГРАФИЯ

Исследуемая икона достаточно традиционна в иконографическом решении. Ее иконография продолжает сложившиеся схемы, композиционные приемы, восходящие к XVII столетию, которые были развиты в первую очередь мастерскими Палеха. Ее составные элементы перекликаются с более ранней палехской иконой на этот сюжет, находящейся также в собрании В.А.Бондаренко (см. кат. № 54). Некоторые элементы иконы позволяют высказать предположение о ее старообрядческом заказе. В частности, на это указывает двойное изображение архангела Гавриила в сцене «Благовещение». Иконография клейма «Рождество Христово» не выходит за общепринятые рамки, однако акцент на плотное «гористое» пространство, в котором развиваются события, придает сцене оттенок не-

обычности. Внутреннее размещение персонажей также привлекает особое внимание. В частности, сцена искушения Иосифа в пещере, за которым стоит ангел, «поднята» выше самого «Рождества». Она представляет уже не столько «Рождество» в его привычном значении, сколько достаточно развитую сцену «Поклонение волхвов», заимствованную из западных источников.

АТРИБУЦИЯ

Изобразительные элементы иконы характерны для письма Палеха конца XVIII–XIX веков. Его мастера в большинстве продолжают ориентироваться на традиции средневекового искусства, придавая особое значение миниатюрной живописи, тщательной разработке архитектурной декорации, пейзажа, праздничному колориту. Эти стилистические особенности



наиболее полно реализованы в достаточно известных иконах конца XVIII века — «Акафист Спасителю» и «Акафист святителю Николаю» работы Ивана Ильича Баякина и Никиты Михайловича Буторина¹. Они плодотворно разрабатывались мастерской палеханина Василия Хохлова в первой трети XIX века². Холодная отделка деталей, устоявшиеся изобразительные приемы позволяют высказать предположение о том, что это произведение могло быть создано в первой половине — середине XIX столетия. Темный колорит иконы не исключает, что образцом для ее создания могло служить более раннее «Воскресение Христово» этой мастерской, покрытое потемневшей олифой. Исследуемый памятник, несомненно, ценился владельцами, так как на нем заметны следы бережных поновлений. В частности, они проявились в новой яркой позолоте, которая несколько резковато выглядит на темном фоне иконы.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Обе иконы из собрания Палехского музея; воспр. — Иконопись Палеха 1994. Ил. XLIII, XLIV. К ним примыкает икона «Николай Чудотворец со сценами жития и чудес» (Там же. Ил. LI). Однако их датировка серединой XVIII века, предложенная авторами альбома, представляется неубедительной, тем более что здесь же воспроизведена работа отца Ивана Ильича Баякина Ильи (Там же. Ил. LIII), датированная 1769 годом (*Филимонов* 1863; *Бакушинский* 1934. С. 34).

2 *Красилин* 1998. С. 93–97; *Кропишницкая* 2001. С. 201–210.

ИКОНА
«СОБОР КИЕВО-ПЕЧЕРСКИХ
ЧУДОТВОРЦЕВ»

СВЯТАГО ПРАВОСЛАВНАГО СВЯТАГО КРЕСТИТЕЛЯ КИРИЛА ТВОРОЦА.



Свѣдѣніи о немъ иже отъ чести славы престоупилъ тѣмъ предвѣта иже имъ. Къ сему же
 отъ господи почтенни соловомъ гению свѣдѣ пророчасни иже и днѣ пошлѣ ангельско вопреки еи на
 дождѣтся горни до вѣрты раднише дуромъ и гуранини лири сѣмѣже Бѣдѣмъ а всѣ человери, а.

ИКОНА

«СОБОР КИЕВО-ПЕЧЕРСКИХ ЧУДОТВОРЦЕВ»

Вторая половина XIX века
Москва
Дерево, темпера. 58×44,5

В центре композиции на оливковом ступенчатом постаменте изображен Киево-Печерский Успенский собор, увенчанный шестью золочеными двухъярусными куполами. Его белесовато-зеленоватый фасад имеет сложную форму. Плоскости стен прорезаны тремя рядами окон, отделенных друг от друга сужающимися вверх двумя рядами колонн с лепестковыми капителями и оштрафованными на базы с абаками. Базы и колонны верхнего яруса меньше по размеру, чем колонны и базы нижнего яруса. Фронтоны над окнами во всех трех рядах разные. В верхнем они имеют форму треугольника, в среднем — прямоугольные, в нижнем — полуовальные. По центру собор прорезан пятилепестковой узкой аркой, которая обрамляет углубленный проход в храм, обозначенный порталом, фланкированным двумя колоннами фасада. Обе части фасада украшены баенками и конструкциями, напоминающими вимперги, поддерживаемыми парами волют. Собор находится в своеобразной расщелине, образуемой двумя узкими расходящимися высокими горами, сведло-коричневые склоны которых завершены лепестковыми лещадками, окаймленными белыми, идущими по форме полосками. По высоте гор изображены темно-коричневые провалы пещер, в верхней части которых находятся по две полочки вишневого цвета с разложенными на них черепами.

Ниже в обеих пещерах изображены предстоящие собору в семь рядов киево-печерские святые, преподобные и мученики¹.

В левой части сверху вниз представлены:

1 ряд: Орест, Мардарий, Евгений, Авксентий, Евстратий (юноши и средовеки; все в светском одеянии. — *М.К.*); 2 ряд: ...ахорий, Геонтий (юноша без головного убора. — *М.К.*), Пимин, Героний (юноша в черной шапке. — *М.К.*), Анатолий, Нестор, Ипатий; 3 ряд: Ипатий (без головного убора. — *М.К.*) (2), Дионисий, Афанасий, Пафнутий, Лаврентий, Софроний, Винамиин; 4 ряд: Мардарий (2), Руф, Кассиян, Павел, Амос, Панкратий, Феодор; 5 ряд: Ефимий, Агапит, Сисой, Григорий, Иларион, Зинов, Иосиф; 6 ряд: Власий, Агафон, Силуан, Феодор (2), Арсений, Моисей (без головного убора. — *М.К.*); 7 ряд: Александр (без головного убора. — *М.К.*), Иоанн, Даниил, Пимин (2), Ефрем, Феофан, Пахомий.

В правой части сверху вниз представлены:

1 ряд: Ефросиния, Ирина, Варвара, Ульяния (последние трое в коронах. — *М.К.*), Малафий (юноша в светском одеянии без головного убора. — *М.К.*); 2 ряд: Георгий (2), Еразм, Никодим, Макарий, Варлаам, Нектарий, Онуфрий; 3 ряд: Исая, Спиридон, Прохор, Арефа, Григорий, Алимпий, Вассиан; 4 ряд: Никон, Ефрем (2), Агапий, Матфей, Иеремия, Мина, Сисой (2); 5 ряд: Феофан (2), Онисим, Афанасий (2), Никита, Пимин (2), Ио-

анн (2, юноша в светском одеянии без головного убора. — *М.К.*), Феодор (2); 6 ряд: Исаккий, Илия, Василий, Марко, Григорий (2, старец без головного убора в красном одеянии с жемчужным воротом. — *М.К.*), Матфей (2), Евстратий; 7 ряд: Варлаам (без головного убора. — *М.К.*), Лука, Александр (2), Иоанн (2), Нил, Онисифор, Прокопий (обнаженный. — *М.К.*).

Своеобразной основой всей композиции служат два яруса преподобных монахов, аскетов, святителей, сходящихся к центральной фигуре равноапостольного князя Владимира в красной, расшитой золотым орнаментом шубе и синем платье с золотым лором. В правой руке он держит скипетр.

В верхнем ряду слева направо изображены: Мартирий (старец в зеленом без шапки), Лаврентий, Нестор (боярин без головного убора), Пахомий, Александр (старец-боярин без головного убора с закрытой книгой в руках), Лукиан, святитель Антипий (без головного убора с закрытой книгой в руках), Онуфрий (обнаженный), Борис (в княжеском облачении), князь Владимир, Глеб (в княжеском облачении), Петр-отшельник, святитель Харлампий (без головного убора с закрытой книгой в руках), преподобный Никола, Дамин (без головного убора с закрытой книгой в руках), Алимпий, Акила (в светском облачении, но в черной шапке с закрытой книгой в руках), Анастасий, Тит (старец в светском одеянии без головного убора с закрытой книгой в руках).

В нижнем ряду слева направо: преподобный Зосима (без головного убора с развернутым свитком в руках), преподобный Логвин (без головного убора), святитель Игнатий (с закрытой книгой), преподобный Тит, святитель Симон (с закрытой книгой), преподобный Феодор, святитель митрополит Михаил (с закрытой книгой), преподобный Никон (без головного убора), преподобный Антоний (в схиме с развернутым свитком в руках), преподобный Феодосий (без головного убора с развернутым свитком в руках), святитель Поликарп, святитель Меркурий (без головного убора с раскрытой книгой в руках), преподобный Варлаам, святитель Ефрем (с закрытой книгой), преподобный Авраам, святитель Кукуша (с закрытой книгой), преподобный Моисей, преподобный Савватий (с развернутым свитком). Они стоят на плиточном поземье.

Вверху композицию завершает изображение иконы «Успение», несомой двумя ангелами в красном и зеленом гиматиях в круглящихся облаках. Ее прямоугольная форма развернута по горизонтали, что довольно редко встречается в иконописи и составляет особенность местного извода «Успения». Над образом царит голубь с красными лапками и клювом и в нимбом в виде перекрепляющихся ромбов, олицетворяющий Дух Святой.

Ликие святые объемы и выполнены в традиционной технике от темно-охристого санкиря с постепенным высветлением с подруманкой.



Нимбы светлой охры с вишневой коричневой обводкой. Колористическая гамма фона имитирует небо от синего через розоватые оттенки к желтому солнечному. Поzem оливково-бежевого цвета расчерчен квадратами, передающими «плиточный» пол. Поля иконы светло-охристые, отделены от средника тонкой коричневой линией по лузге. Опушь в виде двух полос — темно-красной и бурой с белой отделительной линией.

НАДПИСИ

На верхнем поле вязью вишневым пигментом с золотой обводкой. На нижнем поле надписи полуставом вишневым пигментом, заканчивающаяся значком в виде ромба, перекрнутого косым крестом. На нимбах — имена святых. Между черепами на фоне фрагменты полустертых надписей золотом.

Доска цельная, с двумя встречными врезными заподлицо дубовыми шпонками.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Раскрыта в 2001 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно. Приобретена в Вологодской области.

ИКОНОГРАФИЯ

Икона посвящена прославлению киево-печерских святителей, преподобных черноризцев и мучеников, деяния некоторых из них освещены в хорошо известном литературном памятнике «Киево-Печерский патерик», сложившемся к первой половине XIII века². Основой для иконописного изображения киево-печерских преподобных и святых на фоне Успенского собора были многочисленные гравюры преимущественно XVIII–XIX столетий. Их мастера и были авторами этой продуманной и дидактически стройной иконографии, в которой доминирующую роль играло изображение главной святыни Киево-Печерского монастыря — Успенского собора. Наиболее устойчивые представления о внешнем облике древнего собора дают те гравюры и иконы, которые запечатлели его после переработки фасадов в стилистике европейского барокко. Собор неоднократно подвергался многочисленным перестройкам, сказавшимся на оформлении его фасада. Восстановление собора в 1722–1729 годах, после пожара 1718 года, основательно изменило его внешний вид³. Собор был фундаментально расширен. Высокое узкое арочное углубление, словно делящее фасад по вертикали на две половины, определяет вход в его древнюю часть. Многочисленные лепные орнаменты по фасаду придали древнему сооружению ярко выраженный барочный характер.

Именно в этом внешнем виде он предстает на гравюрах XVIII столетия, многие из которых уже формируют иконографию прославления киевских святых.

При максимально выдержанной неизменности изображения почитаемых монастырских подвиж-

ников и примыкавших к ним своими христианскими подвигами мирян, собор в иконописи XVIII–XIX веков изображался также неизменно в архитектурной редакции, сложившейся после перестройки 1729 года.

Наиболее часто Успенский собор можно было увидеть в качестве составной части титульного листа различных книг, издаваемых Киево-Печерской лаврой. Постепенно он «обрастал» предстоящими — преподобными Антонием и Феодосием, основателями великого монастыря, а затем его наиболее прославившимися монахами⁴. Большую роль в сложении этого иконографического типа несомненно сыграл выдающийся украинский гравер Александр Тарасевич (1640–1727), создавший немало гравюр для Киево-Печерской типографии⁵. Известно, что он иногда печатал гравюры на атласе и шелке. Такой вариант в изображении собора киево-печерских святых был выявлен мною в одной из православных церквей Литвы⁶. Этот ряд можно дополнить и гравюрой XVIII века киевского монаха Иринея, в которой сделан акцент на передаче архитектурных особенностей собора, в частности барочных куполов и фронтонов над окнами⁷.

Рассматриваемая икона представляет уже сложившийся иконографический тип, в котором центр занимает сам собор в своем окончательном виде с несомой над ним ангелами иконой «Успение» и предстоящими на фоне пещер святыми. Изображение собора на исследуемой иконе отражает его внешнее состояние, сложившееся в XVIII столетии. Он становится доминантой не только образного, но и религиозного смысла, квинтэссенцией образа. От него словно исходит свет, осеняющий святых, усиленный пышной архитектурной разработкой поверхности стен. Практически на всех подобных иконах внимание уделяется и изображению в пещерах полочек с черепами, с поясняющими надписями. Среди подобных икон назовем близкую аналогию XIX века из собрания Х.Вилламо⁸. В ней формы собора более упрощены и свидетельствуют о том, что икона была написана уже по отдаленным образцам. В изображении храма декоративные особенности архитектуры нивелированы и арочный проем в центре превратился просто в цветовой знак. Однако именно эта икона дает нам возможность установить содержание почти утраченных поясняющих надписей над черепами в исследуемом памятнике. Они гласят: «главы мироточивыя».

На иконе из собрания В.А.Бондаренко изображены 133 фигуры. Несмотря на столь большое количество лиц, иконописец сумел придать практически всем персонажам индивидуальные черты. Безусловно, узнаваемы те, чьи образы довольно часто встречаются на отдельных иконах, — равноапостольный князь Владимир, братья-страстотерпы Борис и Глеб. Остальные могут служить для иконописцев наглядным высококачественным иконографическим руководством-подлинником.

Особо следует выделить изображение чудотворной иконы «Успение», несомой ангелами в облаках. Этот образ, по преданию, был вручен греческим мастерам самой Богородицею как «наместный» для храма, который они были посланы строить в 1073 году



в Киево-Печерском монастыре⁹. Однако, какой по композиции была икона, источники не говорят. Необычный по форме (узкая горизонтальная композиция «Успение») почитаемый образ многократно на протяжении многих столетий воспроизводился различными

ны здесь очевидно. Образное своеобразие «двурогой» горы и сонма святых, а также качество исполнения ставят икону в ряд неординарных памятников эпохи. Произведение изначально было ориентировано на создание сдержанного настроения, определяемого мо-



иконописцами. Известны списки и Симона Ушакова¹⁰, и Кирилла Уланова¹¹. На исследуемой иконе, так же как и на многих других, видна воспроизведенная живописными средствами дверка на боковой стенке ложа Богоматери, за которой в самой чудотворной иконе хранились частицы мощей семи мучеников (Артемий, Полиевкт, Леонтий, Акакий, Арсфа, Яков, Феодор)¹².

В композиции иконы всегда обращает на себя внимание изображение «двурогой» горы, на фоне пещер которой изображены мироточивые головы и сонм святых. Ее форма вызывает в памяти икону с образом синайского монастыря Святой Екатерины, который расположился у подножия трех подчеркнута высоких гор. Возникает вполне закономерная мысль о возможном не только формальном воздействии греческих икон и гравюр на сложение этой композиции. Вполне вероятно, что образ Синайского монастыря мог рассматриваться киевскими монахами как некий канонический образец духовного подражания¹³.

АТРИБУЦИЯ

Стилистические особенности иконы достаточно традиционны для позднего иконописания. Сдержанная колористическая гамма произведения, устоявшиеся формы в изображении фигур, архитектуры, природного окружения свидетельствуют об определенном аскетизме в трактовке темы. Влияние монастырского мировоззрения на художественное воплощение ико-

нашеским аскетизмом, отречением от мира земного ради небесного. Однако богатство художественного решения, выраженное в множественности облачений, доминирующего изображения сияющего собора, безусловно, служит передаче праздничной атмосферы. Однообразие монашеской массы разбито цветовыми пятнами одежд мирян. В нижних рядах яркая колористическая гамма становится более свободной и подчеркнута насыщенной. Радостное настроение нарастает в апофеозе возносимой ангелами чудотворной иконы «Успение». Расходящиеся облака, парящий Святой Дух вносят патетическую ноту в содержание образа. Сияющий золотыми главами барочный собор со звучен причудливым и плумным виражем петровского времени. Следует обратить внимание на то, что центральная арка собора решена иконописцем не как «утопленный» вход в храм, а как прорыв в собственно храмовое пространство. Нижние ряды фигур напоминают о торжественном служении литургии в самом храме. Лики отмечены тонкой разделкой каждого персонажа. Иконописец преодолевает монотонность множественной икоцефалии не только разнообразными поворотами голов, но и безусловно канонически установленными индивидуальными особенностями портретных черт святых.

Изобразительный язык иконы, пропорции ее доски, ковчега, полей, окраска полей и опушки, моделировка ликов, построение и форма куполов собора да-

ют основание полагать, что икона могла быть выполнена вне Киево-Печерской лавры. По крайней мере киевский иконописец был бы более точен в изображении архитектурных деталей, имея перед собой не только многочисленные гравированные образцы, зафиксировавшие особенности украинского барокко, но и саму реальную постройку. В киевской старообрядческой общине хранится икона «Образ святых жен-мироносиц», которая, несмотря на различия, все же имеет ряд черт, сближающих оба памятника¹⁴. Это прежде всего колорит и пропорциональные соотношения полей, средника и дуги ковчега. Иконе свойственна также миниатюрность письма в изображении групп святых, внимание к детальной разделке ликов, характеру надписей. На нижнем поле указана дата исполнения иконы — 1860 год и место создания — Москва. Основываясь на этом, возможно отнести исследуемую икону к тому же времени и связать ее с одной из московских иконописных мастерских.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Имена святых даны в перечне по тексту иконы. Цифры после имен изображенных в общем списке указывают на их количественную повторяемость.

2. СККДР 1987. С. 308.

3. Первые изменения в архитектуре древней постройки относятся к 1230 году, когда она пострадала во время землетрясения. Затем собор восстанавливался в 1470 году после татарского нашествия 1416 года — *Ритшиль* 1852. С. 117, 118; *Путеводитель* 1910. С. 35, 36; Киев 1985. С. 657.

4. См. авантитул «Киево-Печерского патерика», изданного в 1661 году. *Воспр. — Жалтовский* 1983. С. 23.

5. *Словник художників* 1973. С. 224.

6. Такой экземпляр гравюры был выявлен во время обследования православных церквей Литвы в 1991 году. К сожалению, ее края с выходными данными были обрезаны при подгонке под рамку. Изображенные на ней барочные покрытия куполов, типичные для украинских храмов этого периода, наиболее близки самой архитектуре собора, тогда как в исследуемой иконе их изображение имеет более общерусскую стандартную шлемовидную форму.

7. — *Ровинский* 1900. Т. II. С. 486. Ил. 320.

8. *Собрания Х. Вилламо* (Кауннайнен, Финляндия), *воспр. — Икопеја* 1989. С. 59.

9. *Киево-Печерский патерик* 1980. С. 420.

10. СПИХМЗ; *воспр. — Николаева* 1977. № 342.

11. ГПЕ *Антонова, Миева* 1963. Т. 2. № 906; *воспр. — Тэаріен Аjan Аартеіта* 1996. С. 123.

12. В соответствии с текстом Киево-Печерского патерика Богоматерь дала строителям мощи этих святых, чтобы их положили в основание храма (Киево-Печерский патерик 1980. С. 421).

13. *Талбот Райс* 1973. С. 172–178.

14. Икона «Образ святых жен-мироносиц» (дерево, темпера; 89×79) была об-

следована мною в 1987 году в Киеве в старообрядческой общине. На нижнем поле иконы важная для нас надпись: «Написана сия святая икона въ граде Москве. В молитвенный храмъ въ городе Киеве холатайсьвомъ старостомъ Львомъ Фадеевичемъ Поповымъ. В 1860 (1860) года октября 1 числа».

ИКОНА
«ЛОНО АВРААМОВО
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
НА ПОЛЯХ»



МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИКОНА «ЛОНО АВРААМОВО
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ»

Вторая половина XIX века

Метёр

Оклад. 1896 год. Мастер Никита Михайлов. Москва
Дерево (доска дублирована), темпера; серебро; чеканка, резьба. 18×15,3 (икона в окладе)

В центре средника с завершением ковчега в виде низкой арки строго симметрично в изокефальном положении изображены три праотца (слева направо) — Исаак, Авраам и Иаков. Они восседают на золоченых



престолах с треугольными сидельницами. Праотцы опираются ногами на прямоугольные подиумы с золочеными с черневым орнаментом ножками, образующими пары двояных арочек. Верх подиума у Исаака — зеленый, у Авраама — желтый, у Иакова — светло-сиреневый. На груди каждого из них, прикрытые складками плащей, видны души праведников в образе младенцев. Позади праотцев на уровне их плеч плотной стеной стоят младенцы в белых одеяниях с золотыми воротами и поручами, украшенными жемчужниками. Одеждя праотцев разнообразны по цвету. Хитон Иса-

ака оранжевый, гиматий темно-синий; хитон Авраама светло-голубоватый, гиматий зеленый; хитон Иакова светло-голубой, гиматий светло-охристый. Их складки густо покрыты двумя оттенками твореного золота: гиматии Исаака и Авраама более холодные по тону, а все остальные одежды более теплые по цвету.

Лики праотцев выполнены миниатюрным шпильком с тончайшей разработкой соотношений инкарнации и постепенных высветлений. Между персонажами нет принципиальных индивидуальных различий. Густые, тронутые седью волосы с сохолом наверху ниспадают на плечи длинными свитыми прядями. У Исаака и Авраама волнистые конусообразные бороды, уложенные парными прядками. У Иакова борода округлая, но также аккуратно уложенная.

На боковых полях в кривообразных клеймах изображены соименные заказчиком святые: слева — преподобный Стефан на беловато-бирюзовом фоне; справа — преподобная Анастасия Узорешительница в белом платье, зеленоватом плаще и малиновом хитоне на беловато-розовом фоне.

Нимбы золотые, с тонкой красной обводкой. Белый фон иконы почти полностью закрыт тончайшими по исполнению ветвистыми райскими деревьями с многоярусными кронами. Их богатая колористическая гамма построена на тональных модификациях зеленых, бирюзовых, коричневато-желтоватых и золотистых цветов. Ветви разукрашены мелкими пылинками золота. Поля охристые, отделены от средника красной линией, а с внешней стороны красной и темно-охристой опушкой.

НАДПИСИ

Красным пигментом имена праотцев — на нимбах, а имена святых на полях — на фонах клейм.

Авторская доска иконы дублирована. На дублировочной доске имеется одна врезная сквозная шпонка. Торцы иконы прогрунтованы и окрашены красным пигментом. Оборот иконы покрыт очень тонким слоем грунта, который, в свою очередь, прокрашен зеленым пигментом. Ковчег фигурный, паволока не просматривается, левкас.

Оклад представляет собою цельную рамку из почерневшего серебра, закрывающую поля. С внешней стороны оклад обрамлен валиком с прочеканенной косой насечкой и сложенными попарно «листьями лавра». Валик прерывается на левом и правом полях в местах расположения клейм со святыми. С внутренней стороны рамки меньший валик покрыт косой насечкой. В верхней части оклада внутренняя сторона рамки выполнена в форме полуовала и следует форме аналогичного завершения ковчега иконы. По углам имитация накладных угольников фигурной формы, заполненных растительным орнаментом и двумя круглыми точками «вмятинами». Свободное пространство



полей заполнено высоким чеканным растительным орнаментом «фряжского» типа. Слева и справа объемно прочеканены фигуры святых. Над их головами «вишечки» полукруглые балдахины — кивории. Святые изображены стоящими на «плиточном» позоле с точками внутри каждого квадрата.

На нижнем торце оклада клейма: «НМ», «СМ/1896», герб Москвы, 84. «СМ» — пробирер Сергей Николаевич Милютин⁷; «НМ» — мастер Никита Михайлов, владелец серебряного заведения в Москве, известен между 1896 и 1908 годами⁸.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная. В правой части от края посередине фигуры Анастасии идет косая тонкая, но не глубокая трещина, пересекающая лицо Иакова и выходящая «навывлет» в верхней части иконы. Аналогичная трещина, но значительно более короткая, слева пересекает лик Стефана. Обе они вызваны наличием гвоздей, попавших при закреплении оклада в места соединения авторской доски и дублировочной.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Размышления о рае были свойственны средневековому человеку. Представление об ином, невыразимо прекрасном мире, благоухающем саде нашло свое отражение во многих произведениях литературы и искусства⁹. Стремление представить его себе воочию было довольно близко реализовано мастерами христианского ареала. На Западе художники изображали сказочный сад («Мадонна в розовом саду» итальянского художника Стефано ди Верона, 1420 год, Кастельяккьо, Верона; «Райский сад» нидерландского мастера Иеронима Босха, вторая половина XVI века, Прадо, Мадрид). Восточные иконописцы в еще большей степени были склонны к умозрительному постижению духовных сокровищ. И если древнерусские богословы и писатели на первых порах были склонны представлять рай как некое географически определенное место-сад¹⁰, то в изобразительном искусстве побеждает мистическая идея «Рая мысленного». Таким «мысленным Раем» для средневекового человека становится образ сада с восседающими в нем патриархами — Авраамом, его сыном Исааком и внуком Иаковом. Своим безгрешным служением Богу они были удостоены вечного пребывания в раю, сохраняя в лоне своем души праведников. Синонимом рая стало выражение «Лоно Авраамово», впервые появившееся в Евангелии от Луки (Лк. 16: 22). Позднее Иосиф Флавий напоминал, что после нашей смерти Авраам, Исаак и Иаков примут нас в свое лоно¹¹. По-видимому, по этим соображениям эта тема стала составной частью композиции «Страшный суд»¹². «Лоно Авраамово» в русской иконографии появляется довольно рано — в росписях Кирилловской церкви в Киеве (1140–1146), Дмитриевского собора во Владимире

(1194–1197), в Нередице (1199)¹³. Уже во владимирских фресках серьезное внимание было уделено изображению самого райского сада с фантастическими травами, порхающими птицами. Позже в наиболее завершенной форме этот сюжет возникает также в теме «Страшного суда» во владимирских росписях Успенского собора, приписываемых различными специалистами руке друга Андрея Рублева — Даниила Черного (1408)¹⁴. Души праведных здесь изображены лишь в «лоне» Авраама, сидящего крайним слева с примыкающей к нему толпой младенцев.

В иконописи «Лоно Авраамово» не оставило самостоятельного следа. Этот сюжет появляется как составная часть в иконах «Страшный суд» и «Воскресение Христово». В иконе «Апокалипсис» (около 1500 года, круг Дионисия, Успенский собор Московского Кремля)¹⁵ иконописец изобразил рай в виде многосоставного города-крепости, над которым в райских кулах пребывают не только три патриарха, но и соумы других праведников. Три патриарха, возможно, впервые появляются в белых одеждах в иконе «Страшный суд» середины XVI века из Национального музея в Стокгольме¹⁶. Авраам, Исаак и Иаков вторично изображены и в более позднем «Страшном суде» (1580–1590-е годы)¹⁷, но теперь вблизи них все чаще присутствует разбойник (народная традиция называет его Рахом), которому Христос на кресте сказал: «Ныне же будешь со мною в Раю» (Лк. 23: 39–43). В новгородской иконе Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря «Символ веры» середины XVII века¹⁸ в левом нижнем углу помещено изображение райского сада с восседающими Авраамом, Исааком и Иаковом на многоступенчатом седалище. Души праведных здесь изображены и на груди всех трех патриархов, и за их спинами. Рядом с ними стоит разбойник Рах. При этом следует отметить, что в райском саду иконописцы нередко изображали еще двух персонажей — праотца Еноха и пророка Илию, взятых за истинность веры Господом на небо и встречающих там Благоразумного разбойника (Четырехчастная икона — клеймо «Воскресение Христово», около 1650 года¹⁹). В иконах XVIII–XIX веков их изображения варьируются в многочисленных «Страшных судах» и «Воскресениях». Исследуемая икона «Лоно Авраамово» в большей степени соотносится по иконографии именно с композицией рублевского цикла. При сравнении обоих произведений можно отметить, что во фреске 1408 года праотцам присущи более естественные повороты фигур и движения. В исследуемой иконе они изображены строго фронтально с одинаковым положением спрятанных в складках одежд рук и ног. Если в древней композиции персонажи полны внутренней жизни и порыва, то в позднем памятнике иконописец постарался придать патриархам понятийное знаковое состояние. По иконографии это произведение, безусловно, является редким, и, возможно, в будущем этот ряд пополнится вновь обнаруженными аналогиями²⁰.

АТРИБУЦИЯ

Публикуемый памятник по стилистическим особенностям может быть соотнесен с иконописью середины — второй половины XIX века, в частности с творчеством

мстерских мастеров. Его иконографическая близость аналогичной композиции Успенского собора во Владимире несомненна. В 1859 году академик Ф. Г. Солнцев раскрывает «Лоно Авраамово». Фактически это было первое обращение к подлинной живописи Андрея Рублева и его мастерской, что могло вдохновить к разработке этой иконографии во второй половине XIX века многих мастеров Владимирской губернии¹⁵. В иконе значительную роль играет утонченная цветовая нюансировка не без элементов маньеристического характера. Последнее сказывается на хроматических сопоставлениях синего и оранжевого, пронзительно голубого и охристого, зеленого и коричневого. Они объединены в одно целое усиленным использованием творенного золота.

Заметен повышенный интерес мастера к таким деталям как изображения райских деревьев, вставших густой стеной за спиной праотцев и своими мягкими и хрупкими ветвями словно отделяющих прозрачно-светлый «горный мир» от «мира дольного». Мастерский изощренный рисунок их ветвей, продуманное колористическое решение (использованы различные модификации зеленых и бурных тонов) свидетельствуют об устоявшейся профессиональной традиции, ориентированной на древние образцы. Иконописец обыгрывает самоценность каждого листика, каждой ветви, называя на них капельки сверкающего золота. Пропорции фигур патриархов, их позы и разработку ликов почти идентичны. Однако благодаря едва заметным смещениям и цветовой разработке облачений проявляются некие индивидуальные черты каждого из них. Все отличается соразмерностью и определенным пониманием гармонии. Налицо тщательность исполнения и несомненная любовь к обыгрыванию деталей, создающих ощущение ювелирной обработки поверхности. Мастерское владение техникой миниатюрного письма наряду с вышеназванными особенностями ориентирует данное произведение на Мстеру и соотносится со временем расцвета мстерского иконописания, то есть второй половины XIX столетия.

Обращает на себя внимание оформление луги иконы. Она выделена полированным золотом и окаймлена с обеих сторон тонкими вышшевыми линиями. Этот прием мы находим в ряде опубликованных мстерских икон¹⁶.

Наличие дублировочной доски свидетельствует о том, что к этой иконе было особо бережное отношение. Оклад 1896 года как бы определяет временную дистанцию между созданием самой иконы и временем изготовления оклада и чинки иконы.

Столь высокая тема — изображение Эдема — словно обязывала мастера мобилизовать все свои творческие силы на зримое воссоздание «мысленных» райских кущей. Тонко прочувствованная композиция иконы дает уверенность в том, что исполнитель мог бывать во владимирском Успенском соборе и видеть «Лоно Авраамово» «древнего письма», хотя и под позднейшими записями.

Все отмеченные особенности художественного языка исследуемой иконы встречаются в более поздних произведениях мстерских иконописцев, в частности в иконе «Богоявление» (1903), вышедшей из московской мастерской сыновей И. С. Чирикова¹⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Постышева-Лосева, Платонова, Ульянова 1995. № 2127.
- 2 Там же. № 2736–2737.
- 3 Мифы 1982. С. 363 (С. С. Аверинцев); см. также — Рыскер, Майер 1999. С. 817; Нюстрем 1999. С. 370.
- 4 Апокриф «Хождение Агапия в Рай». См. Успенский сборник 1971. С. 466–473; а также Послание Василия Новгородского 1981. С. 42–50.
- 5 Цит. по изд.: Нюстрем 1999. С. 370.
- 6 Многочисленные публикации памятников см. в изд.: Цодикович 1995.
- 7 Пивоварова 1997. С. 132; Сычев, Масовдов 1925. № 76.
- 8 Лазарев 1966. Ил. 99–104.
- 9 Аллатов 1964.
- 10 Kjellin 1933. № 111.
- 11 СИХМ; воспр. — Искусство строга новских мастеров 1991. № 5.
- 12 Музей-заповедник «Коломенское»; воспр. — Полякова 2000. Ил. на с. 21.
- 13 ЯИАМЗ; воспр. — СИДИ-РОМ 2000. № 50.
- 14 Как сообщил автору этих строк директор Музея невьянской иконы в Екатеринбурге М. П. Боровик, недавно в их собрание поступила икона с аналогичной композицией. См. также икону, исполненную в формально-простодушной стилистике, в частном собрании в Германии — Bornheim 1985. S. 280–281. Этот иконографический извод представлен и в древнем новгородском медном литье. С. В. Пугтова опубликовала два редких памятника из Новгородского музея. Она датировала их XIV–XV веками. См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода 1996. С. 378, 379. Благодарю А. В. Рындину, указавшую на этот факт.
- 15 Дудочкин 2000. С. 39.
- 16 См. каталог выставки мстерских икон из Музея истории религий в Хейнявеси, Финляндия: Mstjoralaiset ikonit 1992. № 6, 22, 28, 51, 68.
- 17 ГМИР; воспр. — Там же. № 57.

ИКОНА
«МИНЕЯ ГОДОВАЯ»
СКЛАДЕНЬ ТРЕХСТВОРЧАТЫЙ



МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИКОНА «МИНЕЯ ГОДОВАЯ»
СКЛАДЕНЬ ТРЕХСТВОРЧАТЫЙ

Вторая половина XIX века (после 1872 года)

Палех

Дерево, темпера. 44,5×15 (боковые створки, каждая);
44×30 (центральная часть); 44,5×62 (в раскрытом виде)
Футляр. Вторая половина XIX века
Металл; прокат, ажурная резьба

Произведение представляет многочастную структуру, состоящую из центральной широкой части и двух створок. Верх склада имеет четырехлопастное заверше-



ние с кивидным верхом. Все изображения выполнены в технике миниатюрного письма и традиционны по иконописной манере. Белильной рамкой выделены все праздники, иконы Богоматери и месяцы. Верхние части каждой створки заполнены сценами праздников. На правой створке — «Святая Троица» («Гостеприимство Авраама»), в центральной части — «Вознесение Христово», «Воскресение Христово», «Сошествие Святого Духа на апостолов», на левой створке — «Вход в Иерусалим».

Средник склада по вертикали делится на две части семью изображениями наиболее прославленных чудотворных икон Богоматери. Все равновеликие части створок отведены под годовую лицевую минею, то есть лицевой месяцеслов, календарь. Каждому месяцу отведено по четыре строки, обрамленных белой линией. Они заполнены множеством фигур святых и изображениями основополагающих событий православной церкви. Под каждым числом помещено от одной до нескольких фигур, иногда с добавлением сюжетной композиции. Наиболее возможным оказалось определение сюжетов календарных композиций. Их

названия представлены в большинстве случаев в современной редакции, так как авторские тексты в отдельных случаях не читаемы. Год в данной минее начинается на левой створке с сентября¹. Праздники, расположенные в возлани склада, не соотносятся с конкретным набором месяцев на каждой створке. При описании нумерация дней дана в цифровом варианте. В скобках даны пояснения к отдельным позициям календаря.

Левая створка. Вверху — «Вход в Иерусалим». Месяц Сентябрь

Первый ряд: 1. «Начало нового индикта сиречь нового лета», Преподобного Симеона Столпника и матери его Марфы; 4. Святого священномученика Вавилы и «триехъ юношь учникъ его» и Моисея Боговидца и Вавилы Никомидийского; 6. Чудо архистратига Михаила в Колоссах «еже в Хонехъ»; второй ряд: 8. Рождество пресвятой Богородицы; 13. Обновление храма (Воскресения Христова в Иерусалиме, воздвигнутого Константином Великим в 335 году на Голгофе. — М.К.); третий ряд: 14. Воздвижение честного и животворящего креста; 17. Мученица София и дщери ее Вера, Надежда и Любовь; четвертый ряд: 23. Зачатие святого Иоанна Предтечи (архангел и Захария у престола. — М.К.); 25. Преставление преподобного отца нашего Сергия Радонежского чудотворца; 26. «Представление» (а не преставление! — М.К.) святого апостола и евангелиста Иоанна Богослова.

Месяц Октябрь

Первый ряд: 1. Покров Пресвятыя Богородицы; третий ряд: 22. Чудо во Эфесе (семь снящих отроков. — М.К.).

Месяц Ноябрь

Первый ряд: 3. Обновление храма святого великомученика Георгия (в Лиде. — М.К.); второй ряд: 8. Собор святого архистратига Михаила; третий ряд: 21. Вход во храм Пресвятыя Богородицы; четвертый ряд: 26. Освящение храма великомученика Георгия (в Киеве в 1051–1054 годы. — М.К.).

Центральная часть. Вверху — «Вознесение Христово»; «Воскресение Христово» и «ликъ пророкъ и праотць»; «Сошествие Святого Духа на апостолов».

Месяцы декабрь, январь, февраль отделены от марта, апреля и мая вертикальным рядом чудотворных икон: «Богоматерь Знаменіе», «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Смоленская», «Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Иверская», «Богоматерь Феодоровская», «Богоматерь Троиручица».

Слева — Месяц Декабрь

Первый ряд: 9. «Зачатія стья Анны егда зачатъ Престюю Богородицы»; третий ряд: 23. Преставление святого Петра, митрополита Киевского; 25. Рождество Христово; четвертый ряд: 26. Собор Богородицы; 28. Святых мучеников в Никомидии сожженных; 29. Святых младенцев «14 тысящъ» убиенных.



Месяц Январь

Первый ряд: 1. Обрезание Господа Нашего; 6. Богоявление; 7. Собор Иоанна Предтечи; второй ряд: 14. Преподобных отец наших, иже в Синае и в Раифе избивенных; 16. Поклонение честным веригам апостола Петра; четвертый ряд: 27. Перенесение мощей Иоанна Златоуста.

Месяц Февраль

Первый ряд: 2. Сретение; четвертый ряд: 22. Обретение честных мощей святых мученик во Евгении; 24. Обретение главы Иоанна Предтечи.

Справа — Месяц Март

Первый ряд: 2. Преставление святого Арсения, епископа Тверского; второй ряд: 9. Святые мученики, в Севастийском озере мучившиеся; 11. Принесение мощей Евфимия, архиепископа Новгородско-

па, митрополита Московского; 5. Обретение мощей преподобного Сергия Радонежского чудотворца; второй ряд: 10. Положение честных ризы Господа нашего Иисуса Христа; 13. Собор святого архангела Гавриила; третий ряд: 18. Мучение преподобного Иоанна Многострадального; четвертый ряд: 25. Успение святых Анны матери пресвятой Богородицы.

Месяц Август

Первый ряд: 1. Происхождение честных древ животворящего креста Господня; Семь Маковеев матери их Соломонии и учителя их Елазара; 2. Принесение мощей архидякона Стефана; Семи отроков «иже мучи во Эфесе»; 6. Преображение Господне; второй ряд: 15. Успение Богородицы; 16. Принесение Нерукотворного образа Мандилион; третий ряд: 24. Принесение мощей Петра, митрополита Киевского; четвертый



го; четвертый ряд: 21. Благовещение; 26. Собор архангела Гавриила.

Месяц Апрель

Третий ряд: 3. Святой великомученик Георгий и царица Александра («Чудо Георгия о змие»).

Месяц Май

Первый ряд: 3. Успение преподобного отца нашего Феодосия Печерского; второй ряд: 9. Принесение мощей святителя Николая чудотворца; 15. Убиение святого царевича Димитрия; третий ряд: 20. Обретение мощей Алексия, митрополита Московского; 27. Третье обретение главы Иоанна Предтечи.

Правая створка. Вверху — «Троища» («Гостеприимство Авраама»).

Месяц Июнь

Третий ряд: 16. Принесение мощей Феодора Сикеота; четвертый ряд: 24. Зачатие святого Иоанна Предтечи; 28. Принесение мощей святых бессребреников Кира и Иоанна; 30. Собор святых двенадцати апостолов.

Месяц Июль

Первый ряд: 2. Положение честных ризы Пресвятой Богородицы; 3. Принесение мощей Филип-

поя; 29. Усекновение честных главы Иоанна Предтечи; 30. Принесение мощей святого Александра Невского.

В мягкости разработки силуэтов фигур и их одежды можно отметить стремление придать им некую объемность. Складки одеяний проработаны творческим золотом — от овального пятна на коленях до расходящихся по сторонам лучевидных штрихов. В праздничных композициях в возглавии каждой части мотивы природы — скалы, травы, деревья — сохраняют типические иконописные формы, однако в их моделировке ощутимо использование живописных приемов, усиливающих роль намеченного пространства.

Лики всех персонажей написаны по традиционной схеме: первоначально темно-оливковый санкирь, на нем — темно-коричневая охра. Глаза, брови, нос, рот написаны черным пигментом, блики и высветления — белильными точками и штрихами.

Нимбы святых выполнены белой линией по золотому фону. Общий фон складня золотой. Поля узкие, темные. Опушь бурозеленоватых полей дана в виде зеленой, голубой и красной полос. Лузга представляет собою отороченную сверху красной линией золотую полосу, заполненную черным растительным орнаментом.

НАДПИСИ

Праздники в килевидном завершении надписаны красным пигментом. Названия чудотворных икон Богоматери — черным пигментом по белой «плакете». Тончайшие надписи персонажей месяцеслова — черным пигментом над миниатюрными фигурами святых. Каждый месяц отмечен названием, выполненным красным пигментом, дни — киноварным буквенным исчислением.

Складень состоит из трех цельных досок, гладко обработанных, покрытых светлым прозрачным лаком. На центральной части — одна врезная шпонка. Шпонки на боковых створках отсутствуют. Каждая из частей складня имеет ковчег с узкими полями. Паволоки нет, левкас.



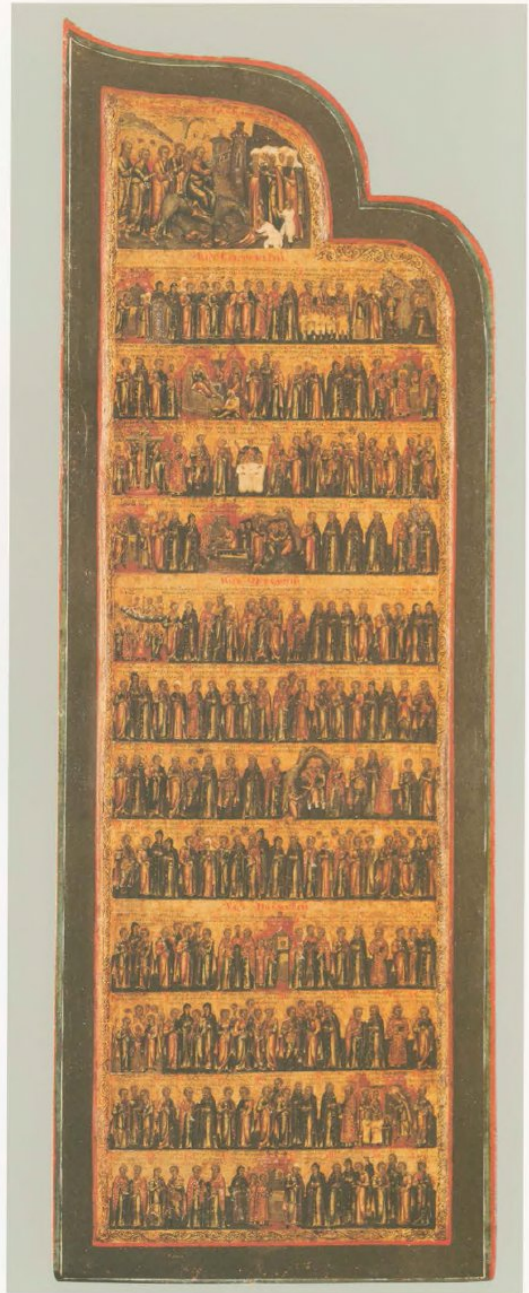
СОХРАННОСТЬ

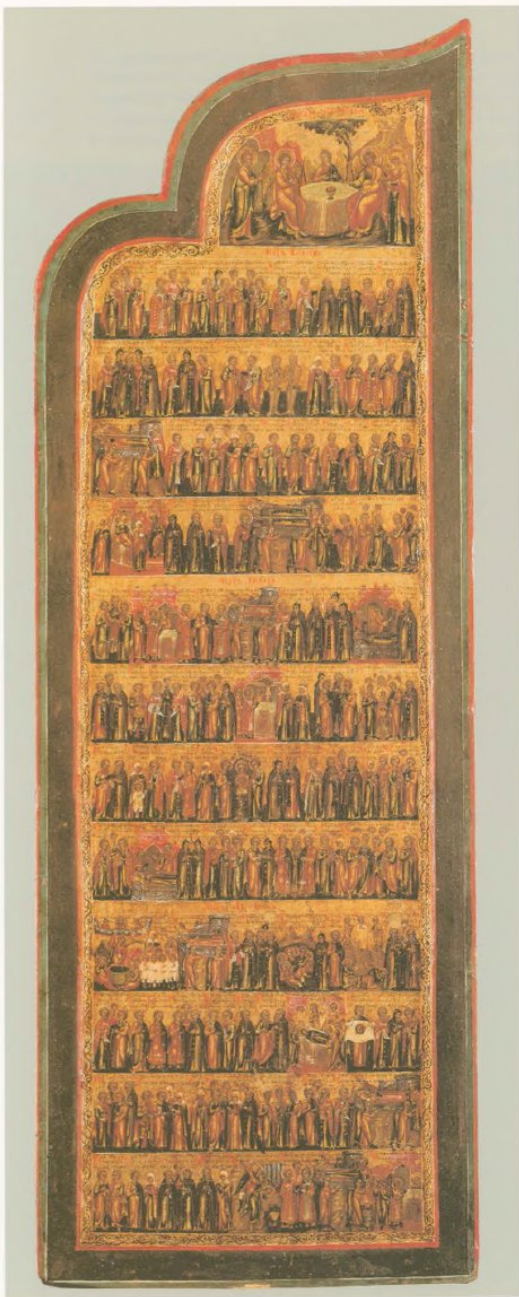
Удовлетворительная. Мелкие кракелюры, неравномерно лежащая олифа, потертости на надписях, некоторые из них реконструированы. Тонкие надписи имен святых нередко попорчены, утрачены или искажены при поновлении, что не позволяет с достаточной объективностью указать их по тексту поименно.

Все части складня помещены в латунный футляр с открытым верхом, створки которого соединены между собой петлями. «Донца» створок футляра прорезаны насквозь ажурным орнаментом. В середине — «рамка» в виде встречных полукружий. Углы обрамления глухие с резными волнистыми кругами и сегментами в уголках. В центре — круг с восьмиконечным крестом, который поддерживают четыре сужающиеся полосы, образующие в свою очередь крест. Уголки заполнены орнаментом. На створках — «рамки» с геометрическим орнаментом, углы которых заполнены резными четырехлистниками. Посередине в середине двойные полукружия соединены перемычкой.

Надписи на футляре отсутствуют.

Состояние сохранности футляра удовлетворительно.





РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Календарная система, появившаяся на Руси с принятием христианства, стала важной частью церковной жизни. Безусловно, что празднование памяти множества вошедших в религиозную жизнь Руси святых как византийских, так и собственно русских, а также важных церковных событий было закреплено в пространстве конкретного времени. Оно было определено созданными в Византии книгами, включившими краткие жи-



тия святых и службы им в годовой последовательности по дням. Это были прологи, торжественники, патерики и миней (греч. — месяцы). Они и послужили основой для создания икон-миней. Греческие книги были переведены на русский язык и стали источником грамотности и исторического знания для Руси. Наиболее древние русские миней датируются XI веком². Со временем они (и последующие по времени экземпляры) стали основой формирования иконографии русских икон-календарей, также получивших название миней. Однако, по-видимому, эта изобразительная практика сложилась намного позже литературной. Среди древнейших живописных миней можно назвать диптихи XI века (36,2×24) и тетраптихи XII века (55×45 — каждая створка), находящиеся в монастыре Святой Екатерины на Синае³.

Прообразом будущих русских икон-миней можно назвать так называемые двусторонние таблички с изображениями главных праздников и отдельных святых. Древнейшим циклом такого рода является новгородский комплект и недавно введенный в научный оборот и связываемый с Тверью цикл табличек Сергиево-Посадского музея, который датируют XV ве-

ком⁴. Вполне вероятно, что импульсом к созданию икон и складней именно в форме годового календаря послужил многолетний труд митрополита Макария Великие Миней Четви (Софийский комплект — 1529–1541; Успенский — 1552; Парский — 1554)⁵. Анализ собрания ГТГ также свидетельствует, что минейные иконы (помесичные и годовые) появляются лишь в XVI столетии и преимущественно связаны с грозненским временем⁶. Это подтверждается датированной надписью на иконе-минее «Сентябрь» из Иосифо-Волоколамского монастыря: «Лета (семь тысяч семьдесят) седьмого [1569] в царство благоверного и христолюбивого царя и государя великого князя Ивана Васильевича всея Руси самодержца. И благородных чад его. Царевича Ивана, Царевича Феодора. При священном митрополите Кириле⁷». Можно предположить, что увеличение подобных икон в XVII, XVIII и XIX веках имело за собой мотивацию более практического характера. Появляется большое число икон крупного формата, заполненных помесично множеством фигур святых и наиболее почитаемых общецерковных праздников. Число последних часто увеличивается за счет введения в миней не разработанных иконописной практикой композиций. В исследуемом произведении таким примером может служить изображенный под 16 января праздник «Поклошение честным веригам апостола Петра», который воспроизводит эпизод извещения Петра из темницы ангелом из «Деяний апостольских», более известный в произведениях западноевропейского искусства⁸. Едва ли не единственным образцом интерпретации этого сюжета в традиционной иконописи является монументальная икона XVII века, находящаяся в собрании Ярославского музея⁹. Нельзя не отметить и те сюжеты, которые сохранили свою изобразительную редакцию лишь в составе миней. Это в полной мере относится к праздникам «Обновление храма великомученика Георгия» под 3 ноября и «Освящение храма великомученика Георгия» под 26 ноября. Указание первого имеет важное датирующее значение для данной иконы, так как праздник был установлен в связи с восстановлением русским правительством в 1872 году древнего Георгиевского храма над предполагаемой могилой святого в Лиде¹⁰. Таким образом, данную икону можно датировать 1870-ми годами. Второй праздник вошел в состав древнейших месецсловов. Между 1051–1054 годами в Киеве князем Ярославом была возведена каменная Георгиевская церковь. 26 ноября ее освятил выдающийся церковный деятель, автор «Слова о Законе и Благодати» митрополит Илларион. Он постановил праздновать по всей Руси память Георгия Победоносца¹¹.

Нередко по всему периметру икон-миней воспроизводятся десятки чудотворных икон Богоматери, существенно дополняя содержание того или иного годового цикла миней. Такие иконы становились почти обязательными для православных церквей. Для домашнего обихода выполнялись миней в виде трехстворчатых складней, подобных описываемому. Один из образцов такого рода был зафиксирован в одной старообрядческой моленной в Киргизии¹². Форма это-

го складня полностью соотносится с публикуемым произведением, манера исполнения идентична, композиция в целом имеет аналогичный характер. Отсутствует, правда, вертикальный ряд икон Богоматери и в центральной возлави вместо «Воскресения» изо-



бражено «Распятие», хотя наиболее распространенными по-прежнему оставались иконы, в которых годовой цикл праздников нередко размещался на одной доске с изображениями богородичных чудотворных икон¹⁵.



АТРИБУЦИЯ

Стилистически рассматриваемая икона не выходит за границы XIX столетия. Композиционная конструкция складки соотносится с другими минейными образцами, в частности с уже упомянутым складнем из Киргизии. Использование изображений ряда избранных чудотворных икон по вертикали в центре доски достаточно распространено. Среди них — «Минея» из Палехского музея, датированная 1850 годом¹⁶. Система написания фигур этого произведения также перекликается с разработкой фигур на исследуемой иконе. В частности, обращает на себя внимание орнаментация по лузге. Подобный прием приходится наблюдать наиболее часто именно на палехских иконах начиная с первой половины — середины XIX века. Примером может служить «Седмица» начала XIX века и «Святая Параскева Пятница в житии» первой половины XIX века¹⁷. В большинстве случаев орнамент лежит на цветных фонах — красном, вишневом, позже и чаще на черном. Лузга исследуемой иконы не имеет фоновой окраски, и черный растительный орнамент без ограничительных линий лежит непосредственно на золоте общего фона иконы. Этот прием придает произведению индивидуальное своеобразие и дает основание также связать ее с палехскими мастерами. Однако наличие в составе данной мины праздника, связанного с участием русского правительства в восстановлении Георгиевского храма в Лиде в 1872 году, дает основания датировать эту икону семидесятыми годами. С другой стороны, можно отметить устойчивость художественных приемов и присущих палехскому иконописанию стилистических особенностей на протяжении длительно-го времени. Наличие указанных аналогий лишь подтверждает этот факт.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 На Руси был принят юлианский календарь, утвержденный Никейским собором в 325 году. Год начинался в марте, по образцу римских мартовских ид. Однако в 1343 году по образцу Александрийской Церкви год в древнерусском календаре стал начинаться с сентября. Этой традиции особенно придерживаются старообрядцы — см.: Полный энциклопедический словарь. Стб. 1153–1158.

2 Сводный каталог 1984.

3 *Лидов* 1999. С. 60.

4 *Лазарев* 1977; *Новосильская* 1990. С. 50–74; *Поствизантийская живопись* 1995. № 24. Автор каталожного описания Л. М. Евсеева.

5 СККДР 1989. С. 114–116.

6 *Антонова, Минея* 1963. Т. 1–2. № 376, 403, 475, 554, 747. Таблетки — № 890, 891, 897, 905, 923, 970; воспр. — Tsarfen Ajan Aarteita 1996. С. 119–122.

7 *Антонова, Минея* 1963. Т. 2. № 554.

8 В Елгавском женском монастыре (Латвия) находится икона «Изведение апостола Петра из темницы», которая была написана Александром Сергеевичем Сайковым по заказу священника Благовещенской церкви Московского Кремля в 1852 году. Об этом сообщает пространная надпись на

обороте иконы. Последняя воспроизводит широко известную композицию Рафаэля в Ватикане. Дерево, масло; 31×26,5 — см.; *Давченко, Красилин* 1994. С. 30.

9 ЯХМ, инв. И-14.

10 *Сергий* 1901. Т. 3. С. 453.

11 *Макарий* 1995. С. 43.

12 Миная годовая (складень трехстворчатый). Вторая половина XIX века; дерево, темпера; 44,5×76,5 (в раскрытом виде). Опись произведений искусства, находящихся в старообрядческой общине города Фрунзе (ныне — Бишкек, Киргизия). 1983. Составители: М.М.Красилин, Ю.Г.Малков, А.Ю.Самойлов (архив сектора экспертизы ГосНИИР).

13 Икона «Годовая миная с Воскресением Христовым и 36-ю типами икон Богоматери», конец XIX — начало XX века; 51×44; воспр. — *Красилин* 1995. № 23.

«Миная годовая с чудотворными иконами Богоматери», вторая половина XIX века, Мстёра (?); 35,6×30,6; «Воскресение Христово. Миная годовая с чудотворными иконами Богоматери», вторая половина XIX века, Мстёра (?); 36×31. Обе — в собрании ГТГ; воспр. — Богоматерь Владимирская 1995. № 50, 51.

14 Иконопись Палеха 1994.

№ LXXXV.

15 Обе — из собрания Палехского музея. Там же. № LXXXI, LXXXII.

ИКОНА
«ИОАНН ПРЕДТЕЧА –
АНГЕЛ ПУСТЫНИ
СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ
И ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
НА ПОЛЯХ»



ИКОНА «ИОАНН ПРЕДТЕЧА — АНГЕЛ ПУСТЫНИ СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ И ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ»

Вторая половина XIX века.
Иконописец Григорий Мятлов
Дерево, темпера. 26,7×22,2

Икона выполнена в традиционной иконописной манере. В центре композиции — прямостоящая фигура Иоанна Предтечи с крыльями. Пророк стоит на поземе, опираясь обнаженными ногами в тонких, едва заметных сандалиях о край лузги.

Правая обнаженная до локтя рука пророка чуть приподнята в благословляющем жесте. В левой он держит громадную золотую чашу с ложкообразным черным орнаментом на тулове, в которой лежит обнаженный Младенец. Над ним едва видная надпись черным пигментом «ИС ХС».левой же рукой он держит раскрытый вниз голубоватый свиток с текстом, начинающимся с красного инициала: «Се Агнецъ Бжйи землей грехи всего мира. Покаятеся и приближибось...» На Предтече милость охристого теплого тона с чуть красноватым оттенком, поверхность которой покрыта золотистыми волосками. Снизу милость видна из-под темно-зеленого гиматия с развевающимся свисающим концом. За спиной Иоанна большие раскрытые крылья, завершенные длинными перьями; основной тон тепло-охристый, а чуть загигающиеся внешние края — темно-зеленые. Вся поверхность крыльев прорисована тонкими золотыми линиями, определяющими форму перьев. Средник иконы увенчан изображением полуфигуры Саваофа, вписанным в килевидную арку на верхнем поле и расположенным на ярко-красном фоне с тонкими золотыми горизонтальными линиями. Саваоф представлен в белом хитоне и голубоватом гиматии с оранжевыми разделками. Правой рукой он благословляет, а в левой держит темно-синюю сферу с золотым перекрестием и звездами.

Лик Иоанна Предтечи, несколько уплощенный, написан тонким слоем холодноватой окры с зеленоватым оттенком без ярко выраженных следов вохрения. Моделировка лика выполнена едва видимыми пробелами. Черты его лика — брови, глаза, нос — графически намечены коричневым пигментом. Повисшие усы и пряди бороды, расходящиеся веером, чуть растушеваны. Длинные волосы, обрамляющие голову, «расчесаны» на прямой пробор, в центре которого выделен хохолок, и ниспадают на плечи длинными локнами. Они разделаны тонкими золотыми нитями-волосками.

В левом нижнем углу изображены затейливые нежно-красные хоромы с двухъярусным золотым купольным завершением. Стены покрыты белыми орнаментами. Они прорезаны маленькими круглыми оконцами и одним узким с полуovalным верхом. Пя-

тилопастная арка с красными драпировками обрамляет сцену Рождества Иоанна. На темно-зеленом фоне с рядом длинных окошек выделяется белой столешницей стол. Его торцы до пола драпированы красными тканями с широкой каймой золота с черными полосками. Перед столом на переднем плане — ложе со спущенными драпировками сиреневого тона. На нем восседает Елизавета с белым платом на голове, в зеленом платье под ярко-красным покрывалом. Справа на высоком кресле сидит длинноротый Захария в белой шапочке с красным верхом, в зеленом хитоне и красном плаще. На буро-красном полу повитуха в белом платье и спущенном на ноги сиреневом плаще держит обнаженного младенца, готовясь к его омовению. Слева дева в красном наливает в золотую купель воду из кувшина.

Над этой сценой на охристой горе с белыми лещадками изображен ангел. Он словно стоит на куполе изображенных ниже палат. Ангел ведет в пустыню отрока Иоанна, облаченного в белую с розоватым оттенком длинную и подпоясанную рубашку. На нем блестящие с голубоватым оттенком порты и длинные темные сапожки.

В правой части также друг над другом размещены два клейма. Внизу изображены сложной формы хоромы с красными драпировками. За ними коричневый интерьер. Здание завершается зелеными верхами, соединенными с высоким дощатым забором с маленькой вишневой дверкой, украшенной золотым плетением. За оградой томится в зеленоватой палатке-теминце Иоанн Предтеча. На фоне этой архитектурной декорации изображены два эпизода: палач усекает главу пророка; его обезглавленное тело со скрещенными руками лежит на земле, и юный палач с саблей передает главу на блюде стоящей на красном крыльце с зеленым проемом Соломее (служанке?).

Выше над сценой «Усекновения» на фоне зеленоватых и охристых гор, увеличенных изображением белого града с многочисленными куполами с красными крестами, изображена темно-охристая яма с лежащей в чаше главой пророка. Ее обретают два стоящих на коленях монаха в схимах и вишневой и светло-охристой рясах.

Фон полностью закрыт S-образными элементами, выполняющими роль облаков и заполненными твореным золотом. На левом и правом полях помещены фигуры святых на светло-красном фоне в трехлопастных киятах, выделенных золотой обводкой. Поzem в обоих киятах темно-зеленый, с белыми пятнами теней.

На левом поле изображен царевич Димитрий. На нем темно-зеленое платье и красный плащ,

плотно проработанные творческим золотом. На его голове поверх золотистых волос – царская корона. На правом поле представлена преподобная мученица Евдокия в вишневом плаще, охристой ризе и зеленоватом платке, на котором, как и на епитрахили,

изображены киноры Голгофские кресты. Ее одежды также моделированы золотом.

Нимб Саваофа – перекрещенные красный и синеватый ромбы на золотом фоне с белой обводкой. Нимбы у всех изображенных святых вы-



полнены полированным листовым золотом с белой обводкой.

Поля иконы охристые. Лузга средника золотая, обрамлена белыми линиями и красной с внешней стороны. Опушь тройная – темно-синяя, голубая и красная.



НАДПИСИ

На верхнем поле по сторонам от изображения Саваофа дано название иконы золотой вязью, золотом – комментирующие надписи названий житийных клейм.

На нижнем поле иконы авторская надпись:
**ИЗОБРАЗИЛЪ СИН СВЯТЪ ИКОНУ БЖИЕМЪ
ОТКРОВЕНИЕМЪ ИЗУГАФЪ ГРИГОРЪ МЯГКОВЪ**

Доска с двумя дубовыми врезными встречными профилированными шпонками. Торцы иконы закрашены красной краской. Ковчег, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

На лицевой стороне иконы слева вертикальная трещина по грунту. Справа горизонтальная трещина на уровне груди Евдокии и сцены «Обретение».



РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно. Куплена в Москве.

ИКОНОГРАФИЯ

Икона отличается крайне ограниченным числом житийных сцен. Их всего четыре. Кажется необычным и их размещение не на полях, как это соответствует древней традиции, а непосредственно в среднике.

Декорации и сами изображенные события образуют своеобразный позем, на котором стоит Иоанн Предтеча. Хотя подобную композицию и нельзя назвать привычной, однако истоки ее восходят ко второй половине XVII столетия. Аналогичные приемы встречаются в произведениях мастеров Оружейной палаты, в частности в творчестве Тихона Филатьева. В его иконе 1689 года «Иоанн Предтеча в пустыне со сценами жития» эпизоды Рождества и Усекновения главы вместе с «ренессансной» архитектурой свободно вписаны в пейзаж средника¹. Такое решение житийных эпизодов становится более распространенным в XVIII столетии благодаря знакомству с европейским искусством и своеобразным освобождением от уз канона. Позже в рамках традиционного иконописания житийные сцены «на поезде» как-то прижились в иконах с изображением Иоанна Предтечи и Иоанна Воина. Такие примеры наиболее часто встречаются в иконописи Палеха².

АТРИБУЦИЯ

Исследуемая икона выполнена в технике миниатюрного письма. Мастер тщательно разрабатывает и детализирует фигуру пророка, стремясь подчеркнуть в образе Иоанна его избранность. Иконописец акцентирует волосы, дополнительно прорабатывая их тончайшими золотыми нитями, что придает облику святого особо возвышенный оттенок. В иконе нет ничего второстепенного. Ее создателю все кажется равноценным и важным. Он с одинаковым тщанием «чеканит» золотую чашу с агнцем или золотой кувшин в руках деви, становясь на время золотых дел мастером. Он строит причудливые хоромы, которые мастерски вписывает в горный пейзаж. Иконописец внимательно следит за разворачивающимися событиями, стараясь ничего не упустить из виду. Так, в сцене усекновения он подробно, соблюдая последовательность в рамках одной сцены, повествует о томлении пророка в темнице, его казни и передаче главы Соломее. С таким отношением к образу мы встречаемся во многих палехских иконах и, в частности, в иконе Зосимы Южина «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» 1871 года³. Кстати, в этой иконе житийные сцены еще более развернуты. Клейма расположены не на полях, а по сторонам фигуры святого.

Миниатюрное письмо исследуемой иконы не становится самодовлеющим. В стилистическом отношении оно не позволяет декоративному началу превалять над смысловой частью изображения. Эти особенности в целом типичны для палехской живописи середины — второй половины XIX века, что позволяет соотносить данную икону с указанным временем и с работами палехских мастеров. Привлекающие внимание «золотистые» облака, несколько «вырываются» из общего контекста произведения, что позволяет высказать предположение о позднейшем поновлении этой части иконы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ГТГ; воспр. — Антонова, *Мисса* 1963. Т. 2, № 927. Ил. 152, 153.
- 2 Иконопись Палеха 1994. Ил. LVIII, LXXX.
- 3 Там же. Ил. LCVI.

ИКОНА
«ПРЕПОДОБНАЯ
ЕВФРОСИНИЯ СУЗДАЛЬСКАЯ
С ЖИТИЕМ»



МИХАИЛ КРАСИЛИН

ИКОНА

«ПРЕПОДОБНАЯ ЕВФРОСИНИЯ СУЗДАЛЬСКАЯ С ЖИТИЕМ»

Последняя четверть XIX века
Палех
Дерево, темпера. 151,5×105

Икона выполнена в традиционной иконописной манере с элементами компромиссных объемных пространственных построений. Средник представляет

ния стоит на низком поезде почти у самой кромки обрамления. Влево по горизонту на поезде — изображенные монастыря с колокольней. В левом верхнем углу в облачном обрамлении полуфигура Богоматери с сидящим на руках Младенцем. Евфросиния изображена в темно-синем плаще. Темно-вишневый плащ и риза густо моделированы твореным золотом. Параманд тем-



собой чуть суженный прямоугольник. Фигура святой в рост в трехчетвертном повороте влево представлена в правой части иконы. Преподобная изображена в молитвенном предстоянии Богородице. Ее вытянутые вперед руки обращены к Ней. С левой руки святой свисают жемчужные четки с крестиком. Богоматерь изображена в ярко-красном мафории с зеленым исподом и в зеленой рубашке. Поручи и кайма мафория широкие золотые с жемчужником по краям. Ворот и поручи украшены драгоценными камнями. Младенец, сидящий на руках Марии, резко развернулся в сторону Евфросинии, благословляя ее. В опущенной на колени левой руке он сжимает белый свернутый свиток. На Нем зеленая рубашка и светло-охристый гиматий. Все густо моделировано твореным золотом. Богоматерь с Младенцем расположены на золотом фоне, покрытом тонкими лучами, исходящими от их венцов. Их фигуры отделены от основного изображения широкой полосой бурых крутящихся облаков. Евфроси-

но-синий с золотыми Голгофскими крестами с орудиями Страстей.

Лик святой темно-охристый с зеленоватой карнацией. Его объемы выявлены слабо. Черты лица обобщены и не индивидуализированы.

Нимбы сложные, двухрядные. Внутренняя часть их по золотому фону заполнена спиралевидным орнаментом с пестрыми цветами. Внешний ряд — зубчатый — заполнен внутри и снаружи «зубчиков» орнаментальными цветными элементами. Золотой фон средника покрыт гравировкой, имитирующей рытой восточный бархат. Позем средника пейзажный. На нем монастырь за крепостной стеной с небольшими вратцами и надвратной церковкой, за которой видны храмовые постройки. Слева трехъярусная классицистическая желтая колокольня с белыми колоннами, треугольными фронтонами, увенчивающими узкий высокий проезд и верхние арки. Далее видны три храма с четырехскатными зелеными покрытиями и голу-

быми маковками куполов на тонких барабанах. К правому собору примыкает «типовая» колокольня XVII века. За собором справа купы темно-зеленых деревьев. В темной «пейзажной» полосе монастырской территории видна еще одна трапезная церковь.

Средник обрамлен золотой рамкой со спиралевидным гравированным орнаментом с голубыми вкраплениями и темно-синими «усиками» по углам. По обеим сторонам рамки — жемчужник.

Житие преподобной Евфросинии представлено двадцати клеймах, расположенных вокруг средника:

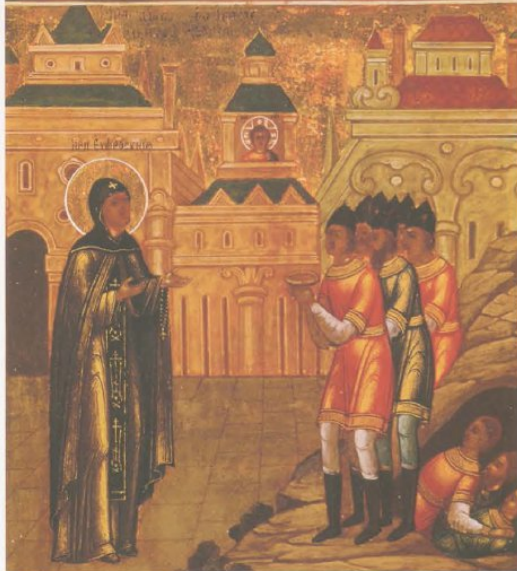
1	2	3	4	5	6
7					8
9					10
11					12
13					14
15	16	17	18	19	20



1. Великий князь Михаил направляется из Чернигова в Печерский монастырь в Киеве; 2. Приход великого князя Михаила к преподобным Антонию и Феодосию в Печерский монастырь и моление о даровании чада; 3. Явление великому князю Михаилу Богородицы, возвестившей о зачатии девицы Феодулии; 4. Рождение княжны Феодулии; 5. Крещение княжны Феодулии; 6. Приведение княжны Феодулии в учение грамоте; 7. Явление княжне Феодулии Богородицы, указавшей ей на востоке рай, на западе — муки; 8. Видение отроковицы мужа в белых ризах, говорящего ей идти вслед за ним; 9. Приход княжны Феодулии в Суздаль в монастырь Богородицы; 10. Пострижение княжны Феодулии и переименование ее в монахиню Евфросинию; 11. Явление Христа преподобной Евфросинии; 12. Явление преподобной Евфросинии дьявола в образе ее отца; 13. Явление дьявола в образе юношей; 14. Нашествие Батыев на Суздаль и моление преподобной Евфросинии Господу; 15. Преподобная Евфросиния посылает книги отцу своему великому князю Михаилу для укрепления духа его на мучение от Батыев; 16. Явление великого князя Михаила с боярином Феодором преподобной Евфросинии после смерти своей; 17. Исцеление преподобной Евфросинией девицы от нечистого духа; 18. Землетрясение; 19. Преставление преподобной Евфросинии; 20. Погребение преподобной Евфросинии.

НАДПИСИ

В сложной орнаментальной плакате на темно-синем фоне имя святой. Пояснительные надписи в клеймах выполнены стандартным шрифтом темно-вишневым пигментом.



Доска состоит из двух частей с двумя встречными массивными шпонками со скошенными торцами. Без ковчега, павлока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена в 2000 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Из Суздаля.

ИКОНОГРАФИЯ

Икона с житийным изображением преподобной Евфросинии Суздальской бесспорно относится к числу неординарных явлений в русской не только древней, но и поздней иконописи. В настоящее время нельзя сказать, что самостоятельные изображения святой имели широкое распространение. Чаще ее образ можно найти в минаях и иконах с избранными святыми, соименными заказчику. По-видимому, почитание святой Евфросинии, несмотря на достаточно древнюю традицию ее почитания, так и не преодолело географических рамок владимиро-суздальского региона.

О жизни и деяниях преподобной Евфросинии мы узнаем из Жития, составленного монахом суздальского Спасо-Евфимиева монастыря Григорием, одним из самых плодовитых агнографов своего времени (вторая четверть XVI века)¹. Житие случайно было обнаружено суздальским епископом Варлаамом в Махрищском монастыре в 1577–1580-х годах, что и послужило поводом к канонизации Евфросинии². Ее отцом был хорошо известный в русской истории черниговский князь Михаил Всеволодович, замученный в Орде в 1246 году и причисленный вместе со своим боярином Феодором к лику святых в конце XIII века³.

В соответствии с Житием и позднейшими данными святая родилась в 1207 году по молитве родителей в Киево-Печерском монастыре⁴. В 1227 году Феодулию отправили в Суздаль для бракосочетания с Миной, потомком варяга Симона (или Симона). Однако неожиданная смерть жениха привела девушку в суздальский Ризоположенский монастырь, где она приняла постриг под именем Евфросинии.

Во время нашествия Батыя на Суздаль все обители города были превращены в развалины, кроме Ризоположенского монастыря, что объясняют одним из прижизненных чудес преподобной. Она предугадала мученическую кончину своего отца и скончалась в 1250 году.

Житие преподобной Евфросинии сохранилось примерно в 24-х списках, из которых шесть украшено миниатюрами⁵. Из последних изданы два: В.Георгиевским — наиболее древний список XVII века с 57-ю миниатюрами и второй — конца XVIII столетия с 58-ю миниатюрами⁶. По композиционным разработкам оба цикла достаточно близки между собой. Однако более упрощенный и обобщенный вариант XVIII века имеет больше точек соприкосновения с клеймами исследуе-

мой иконы. Их сопоставление позволяет высказать предположение о прямой зависимости иконных изображений от миниатюр. И если образ Евфросинии в среднике иконы относительно легко вписывался в многовековую схему изображения одиночных фигур святых, предстоящих в трехчетвертном повороте к явлению вверху в обрамлении облаков образа Саваофа, Христа или Богоматери, то в клеймах автору пришлось обратиться к другим источникам. Ими стали, безусловно, миниатюры рукописи XVIII века. Иконописец провел большую работу по «редактированию» и отбору сюжетов для иконы. Кроме того, он придал изображениям более монументальный характер, который явно выражен в статичности фигур и усилении роли архитектурных декораций. Если в рукописи событие изображается на фоне скромной церквушки, то в иконе действие происходит внутри многоглавого четырехнефного собора, как это мы видим в клейме 8 — сцене явления мужа в белых ризах, или в клейме 15, где изображена сцена передачи книг отцу. Изображением священства в иконе также придано более «ответственное» звучание. Если в рукописи они предстают простыми клириками (статус преподобных в некоторых случаях выделен нимбом), то в иконе они изображены в виде высшего духовенства в белых крестчатых облачениях. В разработке некоторых клейм есть и расхождение композиционного порядка, которые объясняются невозможностью прямого переноса особенностей миниатюры, тесно связанной не только с текстом, но и с предыдущими и последующими изображениями, в контекст иконы. В сцене посещения князем Михаилом Киево-Печерского монастыря (клеймо 2) иконописец создал стройную композицию, в которую, однако, не вписывались изображения мощей Антония и Феодосия, вполне логично представленные в миниатюре. И он изобразил их погрудно лежащими на кровле белокаменного собора. В клейме 3 образ Богоматери Казанской не имеет иконного обрамления, как это можно видеть в рукописи. В клейме 4, в сцене рождения Феодулии, младенец принимает на руки мамка. Этот эпизод также отсутствует в рукописи. По тексту Жития дьявол является преподобной в образе отца. Однако в миниатюре он изображен в виде юноши в активном движении. В клейме 12 иконописец пошел точно по тексту, представив перед Евфросинией дьявола в образе великого князя. В иллюстрациях Жития другое явление дьявола дано в виде нескольких бесов, несущих пищу, но в клейме 13 иконы они имели вид юношей. Иконописец и здесь скорректировал «ошибку» миниатюриста, проигнорировавшего текст Жития.

Зависимость от изданной рукописи выявляют также поясняющие надписи в клеймах иконы. Разница между ними заключается лишь в том, что в иконе некоторые из них сокращены из-за недостатка места. Это позволило восстановить утраченные надписи. Убедительная достоверность иконографического решения новых сцен подтверждена типовыми эпизодами, не требовавшими включения каких-либо новаций. К ним можно отнести сцены молений, шествий, предстояний, преставления. Все это говорит о том, что автору житийной иконы преподобной Евфросинии было дос-

тупно изданное в 1888 году иллюстрированное Житие икоца Григория.

Иконы с изображением преподобной Евфросинии редки и вряд ли в каком-то количестве выходили за пределы Суздальской земли. В росписях южной и западной паперти суздальского Ризоположенского собора были написаны в 40-х годах XIX века основные события жизни преподобной. На западной стене также находилась важная документирующая надпись об обретении мощей в 1700 году⁷. Во всяком случае они не упоминаются в известных музейных каталогах. В.Георгиевский в своем описании Ризоположенского монастыря перечисляет там несколько храмовых икон в Ризоположенском храме. Одна из них — житийная — находилась в местном ряду по правую сторону от Царских врат, эту икону он называет «не древней». Далее упоминается еще одна икона Евфросинии в серебряном золоченом окладе по левую сторону от Царских врат (sic!) в ряду чиненных икон после пожара 1769 года. За клиросами находились, по его словам, полностью переписанные еще две иконы⁸. В описании Евфросиниевского придела перечня икон нет и лишь указано, что в трехъярусном иконостасе старые иконы отсутствуют. Все имеющиеся написаны недавно (то есть в XIX столетии)⁹. В настоящее время опубликована лишь одна икона из Владимиро-Суздальского музея, датированная 1700 годом, которую можно назвать древнейшей в этом ряду, и не исключено, что она могла быть написана именно в связи с открытием мощей святой, состоявшемся в том же 1700 году¹⁰.

Размеры исследуемой иконы указывают на ее несомненную храмовую принадлежность. Однако определить ее первоначальное церковное происхождение не представляется возможным, за исключением безусловной связи с суздальским ареалом.

АТРИБУЦИЯ

Изобразительный язык исследуемой иконы явно тяготеет к монументальности, что обусловлено несомненным церковным заказом и ее предназначением для иконостаса или пристольного напольного киота. Изображенные персонажи хорошо «читаются» в контексте иконы благодаря подчеркнутой статичности. В их ликах достаточно определены компромиссные стилиевые элементы с преобладанием натуралистических особенностей. Традиционная многослойная система написания личного от темного санкиря к постепенному высветлению и подрубке здесь сведена к едва заметному переходу от зеленоватого нижнего красочного слоя к общему жухловато-охристому тону. Архитектурные декорации построены с явной тенденцией к симметрии и обобщенности форм. Золотые разделки одежд, их орнаментация, декоративные украшения нимбов, фактурный золотой фон в целом соотносимы с культурой последней трети XIX века. Эти приемы были частью художественной практики в рамках национально-романтического стиля в различных модификациях известного как византийский и псевдорусский стиль¹¹. В этой образной системе палескими мастерами Василием Евграфовичем Белоусовым, его сыновьями Иваном и Василием и другими под

руководством Г.Д.Филимонова в 1882 году были созданы росписи Грановитой палаты Московского Кремля¹². Этот ансамбль словно подытожил поиски национального изобразительного языка и оказал сильное воздействие на религиозное искусство в целом. Стилистическая соотнесенность исследуемой иконы и кремлевских росписей позволяет определить время ее создания не ранее середины 80-х годов. Возможно, чтоこそвенно повлияло на создание иконы и установление в 1886 году нового резного деревянного позолоченного бадахина над серебряной ракой преподобной Евфросинии в монастырском Ризоположенском соборе и постамент под нее¹³. Верхней границей может служить приближавшийся в 1900 году двухсотлетний юбилей открытия мощей святой (в 1700 году) и приуроченный к этому событию выхода в свет упомянутой книги В.Георгиевского.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Житие Евфросинии Суздальской 1888; СККДР 1988. С. 169–172.

2 *Ключевский* 1871. С. 285. А.С.Хорошев называет расширительную дату канонизации — 1572–1581 годы (*Хорошев* 1986. С. 177). Он считает личность святой легендарной (Там же. С. 161). По его мнению, канонизация произошла с целью отвлечь внимание верующих от растущего значения суздальского Покровского монастыря, где была похоронена опальная жена Василия III Соломона Сабурова (Там же. С. 185). По аналогичной причине в суздальском Ризоположенском монастыре по инициативе Петра I были вновь открыты мощи Евфросинии, чтобы снять напряжение, вызванное заточением в 1698 году царицы Евдокии Лопухиной.

3 *Савостьев* 1988. Кн. 2. С. 184–185.

4 *Макарий* 1995. С. 312–313.

5 См. прим. 1 и Житие Евфросинии Суздальской 1900.

6 Житие Евфросинии Суздальской 1900. С. 1–100 (Житие) и указ. соч. в прим. 1.

7 Привожу полный текст надписи по В.Георгиевскому: «Мощи ея святая въ земле были сокроены 442 года, обретыны несленны въ 1700 году сентемврия 18 день по благословению Святейшаго Кирья Андрияна патрарха Московского Преоосвященным Илариономъ митрополитомъ Суздальскимъ прославлены святымя, отъ коихъ тогда были многия чудотворения» — Житие Евфросинии Суздальской 1900. С. 57, 58.

8 Там же. С. 54, 55.

9 Там же. С. 59.

10 Сокровища земли Владимирской 2001. Ил. 12.

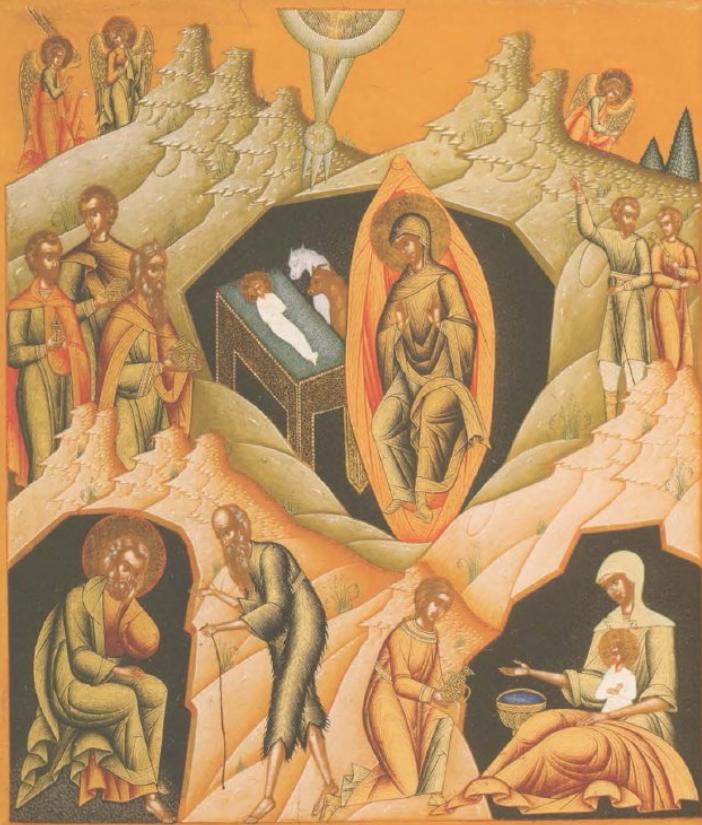
11 Подробнее об этом — см.: *Кириченко* 1997.

12 *Базуновский* 1934. С. 259. Прим. 8.

13 Житие Евфросинии Суздальской 1900. С. 58.

ИКОНА
«РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»

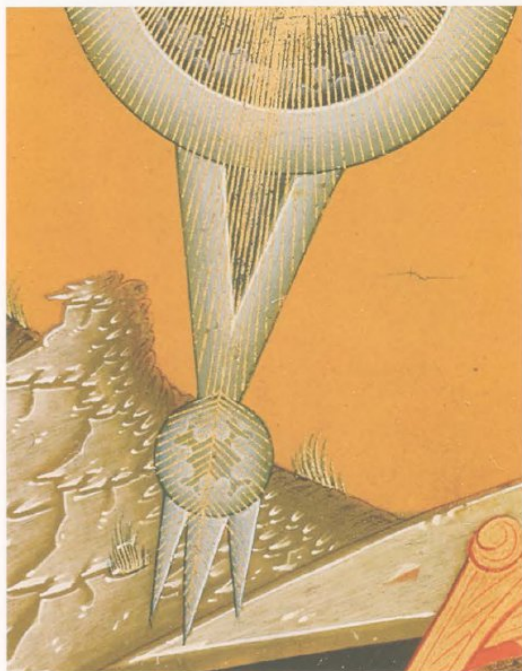
ΧΡΙΣΤΟΣ



МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИКОНА «РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»

Конец XIX века
Мстѣра
Дерево, темпера. 31×26,5

Пространство срединка заполнено двумя ярусами гор, которые пересекаются во встречном движении. Их вершины изображены по нисходящей. Заостренные края лещадок выделены белилами. На первом плане две пещеры, примыкающие к углам срединка. Выше по центру большая пещера. На ее черном фоне на мандорлооб-



разном ложе-сидальце, помещенном по вертикали, изображена Богоматерь. Она чуть склонила голову влево к яслям, удивленно подняв обе руки. Ее темно-вишневый мафорий густо покрыт творенным золотом, причем на правом колене золото более холодного тона. Ясли стоят по диагонали справа налево и представляют собой простую прямоугольную форму — тип золоченого столаящика — на четырех опорах, которые по золоту покрыты черным растительным орнаментом. На плоской поверхности ясель зеленоватого цвета, как на столе, лежит туго спеленутый Младенец. Белые пелены перевязаны

красной тесьмой. Справа от ясель коричневатый вол и сизо-голубая ослица, вззирающие на Младенца. Слева на фоне серовато-бурой горы, скрытые до колен вершинами нижней светло-охристой горы, изображены три волхва в простых двухцветных одеждах. Их одинаковые по цвету хитоны густо покрыты холодным золотом; гиматии, красный, фиолетовый, вишневый, покрыты золотой разделкой теплого оттенка. Цари обращены к яслям, держа в руках свои дары. Выше по кромке горы также изображены поколенно два собеседующих ангела. Справа на стыке верхних и нижних горок два пастуха — средовек и юноша. Старший показывает на сияющую ярким светом звезду. Это узкий треугольник, завершенный маленьким крутом с тремя расходящимися лучиками, который исходит из двухцветного сегмента. Выше по краю горы над пастухами видна маленькая, склоняющаяся к ним фигурка благовествующего ангела. Рядом, из-за горы, видны верхушки двух ярко-зеленых кипарисов. В черном проеме левой пещеры сидит раздираемый сомнениями Иосиф. Его зеленоватый гиматий разделан холодным золотом, а фиолетовый хитон — теплым. Перед ним у входа в пещеру стоит, опираясь на сучковатую кляку, согбенный старец, облаченный в черную милоть, густо покрытую холодноватым золотом. На фоне черного проема правой пещеры изображена сидящая баба Соломия в белом платье и зеленоватом хитоне с разделкой холодным золотом. Ее ноги скрыты спущенным вишневым с теплым золотом мафорием. На ее коленях восседает младенец Христос в белой рубашке со сложенными ручками и с золотым нимбом с перекрестием. Под правой протянутой рукой Соломии за ее коленями изображена чашеобразная овальная купель, заполненная сине-й водой. Соломия жестом призывает деву, преклонившую колени и держащую изъятый сосуд с водой, наполнить купель.

Личное написано по темному санкирю, маскообразно, моделировка белильными пятнами с легкой подрумянкой.

Нимбы золотые с красной обводкой. Фон иконы охристый. Лузга не выделена. Опушь по второму ковчегу в виде красной и коричневой полос с золотой линией.

НАДПИСИ

Название иконы выполнено на верхнем поле творенным золотом. Имена вписаны в нимбы вишневым пигментом.

Доска состоит из двух досок с двумя врезными встречными шпонками. Оборот тонован коричневым пигментом. Торцы доски прогрунтованы и закрашены. Ковчег двойной, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.



РЕСТАВРАЦИЯ

Раскрыта в 2000 году, реставраторы М.Г.Степанов и О.Б.Воробьева.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ским, использование пещер в качестве хлева или загона для скота вплоть до наших дней представляется обычным явлением². И хотя подобные изображения в русской иконописи различного времени нередки, они все же в рассматриваемой иконе привлекают внимание этой деталью, безусловно усиливающей выразитель-



ИКОНОГРАФИЯ

Использованная в данном произведении иконография достаточно традиционна за исключением отдельных деталей. Обращает на себя внимание акцент на черных проемах пещер, в которых разворачивается ряд событий. Это собственно Рождество, произошедшее в пещере, а не в хлеву. Подобная трактовка может показаться необычной, но целый ряд письменных источников описывает Рождество в пещере¹. По практическим реалиям христианского Востока, в частности кашпадокий-

ность изображения. Одним из ярких примеров аналогичной интерпретации пещер может служить хорошо известная псковская икона XVI века из Опочки³.

В иконографии произведения есть ряд своеобразных деталей, редко встречаемых в других иконах «Рождество Христово». Например, Дева Мария изображена почти строго по центру на вертикальном ложе, которое в данном контексте выполняет роль мандорлы. Такая трактовка словно смещает смысловые акценты, придавая образу репрезентативное звучание.

Близкой аналогией подобного рода может служить «Рождество Христово» XVII века из села Кеврола Пинежского района¹. Другой акцент поставлен на подчеркнuto выделенном изображении Иосифа, мучимого подозрениями, в черном проеме пещеры. Подобный прием использован в иконе «Рождество Христово» (Северо-Карельский музей, Финляндия)². При этом эпизод перемещен из традиционного угла в левой части иконы вверх, фактически занимая место выше пещеры с Богородицею и Младенцем. Не менее интересным представляется включение в композицию «Рождества» поклоняющихся волхвов. Одним из древнейших примеров использования этого эпизода на русской почве, так привычно «читаемого» в западной иконографии, может служить фреска в Нередице (1199)³. В последующих интерпретациях «Рождества Христова» волхвы, как правило, изображались в виде конной группы на гребне горы, иногда дважды: на горе, ведомые светом Вифлеемской звезды, и покидающими Вифлеем. В поздней иконописи мотив волхвов становится почти обычным явлением независимо от изобразительного языка иконы. Нередко он выступает в своеобразной «итальянизированной» схеме Поклонения. В такой редакции они обычно занимают главенствующее место в композиции, как это можно видеть даже на иконе из Хоуля последней трети XIX века из собрания Х. Вилламо или на «фряжской» иконе из Музея истории религии⁴. Отдельные иконографические элементы исследуемой иконы перекликаются с аналогичными сценами в уже упоминавшейся, близкой по времени и характеру иконе из Северо-Карельского музея. Перед Богородицею с Младенцем стоят поклоняющиеся волхвы с дарами. Интересно, что в этой иконе Иосиф изображен сидящим на скале наверху справа на одном уровне с Богородицею и без привычного старца.

АТРИБУЦИЯ

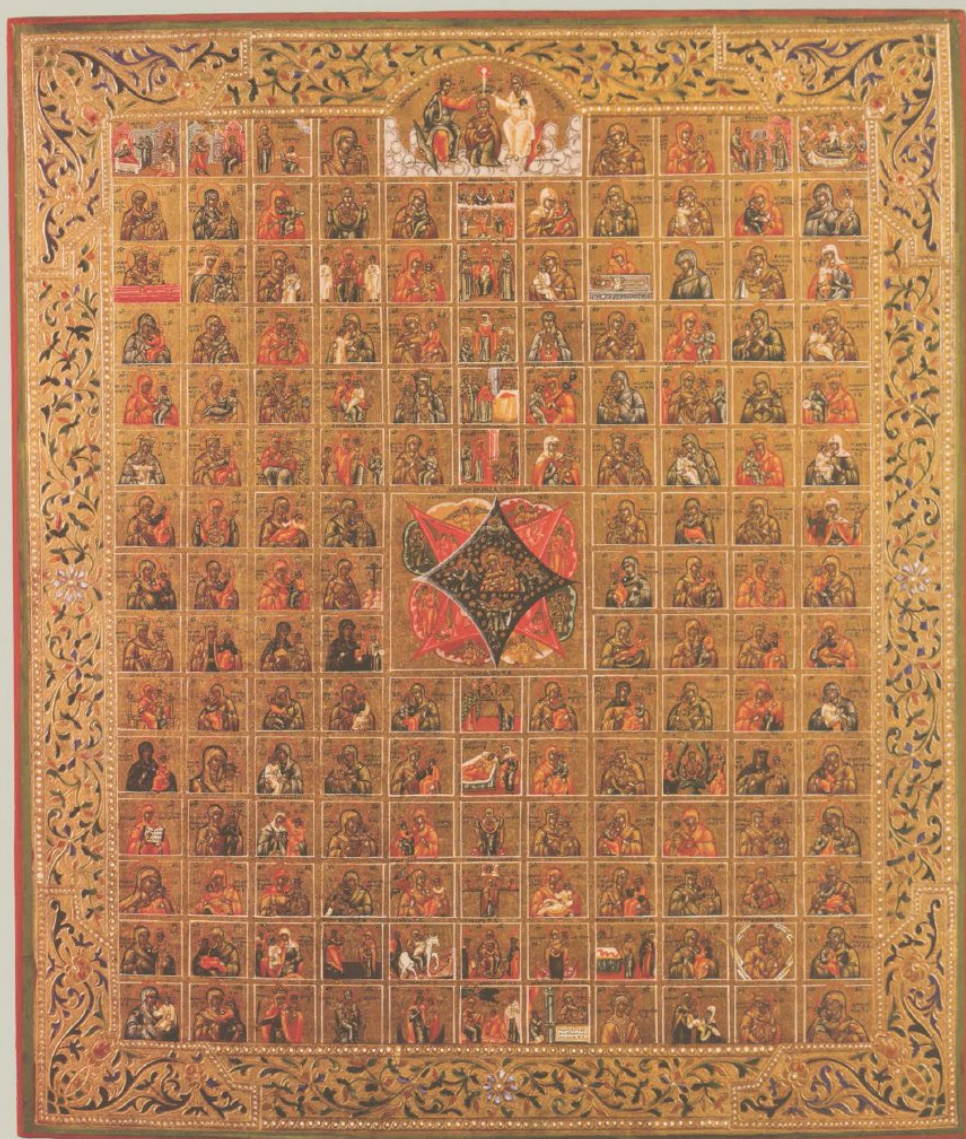
Изобразительный язык иконы отличается исключительным своеобразием. Все подчинено двум доминирующим элементам — усиленной геометрической интерпретации композиции и особой роли золотой моделировки. Все формы гор, пещер, ясель и самих персонажей едва отрываются от изобразительных основ — круга, прямоугольника, треугольника. Разделка поверхностей одеваний плотностью и жесткой геометричностью усиливает конкретность происходящего события и одновременно исподволь выполняет роль панциря-окала. Подобные приемы мы находим в различных иконах, выполненных мстерскими мастерами. Аналогичное решение можно отметить в иконе 1913 года работы С. Пастроева «Апостолы Петр и Павел»⁵. Заключенные в круг апостолы изображены погрудно, слившись в братском объятии. Налицо явная тенденция к геометрическому формообразованию. Назовем так же икону «Спас Вседержитель» 1913 года, написанную мстерскими мастерами И. Н. Клыкковым и И. А. Фомичевым, в которой изображение Христа и разработанная имитация оклада на поверхности сливаются в единое целое⁶. Вспоминаются и изображения Спаса XIX века, в которых мастера добиваются единства при наличии реального оклада⁷. Даже в иконах, написанных в харак-

терном для Мстеры миниатюрном письме, доминирует жесткая линия и геометрическое начало, свойственные кругу произведений, выполненных в последней трети XIX — начале XX века. Все это позволяет датировать рассматриваемый памятник концом XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Покровский* 1892. С. 65–67.
- 2 Пещеры также использовались для жилищ и погребений. Так Авраам купил у Ефрона пещеру для семейной могилы (Быт. 23 : 9) — см.: *Настrien* 1999. С. 321–322; Библийская энциклопедия 1999. С. 715.
- 3 82×73. ГРМ; воспр. — Живопись Пскова 1971. Ил. 48, 49; *Красилин* 1988. С. 180–183.
- 4 АОМИИ; воспр. — Искусство древнего Севера 1967. Ил. 8.
- 5 Вторая половина XIX века; 44,2×38,5. Северо-Карельский музей, Йоансуу, Финляндия; воспр. — *Arkkijihisi Raavai* 1982. Kuva 22.
- 6 *Сычев, Маслов* 1925. Ил. 66.
- 7 Собрание Х. Вилламо, Каунайнен, Финляндия; воспр. — *Ikonija* 1989. S. 77. ГМИР; воспр. — *Басова* 2001. Ил. 1.
- 8 ГМИР; воспр. — *Mstjoralaiset Ikonit* 1992. S. 19. № 7.
- 9 Искусство Мстеры 1996. № 17.
- 10 Там же. № 6.

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ
НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА
С ЧУДОТВОРНЫМИ
ИКОНАМИ
БОГОМАТЕРИ»



МИХАИЛ КРАСИЛИН

ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА С ЧУДОТВОРНЫМИ ИКОНАМИ БОГОМАТЕРИ»

1894 год. Иконописец В.А.Кукин¹
Мстера
Дерево, смешанная техника. 41×34,5

Вверху в центре в клейме с полукруглым завершением изображено «Коронование Марии». Среди шарообразных облаков восседают на красном и зеленых херувимах Христос в зеленом гиматии и красном хитоне и Господь Саваоф в белых одеяниях. Между ними — коленопреклоненная Мария, над которой они держат царский венец.

Первый ряд: 1. Рождество Богоматери (8 сентября); 2. Благовещение (25 марта); 3. Боголюбская (18 июля); 4. Казанская (8 июля, 22 октября); 5. Владимирская (21 мая, 23 июня, 26 августа); 6. Смоленская (28 июля); 7. Введение во храм (21 ноября); 8. Успение (15 августа).

Второй ряд: 9. Иверская (12 февраля, 31 марта, 13 октября); 10. Тихвинская (26 июня); 11. Толтская (8 августа); 12. Знамение (27 ноября); 13. Умиление (новгородское ?, 8 июля); 14. Покров (1 октября);



Выше на красном фоне парит белый голубь — Святой Дух. В центре средника иконы представлен образ «Богоматерь Неопалимая Купина». Мария с Младенцем изображена на фоне темно-синего ромба среди золотых звезд и трех ангелов и с серафимом в возгласии. В углах нижежающего красного ромба изображены символы евангелистов. В соединяющих стороны обоих ромбов разноцветных, но спокойных по тону облачках помещены полуфигуры и фигуры архангелов. Все пространство средника заполнено изображениями чудотворных икон Богоматери. Их перечень дается по рядам сверху вниз слева направо. В первом и втором верхних рядах перечислены главные иконы Богоматери. В скобках указаны дни их празднования по старому стилю.

15. Шуйская (2 ноября); 16. Феодоровская (14 марта); 17. Елецкая (11 января); 18. Египетская (11 января); 19. Ватопедская (21 января).

Третий ряд: 20. Умягчение Злых Сердец (Честеховская, 6 марта); 21. От Бед Страждущих (?); 22. Черниговско-Елецкая (5 февраля); 23. Богоматерь на престоле с двумя ангелами (Кипрская ?, 20 апреля, № 56, 84); 24. Домнинская (Домнишская, 8 сентября); 25. Печерская (с Антонием и Феодосием) (3 мая); 26. Далматская (Далматская-Успение, 15 февраля); 27. Утоли Моя Печали I (название не указано, 25 января); 28. Огневидная (10 февраля); 29. Утоли Моя Печали II (25 января); 30. Взыскание Погибших (5 февраля).

Четвертый ряд: 31. Молченская (18 сентября); 32. Венсийская (?); 33. Можеская (?); 34. Девлетуровская (29 февраля); 35. Воспитанне (5 марта); 36. Всех скорбящих Радость (24 октября); 37. Слово Плоть Бысть (иначе – Албазинская, 9 марта); 38. Свято-Ильинская (10 марта); 39. Римская (иначе – Лидская, 12 марта; № 74); 40. Молдавская (вероятно, иначе – Гербовецкая, 13 марта); 41. Жировицкая (7 мая).

Пятый ряд: 42. Виленская (Одигитрия, 14 апреля); 43. Муромская (12 апреля); 44. Цесарская (9 апреля); 45. Испанская (8 апреля); 46. Византийская I (7 апреля); 47. Положение Ризы Богородицы (2 июля); 48. Неувядаемый Цвет (3 апреля, 31 декабря); 49. Мелетинская (26 марта); 50. Вутиванская (2 мая); 51. Путивльская (изображена в виде Богоматери Семистрельной, 2 мая); 52. Византийская II (2 апреля).

(Антиохийская?, 28 мая); 67. Коложская (9 июля); 68. Мателинская (Мателикйская или Метелинская, 29 мая); 69. Ярославская (8 июня); 70. Заонисевская (Владимирская, 21 мая); 71. Теребицкая (Теребенская, 14 мая).

Восьмой ряд: 72. Пименовская (6 июня); 73. Семиезерская (правильнее – Семизерная, 13 октября); 74. Лидская (правильнее – Лидская, иначе – Римская; 12 марта; № 39); 75. Ахтырская (2 июля); 76. Троеручица (28 июня, 12 июля); 77. Феодотьевская (?); 78. Галатская (4 июля); 79. Ковенская (вероятно, Сурдеская, 15 августа).

Девятый ряд: 80. Тобольская (иначе – Казанская, 8 июля); 81. Святогорская (иначе – Умиление, 19 марта); 82. Псковская (может быть, Чирская, 16 июля); 83. Ржевская (иначе – Оковецкая, 11 июля; № 87); 84. Кипрская III (9 июля, № 23, 56); 85. Колоуская (может



Шестой ряд: 53. Тамбовская (16 апреля); 54. Черниговская (может быть, Гефсиманская?, 1 сентября); 55. Кипяжская (20 апреля); 56. Кипрская II (празднование в День сошествия Святого Духа, № 23, 84); 57. Молченская II (см. № 31, 18 сентября); 58. Явление преподобному Сергию Радонежскому (25 сентября); 59. Старорусская (4 мая); 60. Бюбецкая (?); 61. Жировицкая (7 мая); 62. Яскынская (3 мая); 63. Киевообратская (10 мая, 6 сентября).

Седьмой ряд: 64. Оранская (иначе – Владимирская, 21 мая); 65. Никейская (28 мая); 66. Митиохийская

быть, Коложская, 9 июля); 86. Абалачская (27 ноября); 87. Оковецкая (иначе – Ржевская, 11 июля; № 83).

Десятый ряд: 88. Свенская (иначе – Печерская, 3 мая); 89. Гребневская (22 июля); 90. Игрицкая (иначе – Песоченская Смоленская, 12 июня); 91. Югская (3 июня); 92. Силуамская (правильнее – Силуанская, 1 августа); 93. Исаковская (иначе – Исааковская-Полехонская, 8 сентября); 94. Толгская (8 августа); 95. Стромльнская (иначе – Кипрская IV, 20 апреля); 96. Овиновская (иначе – Успение, 15 августа); 97. Амартинская (?); 98. Донская (19 августа).

Одиннадцатый ряд: 99. Грузинская (22 августа); 100. Петровская (24 августа); 101. Миасинская (1 сентября); 102. Александрийская (1 сентября); 103. Писийская (3 сентября); 104. Целительница (18 сентября); 105. Домническая (8 сентября); 106. Почаевская (8 сентября); 107. Богоматерь-Знамение с предстоящими — четырьмя пророками; 108. Лоретская (14 сентября); 109. Вододательница (11 октября).

Двенадцатый ряд: 110. Калужская (2 сентября); 111. Новоникитская (15 сентября); 112. Призренская (иначе — Призри на Смирение, 16 сентября); 113. Словенская (23 сентября); 114. Иерусалимская (12 октября); 115. Мирожская (иначе — Знамение, 24 сентября); 116. Руденская (иначе — Ратьковская, 12 октября); 117. Фиермская (правильнее — Филермская, 12 октября); 118. Ерманская (иначе — Германовская, 12 октября); 119. Прежде Рождества Дева (далее — и по Рождестве Дева, 17 октября); 120. Яхромская (иначе — Ахренская Шахматца, 14 октября).

Тринадцатый ряд: 121. Корехинская (?); 122. Взыграние (7 ноября); 123. Милостивая (иначе — Киккская, 12 ноября); 124. Ипатьевская (может быть, Ипатенская, 15 ноября); 125. Благоуханный Цвет (15 ноября); 126. Купятницкая (15 ноября); 127. Дамасинская (правильнее — Дамаскинская, 4 декабря); 128. Селигерская (Владимирская, 7 декабря); 129. Новодворская (или Суражская, 20 декабря); 130. Живоносный Источник (4 апреля); 131. Блаженное чрево (иначе — Барловская, 26 декабря).

Четырнадцатый ряд: 132. Тушневская (может быть, Тушчевская, 15 августа); 133. Дехтоурская (в неделю Всех Святых); 134. Трех Радостей (26 декабря); 135. Собор Богоматери (изображено Бегство в Египет, 26 декабря); 136. Что Ты Наречем (?); 137. Положение Пояса (31 августа); 138. Якоборская (?); 139. Достойно Есть (иначе — Милующая, 11 июня); 140. Живоательница (в неделю Всех Святых).

Пятнадцатый ряд: 141. Сухомская (?); 142. Влакхернская (7 июля); 143. Мати Дево (в неделю Всех Святых); 144. Испанская (8 апреля); 145. Виленская (вероятно, Остробрамская, 26 декабря); 146. Явление Юршу (иначе — Беседная, 14 августа); 147. Нечаянная Радость (9 декабря); 148. Филермская (12 октября); 149. Максимова (18 апреля); 150. Мечневская (?); 151. Днепрская (возможно, упрощенное — Девпетуровская).

НАДПИСИ

На обороте над верхней шпонкой имеется надпись, выполненная черным пигментом в шесть строк: **НАПИСАНА СЯ ИКОНА В САОБОДЕ / МСТЕЧЕ / МАСТЕРОМЪ ВАСИЛІЕМЪ АРСЕНІЕВИЧЕМЪ КЪКНИМЪ, В ЛЕТА ОТ РОЖЕ ХРИСТА УМЧГ [1894] ГОДА МАІЯ (1)**

Икона состоит из двух досок, которые укреплены двумя дубовыми встречными врезными шпонками.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Раскрыта в 2000 году, реставраторы М.Г. Степанов и О.Б. Воробьева.

ИКОНОГРАФИЯ

Количество находящихся в церковном обиходе чудотворных икон поистине огромно и не поддается исчислению. Трудоемкие попытки зафиксировать весь корпус почитаемых образов Богоматери надо признать далеко не завершенными². Постоянная модификация самих образов в рамках одного иконографического типа достаточно велика, чтобы можно было окончательно определить количественные границы самих икон³. И все же постоянно проявлялось стремление создать некий полный свод-справочник. В церквях и музейных собраниях всегда можно встретить иконы, полностью посвященные воспроизведению почитаемых образов, которых иногда насчитывается до двухсот. Нередко они воспроизводились на гравированных листах. Наиболее древними в этом ряду являются работы московского гравера Г.П. Тепчегорского, датированные 1713 годом⁴. К изучению этого сложного материала обратился И.А. Кочетков, который пришел к заключению, что основой подобных сводов были народные гравюры, листы которых с воспроизведениями икон разрезались и вкладывались в тетради. Одной из причин, подтолкнувших к фиксации чудотворных икон, была борьба Церкви против появившейся иконоборческой ереси. Петр I и Стефан Яворский были крайне озабочены сложившейся ситуацией и делали все возможное, дабы прекратить набравшее силу движение⁵. Вызванные к жизни идейными потребностями церковной жизни своды чудотворных икон должны были вновь прославить саму Богоматерь и укрепить авторитет и вероучительное значение ее икон. Кочетков отмечает, что новая волна интереса к подобным гравюрам и иконам возникает в конце XVIII — начале XIX века⁶. В этом ряду находится икона «Воскресение Христово с чудотворными образами Богоматери» (142 иконы), находящаяся в Богоявленском (Елоховском) кафедральном соборе в Москве, которую можно датировать концом XVIII — началом XIX века. По художественному уровню ее, без сомнения, можно отнести к числу лучших произведений иконописи⁷. Для создания подобных икон надо было обладать не только профессиональной квалификацией, но и своеобразной иконографической эрудицией. Ведь немалое число чудотворных икон реализовано лишь в литературных описаниях и общих сводах. Конкретные представления о них крайне размыты. Отсюда налицо «сочиненность» некоторых икон. Зачастую приходится сталкиваться и с крайне приблизительными, иногда искаженными надписаниями икон, которые носят нередко произвольный характер, что ведет к определенной дезинформации. Кочетков приводит пример такого искажения: «Тумбовская» вместо «Тамбовская», «Ерманская» вместо «Германовская» (от имени патриарха Константинопольского Германа) и так далее⁸. В исследуемой иконе такие примеры тоже есть: «Тупниковская» вместо «Тушчевская», «Дамасинская» вместо «Дамаскинская», «Колууская» вместо «Коложская». Есть примеры неопределяемых искаженных названий: «Венсийская», «Можеская». Празднование «Собора Богоматери» установлено в день бегства Богородицы в Египет. И в данном случае иконописец ско-

рее всего проигнорировал уже сложившуюся древнюю иконографию и изобразил на иконе конкретную и более доступную для понимания сцену «Бегство в Египет», соответствующую календарному празднику. С фактами, подобными этому, приходится встречаться едва ли не в каждой иконе этого типа⁹.

АТРИБУЦИЯ

Данная икона принадлежит к числу тех, которые по содержанию претендуют на представление «всех» типов чудотворных образов Богоматери. В этом случае можно увидеть довольно редкие, которые трудно встретить в конкретных иконах. Иконописец, безусловно, обладал выделяющей его из общего ряда профессиональной эрудицией и художественным мастерством, которое позволяет в данной иконе увидеть незаурядный памятник своего времени. Вместе с тем указание на авторство мстерского иконописца как бы предполагает и отражение в изобразительном языке характерных черт, присущих кругу этих мастерских Владимирской губернии. Однако можно констатировать, что автор избрал «интернациональную» стилистику, ориентированную на общероссийский спрос и лишенную ярко выраженных особенностей «мстерского» языка.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Данные о мстерском иконописце В.А.Кукине в настоящий момент не выявлены.

2 *Поселянин* 1909; *Снесорева* 1898.

3 *Красилин* 1996. С. 393.

4 *Поздеева* 1976. С. 175–198.

5 *Кочетков* 1996. С. 412.

6 Там же. С. 413.

7 Там же.

8 *Кочетков* 1996. С. 408.

9 Там же. С. 416.

ИКОНА
«ТРОИЦА
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ
НА ПОЛЯХ»



МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИКОНА «ТРОИЦА
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ»

Конец XIX века
Оклад. Конец XIX века
Дерево, масло; серебро; чеканка, гильширование,
скань, цветные эмали. 35,5×30,5

Изображение выполнено в живописной натуралистической манере. На фоне голубоватого с легкими облачками неба под живописно решенной развесистой кроной мощного дуба изображен чуть сдвинутый вправо от центра овальный стол с белой ниспадаю-

сколько сумрачное лицо покрыто белым платом. Сцена скомпонована в полуовальном среднике. На боковых темно-коричневых полях в клеймах изображены: слева — преподобный Николай Студит и справа — Анна-пророчица.

Лики выполнены в светотеневой манере. Нимбы с белой обводкой, у левого ангела — золотистый, у двух других ангелов — на просвет. Средник окаймлен тонкой желтоватой линией и темно-коричневой широкой полосой. Фон клейм голубова-



щей до земли скатертью. На нем лежат три хлеба и блюдо с плодами. За трапезой восседают три ангела. Левый в беловатом хитоне и сиреневатом гиматии, средний в фиолетовом хитоне и синем гиматии. Третий на первом плане слева изображен в красном хитоне и синеватом гиматии. В его левой руке тонкий длинный черный жезл, правая поднята в жесте благословения, который обращен к изображенному в правой части иконы припадающему на колено седовласому, с длинной бородой Аврааму. На нем зеленоватый хитон и темно-красный гиматий. За спиной Авраама в глубине видна часть распахнутого шатра, в проеме которого стоит ожидающая указаний Сарра. Она сложила руки под темно-фиолетовым хитоном. Ее не-

тый, позем — цвета охры. Опушь полей — светло- и темно-коричневые полосы с разделяющей их желтоватой линией.

НАДПИСИ

Название иконы выполнено белилами желтоватого оттенка прямо на кроне дуба. Имена святых на полях надписаны над их головами.

Оборот иконы закрыт бархатной фиолетовой тканью, поверх которой в центре привинчена серебряная (?) табличка с вкладной надписью: «Отъ прихожанъ села Мироханова: Михаила Ивановича Сидорова, Александра Сергеевича Киршичева, и Алексея и Ивана Мазиныхъ».

Доска с двумя врезными торцевыми шпонками. Ковчега нет, паволока не просматривается, левкас.

ОКЛАД

Икона «одета» в серебряный оклад размером 36×31. На его нижней торцевой части имеется маркировка — узкий горизонтальный овал со знаком «рыбы» и монограммой «И.Е.»¹.

Оклад повторяет композицию иконы в рельефной форме. Воспроизводимое изображение заметно обогащено декором и особенностями обработки металла. Одежды всех персонажей «облагорожены» чеканным орнаментом. Скатерть чеканщицы украсили бахромой и орнаментом из четырехлистника. Более тщательно проработан натюрморт на столе. Шатер выделен ниспадающими тяжелыми складками ткани. Фигура Сарры выдвинута вперед, и ее облачение также выглядит более живописным. Тщательно проработан «под кору» ствол дуба, крона которого упорядочена, и особое внимание уделено «иконописной» чеканке листьев. Небо намечено рядами облачков. Полукруглые срединки украшены рядами рельефных листьев. Поля покрыты плотным чеканным орнаментом. Главы святых как в срединке, так и на полях обрамлены накладными венцами, украшенными многоцветным орнаментом эмали по скани. Эмалями украшены и накладные четырехлистники с куполообразным срединком в каждом по углам. Надписи выполнены на плакетках и закрываются под ногами святых на полях. Название иконы указано на нижнем поле — «Образ Святых Троицы». Стилистически оклад соотносится с многочисленной продукцией эпохи, имитировавшей национальную романтическую стилистику.

СОХРАННОСТЬ

Иконы и оклада удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

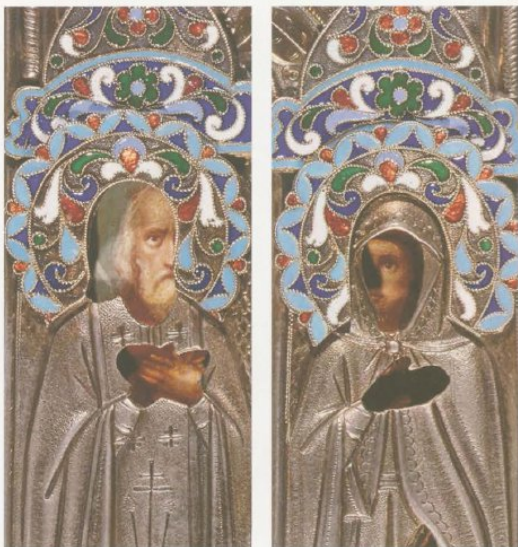
ИКОНОГРАФИЯ

Икона воспроизводит в технике масляной живописи традиционную и достаточно распространенную схему «Троицы» в редакции «Гостеприимства Авраама». Многочисленные варианты подобного прочтения образа воспроизводились иконописными мастерскими повсеместно и были благодаря своему «живоподобию» безусловно востребованы городской средой мещанских окраин. Иконографически близкий образ экспонировался на выставке «Иконы XVII–XX веков в финских собраниях» в Хельсинки в марте 2000 года².

АТРИБУЦИЯ

Количество икон, выполненных в технике масляной живописи, в XIX столетии становится едва ли не преобладающим. И если в первой половине столетия еще можно отметить стремление к имитации маслом традиционного темперного образа, к своеобразному камуф-

ляжу, то во второй половине икона-картина в своем совершенно натуралистическом варианте становится общепринятой. Выработывается определенный штамп, в котором индивидуальные черты исполнителя полностью нивелированы. Своеобразие подобных икон за-



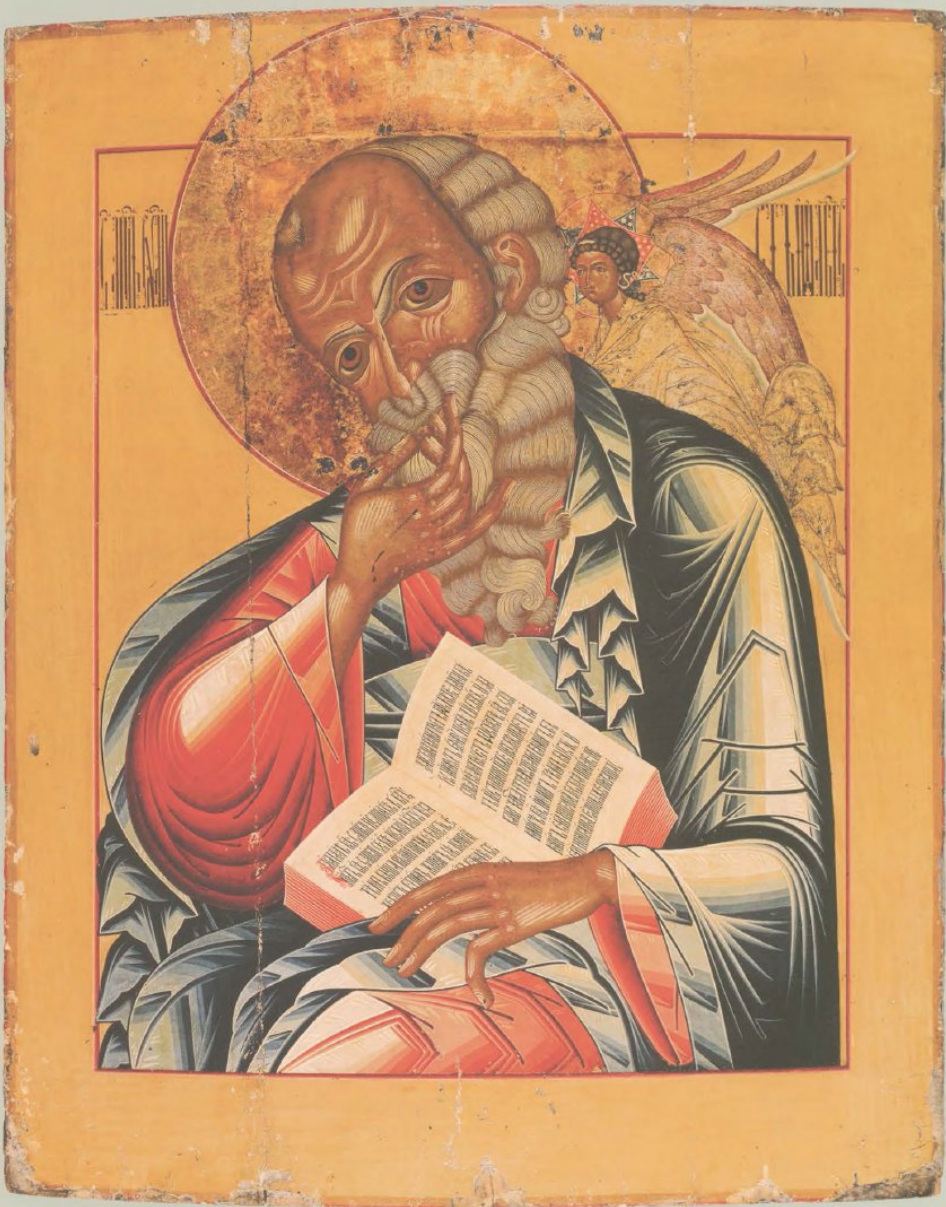
ключается в использовании элементов академической, а точнее — реалистической живописи. Однако внешнее натуралистическое правдоподобие в соединении с композиционной простотой, едва ли не на уровне примитива, позволило воспринимать отвлеченные религиозные образы крайне упрощенно и конкретно. И благодаря такой доступности подобная продукция нашла своего потребителя среди жителей городских окраин. Надо заметить, что сельским жителям явно было ближе традиционное иконописание в упрощенных интерпретациях хулыцких мастеров.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Знаки с изображениями рыбы использовались в гербах Саратова и Нарвы. Однако клеймо на данном окладе иного типа и не соотносится с ними, в Указателе клейм не отмечено. Клеймо с монограммой «И.Е.», вероятно, принадлежало неизвестному петербургскому пробирному мастеру 1870–1891 годов — см.: *Постихова Лосева, Платонова, Ульянова* 1995. № 1183. С. 179, 347.

2 XIX век, 82×71. Икона воспроизведена в сборнике статей, выпущенном к выставке под редакцией архимандрита Арсения — см.: *Poikkaamme ja Riemuikaamme* 2000. № 46. В собрании Х. Вилламо (Каунайнен, Финляндия) находится икона, в которой композиция дана в зеркальном изображении — см.: *Иколея* 1989. С. 83.

ИКОНА
«ЕВАНГЕЛИСТ И АПОСТОЛ
ИОАНН БОГОСЛОВ
В МОЛЧАНИИ»



МИХАИЛ КРАСИЛИН

ИКОНА «ЕВАНГЕЛИСТ И АПОСТОЛ ИОАНН БОГОСЛОВ В МОЛЧАНИИ»

Конец XIX века
Старообрядческая мастерская (Супрасль или Ветка?)
Дерево, темпера, 90,5×71,3

Изображение традиционное. Пространство иконы заполнено мощной фигурой евангелиста. Святой изображен в трехчетвертном повороте влево. Его глава также склонена влево. Крупный лоб с зальсынами на полголовы. Бровь левого глаза резко приподнята, правая уходит в бок. Большие, широко расставленные гла-

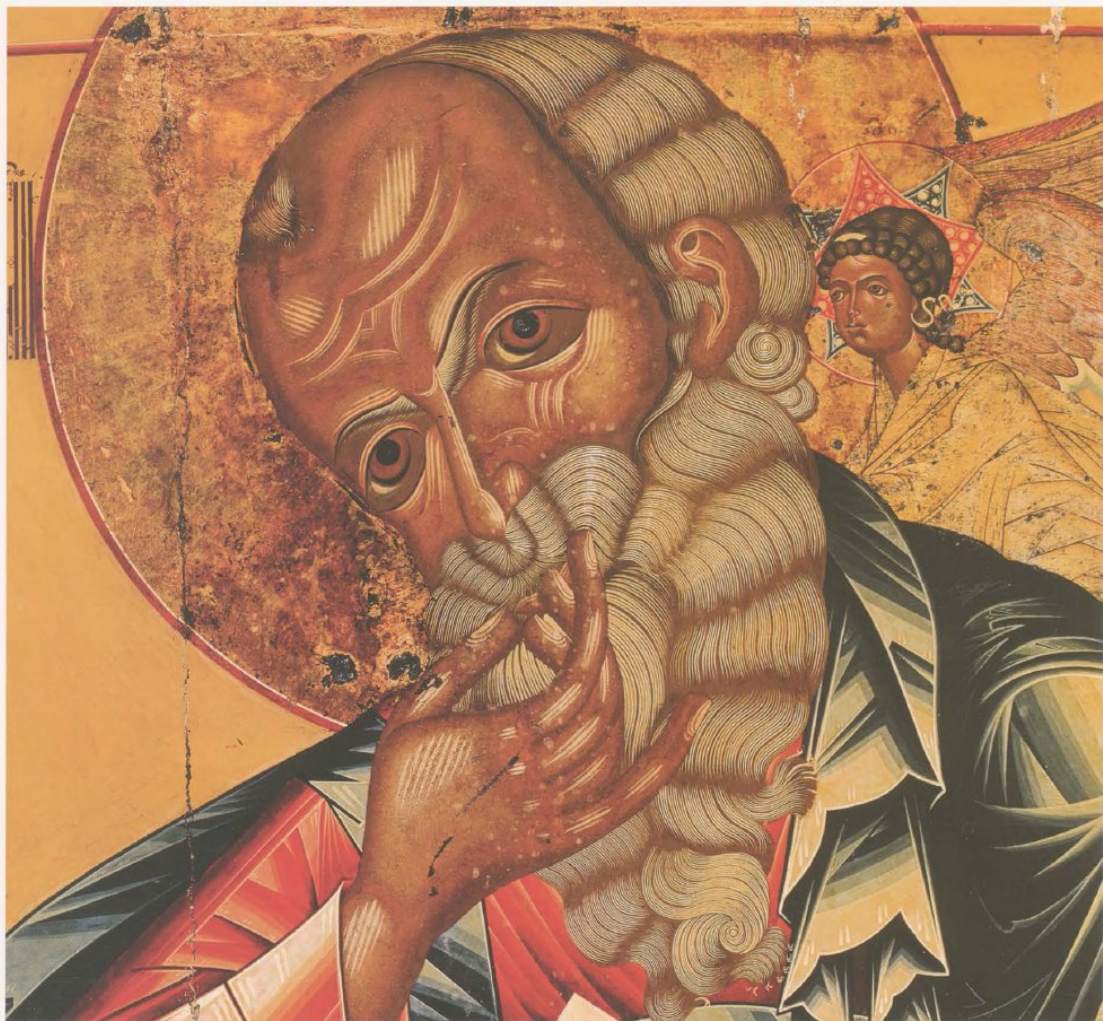
дубам, словно замыкая уста. Левой он придерживает толстую раскрытую книгу с красным обрезом, по которому прорисованы сложные листы.

Над левым плечом Иоанна виден ангел в белом облачении, нижние края которого ниспадают вниз несколько «скомканными» заостренными складками. Левое крыло вторит изгибу спины. Его завершающие перья тонут в ниспадающих складках. От правого крыла видны лишь нижние перья, расходящиеся вверх веером. Глава ангела (в трехчетвертном повороте) обра-



за чуть опущены вниз. Зрачки зашли за верхнее веко. Хребет носа широкий, длинный, с каплевидным завершением. Видимое крыло носа невелико. Губы скрыты пышными вьющимися «расчесанными» прядями бороды, которые завершаются прихотливыми завитками. Волосы на голове лежат аккуратно уложенными в четыре ряда прядками с крутыми завитками у шеи. Ухо открыто. Руки Иоанна, с длинными кистями и тонкими пальцами, усиливающие аскетизм персонажа, изображены в неторопливом движении. Правую руку с молитвенно сложенными пальцами Иоанн подносит к

щеке к уху евангелиста. Тип и рисунок тяготеют к древним образцам. Вокруг чеда уложен двойной ряд шарообразных прядок, в центре которых видна лента, завершающаяся за ухом свивающимся тороком. Все линии, конструирующие фигуру, «поддержаны» глубокой графией. На апостоле темно-синий гиматий и красно-малиновый хитон. Одежды Иоанна представляют сложную конструкцию из геометрических форм, в которых доминирующую роль играют жесткие чеканные складки. Они выделены как на гиматии, так и на хитоне различными градациями синего, красного, белого, пе-



реходящими в многоступенчатые радужные пятна высветлений. Конструкцию держат черные и коричневые линии, обведенные белилами. Колорит одеяний построен на контрастах и комбинациях холодного и «жаркого». Отсюда и поразительный динамизм образа, соединенный со старообрядческой «академической» холодной отстраненностью. Почти «плакатные» плоскости одежды Иоанна и жесткий колорит иконы создают атмосферу тревоги и напряжения. Очень выразителен свисающий с шеи на грудь край гиматия в виде сложных складок.

Лик святого моделирован по темно-коричневому санкирю в один более светлый красновато-охристый тон. Участки высветлений — выпуклости лба, бровей, щек — сначала определены формообразующим слабым слоем белил, поверх которых нанесены белильные штрихи, скобообразные линии, порою образующие геометрические построения. Участки под бровями проработаны белильной штриховкой. Глазницы обведены коричневой линией с повторяющими форму белильными линиями. Переносица отмечена двумя параллельными скобками, опущенными вниз, подхва-

тывающими белую пограничную линию хребта носа. Волосы — пряди по пять тонких белых параллельных рельефно положенных линий, повторяющихся через небольшие интервалы и создающих эффект расчесанных волос. Все это подчеркивает выразительный объем головы, несмотря на плоскостность формы, которая преодолевается белильными оживками, придающими образу евангелиста «рубленый» характер.

Нимб Иоанна Богослова золотой. Нимб ангела составлен перекрещивающимися красным и синим квадратами с вогнутыми сторонами. Фон и поля иконы однотипные светло-охристые. По периметру средника — тонкая красная лужга. Широкие поля с внешней стороны обрамлены охристой полосой.

НАДПИСИ

Темно-вишневая по сторонам фигуры святого. На раскрытых белых страницах в восемь рядов написан начальный евангельский текст с киноварной заглавной буквицей.

Доска состоит из трех частей, соединенных двумя встречными врезаемыми шпонками (обе утрачены). Ковчег пологий, паволока, левкас.

СОХРАННОСТЬ

В левой части щита по месту соединения досок трещина, повредившая различный размера участки грунта, позднее правленные реставратором. Мелкие выбоины и следы от гвоздей от накладного нимба. Имеется одно отверстие на нимбе ангела. На правой руке просматриваются царапины. На правом поле небольшая выбоина. В правой части иконы на верхнем и нижнем полях просматривается трещина на месте соединения досок.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Сидящий евангелист Иоанн, внимающий дуновению Премудрости Божией в виде ангела, напештывающего ему Божественное откровение, как самостоятельный иконный образ формируется в середине XVI столетия, в период интенсивного развития богословской мысли на Руси. Это было время особого осмысления новозаветных текстов и углубления познания их мистической сущности. И в этом отношении Евангелие от Иоанна и Апокалипсис были их основными источниками. Проблема сложения иконографической схемы композиции «Иоанн Богослов в молчании» не является однозначной. Многочисленные миниатюры начиная с древнейших образцов («Остромирово евангелие», 1055–1057, ГНБ; «Мстиславово евангелие», 1117, ГИМ) до более поздних («Евангелие» Феодосия, 1507, ГНБ), представляя евангелиста в обществе Прохора, практически нигде не дают образов его самоглубленного состояния, выраженного актом замыкания уст в присутствии ангела Софии Премудрости Божией. Однако следует отметить, что изредка в миниатюрах

с изображением евангелистов Марка и Луки появлялась София, напоминающая скорее античную музу, нежели Божественную Премудрость (Евангельские чтения, конец XIV — начало XV века, НБ МГУ), и в изображениях всех евангелистов (Евангелие, XVI век, собрание Е.Е.Егорова, ГРБ). В монументальном искусстве Софию Премудрость Божию можно встретить лишь в росписях Успенской церкви в Вологде (1390).

Г.И.Вадорнов отмечает, что подобные изображения были более типичны для греческих и южнславянских мастеров стенописей и миниатюр². В иконописи ангел Премудрость, сопровождающий Иоанна, встречается в двух тверских памятниках второй половины XV века — в клейме Царских врат с евангелистом Лукой (ЦМиАР) и во фрагменте из Царских врат с евангелистом Матфеем (ГРМ)³.

В исследуемом произведении явно подчеркнута значимость евангелиста-мыслителя, погруженного в познание неизреченной тайны Господней. Иконописец сосредоточил внимание на укрупненной фигуре Иоанна, замкнувшего уста перед величием Божественного откровения. За его спиной изображен ангел, облаченный в белое с золотом одеяние, с нимбом, в котором перекрещиваются синий и красный квадраты, указывающие на персонафикацию Премудрости Божией. По-видимому, это иконографическое решение возникает в период сложных богословских споров, начатых дьяком Висковатым⁴. Вполне вероятно, что именно в это время появляется икона с изображением Иоанна Богослова, склонившегося в глубоком размышлении над Евангелием, из Рязанского музея-заповедника и выразительный образ евангелиста, традиционно связываемый с мастерской Соловецкого монастыря⁵. В обеих пока отсутствует ангел Премудрость, но уже обретенные иконографические формы идея замыкания уст мягким движением сложенных пальцев. В собрании ГТГ имеется икона, датируемая XVI веком, на которой уже появляется ангел Премудрость⁶. Но более реальным представляется возникновение и распространение икон с изображением Иоанна Богослова в молчании в середине XVII века, когда ожесточенные споры между никонианами и сторонниками старой веры достигли апогея. В этой иконографии можно найти призыв к сокровенному, тайному исповеданию веры отцов. Этой установке отвечает камерная икона середины XVII века из вологодской Богословской церкви⁷. По крайней мере этот факт объясняется тем, что образцы данного типа и разного времени чаще всего можно и сейчас встретить в действующих старообрядческих молельнях⁸. Таким примером могут служить две иконы XVII века из собрания Третьяковской галереи, к сожалению еще не раскрытые и не изученные⁹. В такой иконографической редакции «Евангелист Иоанн Богослов в молчании» становится достаточно распространенным в XVIII — начале XX века. Большинство икон, написанных на этот сюжет, при ближайшем рассмотрении оказываются связанными с повсеместной старообрядческой традицией. А о том, что она сохранялась в более позднее время, свидетельствует близкая икона работы Григория Рогаткина (1929) из собрания Музея народного творчества в городе Ветка¹⁰.

В.И. Антонова высказала мнение, что композиция сформирована под воздействием заключительных слов Евангелия от Иоанна (25 : 21): «Многое и другое сотворил Иисус; но если писать об этом подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг»¹¹. Однако это предположение представляется несколько форсированным, так как оно не имеет прямого указания на факт «замыкания» Иоанном уст или опосредованного определения внутреннего собеседования евангелиста с Господом. Евангельские слова в большей мере являются гиперболическим заключением истинного благоговения и свидетельства о том, что «весь мир не мог бы вместить в себе книг, в которых бы содержалось все, что известно было апостолам о Христе»¹².

Сложившаяся иконография и, в частности, сам образ исследуемой иконы в большей степени соответствуют словам комментатора евангельского текста: «Иоанн жил более внутренней, созерцательной жизнью, чем внешней, практической деятельностью. Он более наблюдает, чем действует, он чаще погружается во внутренний мир, обсуждая в уме своем величайшие события, которых он призван стать свидетелем. Душа его более витает в горнем мире, почему ему издревле в церковной иконописи усвоился символ орла»¹³. Надо думать, что нам еще лишь предстоит найти конкретные литературные подтверждения рождения иконографического типа, получившего название «Апостол и евангелист Иоанн Богослов в молчании».

АТРИБУЦИЯ

Стилистические особенности рассматриваемого произведения, безусловно, выходят за рамки привычных иконописных приемов.

Сразу следует отметить исключительную монументальность образа Иоанна Богослова. Изобразительный язык иконы отличается предельной жесткостью рисунка, холодностью колорита, утрированно каллиграфической вязью надписей, почти превратившейся в изощренный орнаментальный рисунок. За этим просматривается явное стремление сымитировать древние образцы в их наиболее чистой форме. Подобная начетническая виртуозность «археологического» характера свойственна старообрядческим мастерам. Этот специфический иконописный «академизм», насыщенный утрированными геометрическими построениями, встречается и сейчас на многих иконах конца XIX – начала XX столетия в различных старообрядческих молельных¹⁴. Близкую по своей художественной форме икону «Иоанн Богослов в молчании» можно отчетливо увидеть на фотографии иконописной мастерской Г.О. Чирикова¹⁵. Подчеркнутое конструктивное начало, определяемое не только контрастными цветовыми сочетаниями, но и тщательно выделенной графикой линий, хорошо видно на монументальной иконе «Спас в силах» 1905 года из одного латгальского старообрядческого собрания¹⁶. Эта дата исключительно важна для понимания старообрядческого икононого наследия. В этом году царское правительство разрешило старообрядцам свободу конфессиональных отправлений, что и было использовано для восстановления полноценной иконописной про-

дукции, одной из особенностей которой было гипертрофированное увеличение размеров икон при несомненном сохранении технического исполнительского мастерства. С новой силой иконописцы, обслуживавшие ревнителей старой веры, устремились к «изобразительному обоснованию» веры своих дедов.

Скорее всего исследуемая икона относится именно к кругу памятников этого периода. Она имеет своего маленького двойника из литовского церковного собрания¹⁷. Этот образ написан в Супрасле в 1890 году. Несмотря на существенную разницу в размерах, поразительное сходство стилистических приемов, колористической гаммы позволяет говорить если не об одной руке исполнителя, то во всяком случае о единой иконописной мастерской, предположительно территориально соотносенной с северо-западными старообрядческими центрами (Брянщина; Резица, ныне – город Резекне, Латвия). В «литовской» иконе просматривается такая же «академическая» тщательность в разработке лика, написания волос, жесткого «построения» одежды евангелиста. Тот же колорит на фоне и полях иконы. Исследуемая икона имеет точки соприкосновения и с уже упоминавшейся иконой 1929 года Григория Рогаткина. Они прежде всего выразились в системе написания волос и бороды святого. И в том, и в другом случае внимание сфокусировано на ритмичном распределении прядей по форме головы. Оба мастера аккуратно располагают каждый волосок, словно подчеркивая значимость каждого из них. Подобную разработку волос вплоть до бород, заплетенных в косы, можно встретить на многих старообрядческих иконах рубежа XIX–XX веков. Однако это не является «изобретением» мастеров этой эпохи. Тенденцию к геометризации, линейной жесткости наряду с холодностью колорита можно найти в иконе 1679 года чернеца Нектария Кулюксина из Кирилло-Белозерского монастыря¹⁸. В ней просматривается поразительное сходство композиции и исполнения с исследуемой иконой. Близки даже изображения развевающегося плаща ангела. В иконе из собрания В.А. Бондаренко подчеркнуто графическое начало в написании волос – «волосок к волоску», строгими рядами волнистых прядей. Конкретный пример подобного рода можно увидеть на ярославской иконе XVII века «Симеон Богоприимец»¹⁹. Этот прием к концу XIX века достигает своего апогея: на многих иконах святые появляются с длинными бородами в виде тщательно заплетенных косиц. Словуные, близкие приемы в трактовке волос на нашей иконе соотносятся с одноименной иконой, выполненной мастерами Ильей Сафоновым и Михаилом Нефедовым в начале XX века из Палехского музея²⁰.

Сравнивая иконы с изображением Иоанна Богослова более раннего периода, то есть XVIII и первой половины XIX столетия, с иконами рубежа XIX–XX веков, можно констатировать принципиальное стилистическое различие между ними. В иконе, находящейся в Палехском музее и датированной серединой XVIII века, ощутимо влияние наследия Оружейной палаты²¹. Оно выразилось в первую очередь в наличии барочных элементов, компромиссной стилистике письма, тяготеющего к «живству», наряду с сохранением традиционных иконописных приемов, которые особенно за-

метны в многослойности построения лика святого. Обращает внимание характерный хохолок надо лбом евангелиста. Эта деталь встречается на многих изображениях Иоанна, выполненных царскими мастерами во второй половине XVII века. Борода святого «распределена» на многочисленные пряди, как и завитки на голове, однако они воспринимаются единой живописной массой. Важную роль в усилении объема фигуры выполняют высветления на одеждах, выполненные творческим золотом в виде полос, мягко и плотно лежащих по всей поверхности гиматия. Колористическая гамма иконы отличается особой «густотой» темно-зеленого гиматия, контрастирующего с красно-оранжевым хитомом, что усиливает мягкую светоносность образа, словно материализуя его из некоего глубинного темного пространства. Близость определенных приемов можно отметить и в иконе из московской Троицкой церкви на Пятницком кладбище²¹. Сейчас достаточно оснований датировать ее второй половиной XVIII — началом XIX столетия и связывать также с палехскими мастерами. В ней в первую очередь видна идентичность разработки одежды с теми положенными золотыми полосами. Однако лик решен совершенно иначе. В основе его моделировки лежит традиционная темно-коричневая инкарнация с постепенным высветлением участков выпуклостей лба, складок носа и щек. Особое внимание иконописец уделил тщательной разработке рисунку морщин на лбу, вертикальных тройных складок на щеках и всех тех мелких деталей, которые усиливают аскетичность образа. Несомненно, это связано со старообрядческими требованиями. Близки предыдущей иконе приемы написания волос на голове и бороды. Все это позволяет говорить о безусловно позднем времени (конец XIX — может быть, начало XX века) создания исследуемой иконы²².

Нельзя не отметить своеобразия текстов, украшающих страницы раскрытой книги и отличающихся исключительным графическим мастерством. Вытянутые тонкие компоненты каждой буквы сочленены между собой в сплошной орнаментальный ковер, не поддающийся расшифровке. Virtuозное владение искусством шрифта становится здесь не столько профессиональной, сколько художественной самоцелью — несомненной стилизацией под древние книжные источники. Однако в старопечатных памятниках, а также в изданиях раннего XIX столетия мы не найдем аналогичных примеров. Сравнение текста исследуемой иконы и стилистики написания текстов в других иконах различного времени позволяет сделать вывод, что подобное решение текстовой части в иконописи наиболее типично для позднего периода старообрядческого иконописания, что связано с большей веротерпимостью конца XIX века и возрождением профессиональных прав в начале XX века. Получив свободу вероисповедания, старообрядцы максимально реализовывали свои художественные возможности, демонстрируя virtuозное мастерство. Именно в это время иконописцы, обслуживавшие старообрядческие кружки, не только тщательно следовали древним (дониконовским) образцам, но и словно стремились превзойти предшественников в совершенстве постижения древних форм. Сознательно

ограничивая себя в выборе средств, они тем не менее не могли избежать влияния художественных тенденций своего времени, невольно отражая их черты в своеобразной стилизованной форме. И в данном случае нельзя не отметить и влияния стилистики модерна. Оно достаточно заметно в исполнении текстовой части иконы, в которой virtuозное стилизаторство соединило древнюю вязь с особенностями художественного языка модерна²³.

В упоминавшейся выше «литовской» иконе текстовая часть также близка исследуемому памятнику. А указание на Супрасль — широко известный центр старообрядческого книгопечатания — во многом объясняет подобные орнаментализированные надписи. Не лишне напомнить о том, что распространены в старообрядческой среде рисованные дидактические листы с картинками и текстами на рубеже веков активно и virtuозно воспроизводятся типографскими средствами. При поразительно высоком полиграфическом качестве печати старообрядческие мастера изумительно имитировали рукотворность самого произведения, в котором текстовая часть приобретала значение, равное воспроизводимому изображению.

Все это дает нам основание говорить о том, что «Иоанн Богослов в молчании» из собрания В.А.Бондаренко является одним из ярких примеров продукции старообрядческих мастерских, работавших на рубеже столетий и обслуживавших общины, расположенные на западных окраинах России²⁴. Не исключено, что таким местом для исполнения подобных икон были Брянщина (Клинцы, Новозыбков), Беларусь (Ветка), Супрасль (ныне — Польша).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Святки* 1964. С. 129–130.
- 2 *Взорное* 1980. С. 99.
- 3 *Попов, Рымидина* 1979. № 19, 20. Г.В.Попов подробно останавливается на особенностях иконографии Софии Премудрости Божией и зависимости древнерусских примеров от балканских образцов. Там же. С. 314.
- 4 *Андреев* 1932. С. 191–240.
- 5 *Искусство Вязанских земель* 1993. № 7. Илл. на с. 40; *Антонова, Мелев* 1963. Т. 2. № 639.
- 6 Святки Соловецкого монастыря 2001. № 13. На этой маленькой (28,5 х 24), изящной по рисунку и колориту иконе, возможно, впервые изображен Иоанн, замыкающий уста, и за его спиной появляется смирный ангел в белых с золотистыми раздельками одеждах. См. также икону ГТТ (*Антонова, Мелев* 1963. Т. 2. № 445). Это небольшой образ (34 х 27) с двойным ковчегом, едва заметными остатками золота на фоне и полях, дополнениями грунта на полях никогда не подвергался специальному изучению. На нем также представлен ангел с семиконечным нимбом, с темно-зелеными крыльями. Наличие специфического ожога на нижнем поле указывает на бытование иконы в старообрядческой среде, а своеобразная акцентность лика, необычное противопоставление по колориту и рисунку хитона и гиматия заставляют задуматься о

более позднем времени создания образа. В фондах ГТГ имеется еще одна не изученная и не раскрытая икона с 35-ю житийными клеймами (инв. № 19769; 240×176), датированная началом XVII века, происходящая из Вологды и не вошедшая в каталог В.И. Антоновой, Н.Е. Мневой. Она интересна тем, что в целом иконография срединка — сидящий Иоанн Богослов с книгой и ангелом за спиной — близка публикуемому памятнику за исключением одного: евангелист «не закрывает» уста. Знакомство с указанными произведениями стало возможным благодаря содействию Г.В. Сидоренко (ГТГ).

7 ВИАХМЗ; воспр. — Древнерусская живопись 1977. № 53.

8 В данном случае автор этих строк, систематически занимающийся исследованием действующих православных церквей и старообрядческих молелен на протяжении двадцати лет, опирается на свои наблюдения. Особенно хочу выделить памятники старообрядческого иконописания, находящиеся в различных центрах Латвии, Литвы и Эстонии, потребность в которых в первую очередь обеспечивали в конце XIX — начале XX века мастерские Режицы (ныне — Резакне) и эстонского Приюльды (Гавриил Фролов и его окружение). Частично этот вопрос мною затронут в первой публикации о поздней иконописи: Обследование памятников 1985. С. 214–215.

9 Первая икона относится к Оружейной палате и датируется концом XVII века. Ее размер — 157×129. Икона не раскрыта (см. Антонова, Мнева 1963. Т. 2. № 960). Вторая икона не была включена в состав Каталога древнерусской живописи ГТГ. По фондовой карточке она также датируется XVII веком, но находится под тотальной записью XIX века. Ее размер — 142×85, инв. Арх. Др-14.

10 Веткаўскі музей 1994. Ил. 54.

11 Антонова, Мнева 1963. Т. 2. С. 81. Прим. к № 445.

12 Толковая Библия 1904–1913. Т. 3. С. 505.

13 Там же. С. 287.

14 См. икону «Иоанн Богослов в молчании», выполненную во Мстёре около 1913 года, 43,5×35,6 (ГМИР; воспр. — Mstjoralaiset ikonit 1992. № 65). Ее сближает с исследуемой иконой близкая холодная «академизация» иконописных приемов, чистота «древних» изобразительных приемов. Однако измелеченная детализация, типичная для мастерских иконописцев, заметно отличает ее от изобразительных принципов нашей иконы.

15 Фотография мастерской известных иконописцев Чириковых (из архива Г.И. Вздорнова). Опубликовано: *Тарасов* 1995. С. 189.

16 Обследование памятников 1985. С. 211. Ил. 8.

17 Опись Свято-Духова монастыря 1985. № 179. Дерево, темпера, 31×26,7. Икона была написана для архиепископа Литовского и Виленского Алексия по заказу Супрасльской Благовещенской общины в память освящения каменной церкви Иоанна

Богослова в 1890 году. Похоже, что для православного храма писал старообрядец!

18 ГЭ; воспр. — Сто икон 1982. № 70.

19 ЯХМ; воспр. — София Премудрость Божия 2000. № 92.

20 Иконопись Палеха 1994. № СХII.

21 Там же. № LVII. Ортодоксальная направленность произведения отмечена наличием символа евангелиста — орла. 22 *Красилин* 1990. № 44. Ил. 22. На старообрядческий заказ указывает изображение на иконе в качестве символа евангелиста Иоанна не ортодоксального орла, а льва.

23 По мнению В.М. Сорокатого, данная икона выполнена в начале XIX века. См. экспертное заключение ЦМИАР № 83 от 30 марта 2000 года (архив владельца иконы).

24 В своей интерпретации иконы Е.М. Юхименко (ГИМ) связывает ее со старообрядческой средой. Считаю, что страницы изображенной книги заполнены поздней вязью, типичной для XVIII–XIX и начала XX века, она склоняется при этом в сторону первой половины XIX века. Она полагает, что в начале XX столетия «для иконописцев, выпускавших продукцию массового характера, не было необходимости прибегать к подобному сложному и трудоемкому написанию текста» (sic!) и что само «написание даже не имитировало, а несло в себе очевидные признаки современности» (Заключение от 05.04.01, архив владельца). В свою очередь археограф Е.А. Агеева (МГУ), опираясь на свои наблюдения над работами старообрядческих мастеров в эстонском Приюльде (Г.Фролов, П.М. Софронов), определяет время написания исследуемой работы 30-ми годами XX века (Заключение от 18.04.01, архив владельца).

25 *Цапенко* 1972. С. 77, 78; *Веткаўскі музей* 1994. С. 10, 11; *Зеньковский* 1995. Зеньковский писал: «Уже до 1700 года словом Ветка стали обозначать всю область старообрядческого поселения между польско-русской границей и Днепром...» (*Зеньковский* 1995. С. 430). Образцом для поздних иконописцев этого региона могли служить древние иконы, привезенные некогда из других мест, как, например, привезенный попом Феодосием в 1695 году в Ветку иконостас из Калуги для первой старообрядческой церкви (Там же. С. 431).

ИКОНА
«БОГОМАТЕРЬ ТРОЕРУЧИЦА»



МИХАИЛ КРАСИЛИН
ИКОНА «БОГОМАТЕРЬ ТРОЕРУЧИЦА»

Начало XX века
Мстѣра
Дерево, темпера. 30×26,5

В середине изображена по пояс Богоматерь с легким поворотом влево. Ее левая рука приподнята на уровне груди. Широким движением правой руки она словно охватывает и прикрывает младенца Христа мафорием сзади и одновременно как бы не касаясь его раскрытой ладонью. Он торжественно восседает на ней, при-



подняв правую руку в чинном благословении и держа белый свернутый свиток в опущенной левой руке. На Богоматери темно-вишневым мафорий, из-под которого виден синий чепец и на левой руке шитый золотом и жемчугом поручь. Поверхность одеяний густо моделирована творческим золотом, почти скрывающим настоящий цвет мафория и чепца. На челе и плечах изображены золотые звезды. Младенец облачен в нежно-бирюзовый светлый хитон с золотистым клавом и желтовато-оранжевый светлый гиматий. Поверхность одежда покрыта тончайшими золотыми нитями ассиста. У нижнего края лузги, приподнятой вверх, изображена «третья» рука в поруче с частью мафория. Раскрытая ладонь лишена телесной окраски и напоминает темно-серый чеканный рельеф. Лик Богоматери, полный мягкой сосредоточенности, воспроизводит «древний тип». Лик Младенца обращен в трехчетвертном повороте вправо. Мягкие коричневатые волосы с охристыми линиями тонких волосков обрамляют голову Младенца. Широкий лоб нанскосок пересекает тень-морщина. В целом разработка лика идентична разработке лика Марии.

Нимбы золотые, с постепенным угасанием цвета у головы. Фон и поля единого ровного охристого цвета. Опушь выполнена темно-красным пигментом одной тонкой полосой.

НАДПИСИ

Монограммы Христа и Богоматери выполнены золотом.

Доска цельная с дубовыми врезными встречными шпонками. Ковчег, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Поводом для сложения иконографии иконы «Богоматерь Троеручица» и становлением ее культа послужило событие, связанное с жизнью правителя Дамаска – выдающегося богослова и поэта святого Иоанна Дамаскина (умер около 780). Его активная деятельность в защиту почитания икон вызвала резкую ненависть византийского императора-иконоборца Льва Исавра (717–741). Оклеветанный последним перед дамаскским халифом Абд-Альмаликом, Иоани был отстранен от государственной службы и подвергнут унижительной казни – усечению правой руки. По церковному преда-

нию, Иоанн Дамаскин обратился с горячей молитвой к иконе Богоматери. Молитва его была услышана, и кисть срослась. Его радость выразилась в проникновенном, широко известном гимне, ставшем частью литургии святого Василия Великого: «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, ангельский собор и человеческий род, освященный храм и раю словесный, девственное похвало, из нея же Бог воплотился и Младенец бысть, прежде век сый Бог наш: ложесна бо Твоя Престол сотвори и чрево Твое пространство небес содела: о Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь, слава Тебе». Факт отсечения руки и ее чудесного приращения фиксирует одним из первых в своей Хронике около 840 года Георгий Амартол². Потрясенный чудом, Иоанн принял иночество и удалился в монастырь Святого Саввы Освященного в Иерусалиме³. К иконе Богоматери, перед которой молился святой, он в благодарность прикрепил ех voto — серебряное изображение руки (или, возможно, пририсовал ее). А в знак памяти об этом событии Дамаскин всегда носил на голове повязку, которой была завязана рука. С этим тюрбаном Иоанни, как правило, изображаются на иконах. Существует иная интерпретация появления «третьей руки». Она зафиксирована в неопубликованной рукописи первой половины XVIII столетия из собрания Погодина⁴. Ее записал архимандрит Новоиерусалимского монастыря Никанор со слов приехавшего в 1683 году в Россию для сбора милостыни митрополита Леонтия из Ивирона. По легенде, когда иконописец закончил образ Богоматери, он вышел из кельи. Вернувшись, он увидел, что на иконе кто-то пририсовал третью руку. Мастер стер это изображение, приняв его за чью-то злоую шутку. На следующий день она появилась снова. И когда «третья рука» появилась вновь, иконописец услышал голос свыше: «Не дерзай се изографе, руки сею залождати. И не противя силе Богородици и Вышнего Бога якоже изволи тако ему быти».

Чудотворная икона, по установившемуся преданию, оставалась в Иерусалиме до XIII века, когда посетивший обитель святой Савва Сербский получил ее в дар⁵. Позже, в XIV веке, икона была перенесена на Афон в Хиландарский монастырь, где она находится и поныне. Видевший икону в конце прошлого века Н. П. Кондаков полагал, что она «носит черты переписки XVI–XVII веков, но основное письмо и общий рисунок напоминают сербское письмо XIV века»⁶. Видевший ее в 1997 году Г. И. Вадорнов считает, что плотный слой записей не позволяет судить о первоначальном времени создания образа⁷. Иван Бенчев, опубликовавший старую фотографию, на которой икона представлена без оклада, датирует ее серединой XIV века. По его мнению, глухой серебрянный оклад, покрывающий образ, был изготовлен русским мастером между 1904–1909 годами⁸. Сербские специалисты, в частности С. Петкович, острожно обходят вопрос датировки памятника⁹.

Первое упоминание в России об иконе «Богоматерь Троеручица», хранящейся в святогорском монастыре Хиландар, относится к 1560 году¹⁰. Оно известно со слов игумена русского Пантелеймонова монастыря на Афоне Иоакима, составившего описание святогорских святынь по просьбе митрополита Мака-

рия¹¹. В России почитание иконы «Богоматерь Троеручица» восходит к XVII столетию, когда патриарху Никону из афонского Хиландарского монастыря в его подмосковную резиденцию Новый Иерусалим 28 июня 1661 года архимандрит Феофан из афонского Кастамонитова монастыря привез список чудотворного образа. Патриарх, по-видимому, придавал большое значение новой иконе, так как изготовленный с нее новый список он отослал во Флорищеву Успенскую пустынь¹². Этот образ Богоматери получил широкое распространение на русской почве. Изображения «Богоматери Троеручицы» появляются также и в виде гравюр и рисунков¹³. Меньшую их часть можно связать с XVIII столетием. Значительно больше икон этого образа датируется XIX веком. Рассматриваемая икона, безусловно, относится к концу XIX — началу XX века.



АТРИБУЦИЯ

Формат доски иконы, пропорции ее полей и ковчега, расположение фигуры Богоматери в среднике и особенности ее исполнения ориентированы на столичные образцы и вызывают в памяти произведения мастеров Оружейной палаты. Однако целый ряд элементов иконы свидетельствуют о достаточно позднем времени ее создания. История иконописания дает нам примеры сохранения традиций на протяжении длительного времени благодаря стараниям тех иконописцев, которые обслуживали старообрядческие запросы по сохранению дониконовской традиции. Образцами для таких работ служили в первую очередь небольшие иконы так называемых строгановских мастеров, отличавшихся высоким уровнем исполнения, продукция Оружейной палаты и многочисленные листы старых

особенность была отмечена немецким специалистом К.Эберхардтом в датированных памятниках, находящихся в его коллекции¹⁴. Она сохранилась вплоть до начала XX столетия. Начавшееся массовое производство тиражных икон на жести фирмами Жако и Бонакер нанесло непоправимый удар по рукотворной иконе. Под давлением Н.П.Кондакова и Д.К.Тренева был обнародован Указ Святейшего Синода от 19 марта 1901 года об учреждении Комитета попечительства о русской иконописи. Их же стараниями были созданы в крупнейших иконописных центрах школы, которые были призваны возродить традиционную икону, отвечающую самым высоким художественным требованиям¹⁵. Опираясь на образцы XVII века, молодые мастера, имевшие опыт работы в семейных мастерских и не понаслышке знакомые и с искусством старинщиков,



прорисей. Маленький размер запрашиваемых икон в какой-то степени был определен тем, что старообрядчество находилось вне закона и создаваемые модели наполнялись иконами небольшого формата, удобными для быстрых перемещений в случае очередного вмешательства властей. Палехские, мстерские мастера, старообрядческие иконописцы уральского Невьянска на рубеже XVIII–XIX веков, сохраняя конкретное пристрастие к тщательно отточенной технике письма, нередко придавали своим иконам некий оттенок «академического холода». Эта своеобразная

создавали под руководством опытных мастеров работы, блестяще имитировавшие древние памятники. Многие из них и по сей день в разных музеях хранятся в качестве произведений древнерусского искусства. Рассматриваемая икона, вполне вероятно, вышла из такой же иконописной школы. Однако при бережном отношении к устоявшимся образцам мастер не пытался имитировать древность. Соблюдая канон и сохраняя традиционное отношение к воспроизведению образа, он находился в поле современных ему художественных процессов. В основе общей тоновой разработ-

ки исследуемой иконы лежит охра с тонким красноватым оттенком, которая служит основанием всего колорита. Она напоминает так называемое «московское охряное» письмо, широко использовавшееся мастерами и палехскими мастерами. Н.П. Кондаков отмечал, что так «пишут многие чудотворные иконы Богоматери: чудный теплый светло-коричневый или бледно-оливковый колорит тела отвечает столь же высокогармоничному коричневому цвету одежд Матери и светло-хромовому хитону Младенца с нежными и тонкими чертами и коймами из «твореного» золота»¹⁶. Используя в «личном» технику «отборки», которой отдавали предпочтение мастера рубежа XIX–XX ввек, иконописец тщательно моделирует лики Богоматери и Младенца, выявляя объемы противопоставлением светлых и темных участков. Он сливает их белильными высветлениями по темно-охристу санкирю и нежной поддурманкой на щеках. Индивидуальность исполнения проявляется в изображении длинного, узкого, чуть сгибающегося к концу «византийского» носа. Широкие округлые темно-охристые впадины глазниц усиливают эмоциональную нагрузку широко раскрытых глаз Богоматери. В припухлости красноватых губ просматривается легкая улыбка. Над надбровными дугами прописаны две расходящиеся почти параллельно морщины, придавая особую динамику образу Марии. Границы светлых участков лика — лоб, под глазами, подбородок — усилены мягкими, едва видимыми белильными штрихами. Тот же прием использован при написании складки на шее Богоматери.

Довольно значительная роль в иконе отводится золоту. Не скрывая движений кисти, иконописец пишет творенным золотом внутреннее пространство нимбов, создавая эффект постепенного их уплотнения от границы голов к наружной окраске. Мастер плотно покрывает золотом поверхности одеяний Марии и Христа. На мафории Богоматери золото лежит параллельными широкими лентами, местами пересекаемыми диагональными «разрезами». Пиматий Младенца заполнен тонкими линиями ассиста, сливающимися в пятнах «сияния». Колористическое однообразие нарушается разделкой нежно-изумрудной рубашечки Христа золотом холодного тона. Такие «ювелирные приемы» особенно характерны преимущественно для мастерского иконописания. Гармония целого сознательно нарушена изображением холодной темно-серебристой «третьей» руки. Обычно в большинстве икон она изображается в своем естественном виде. В данном случае мастер хорошо осведомлен об истинном значении благодарственного приношения, имитируя живописными средствами металлическую подвеску (ex voto Иоанна Дамаскина). В силу предметной достоверности «третья» рука приобретает в контексте этого образа некий мистический смысл. Уровень исполнения исследуемой иконы свидетельствует о высоком техническом профессионализме мастера и его теоретической подготовленности. В образной системе иконы и отдельных технических приемах просматривается воздействие мастерской стилистики. Эти данные позволяют с достаточным основанием связать произведение с деятельностью тех школ, которые вновь созда-

вались по инициативе Н.П. Кондакова и Д.К. Тренева. Не исключено, что данная икона могла быть создана молодыми мастерскими учениками.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Историческое сказание об иконе Богоматери 1904; *Булажков* 1913. Т. 1. С. 488–489.
- 2 *Сергей* 1901. Т. 3. С. 494.
- 3 *Булажков* 1913. Т. 1. С. 488–489.
- 4 № 1603. Л. 373 об.–379 об. Данные о ней см.: *Бычков* 1882. С. 270, 275. Одним из первых к прочтению этого эпизода обратился в своей статье С.Петкович (*Петкович*) 1997. С. 136–137, 151. Прим. 34). Благодарю Г.И.Воздорнова за возможность ознакомиться с этой публикацией.
- 5 *Булажков* 1913. Т. 2. С. 1482–1483.
- Прим. 1.
- 6 *Кондаков* 1914–1915. Т. 2. С. 290. Ил. 161.
- 7 Устное сообщение Г.И.Воздорнова автору статьи.
- 8 *Bentchev* 1993. S. 46–51.
- 9 *Петкович* 1997/1. С. 27. Ил. 79.
- 10 *Петкович* 1997. С. 132.
- 11 Сказание о святой Афонской горе 1882. С. 15.
- 12 *Булажков* 1913. Т. 1. С. 1427.
- 13 Рисунок иконы работы Григория Тепчегорского иллюстрирует ее описание в известной рукописи Семена Федоровича Моховикова «Солнце Пресветлое» около 1715 года (ИБ МГУ. Ф. 302. Инв. 10536-22-71. О книге см.: *Павлова* 1976. С. 175–198; *воспр.* — *Bentchev* 1993. S. 51).
- 14 *Эфесардан* 2001. С. 211–216.
- 15 *Кондаков* 1901; *Тренев*; *Тренев* 1904; *Тарасов* 1995. С. 271–289; этой теме посвящена готовящаяся публикация И.В.Сосновцевой.
- 16 *Кондаков* 1901. С. 12.

ИКОНА
«ПРЕПОДОБНЫЕ
ОНУФРИЙ ВЕЛИКИЙ
И ПЕТР АФОНСКИЙ»



ИРИНА СОСНОВЦЕВА
ИКОНА «ПРЕПОДОБНЫЕ ОНУФРИЙ ВЕЛИКИЙ
И ПЕТР АФОНСКИЙ»

1902 год. В.П.Гурьянов¹
Мстера; Москва
Дерево, темпера. 30,7×26,5

Святые представлены в рост, прямолично. Руки Петра Афонского (справа) скрещены перед грудью, правая рука Онуфрия приподнята и повернута к груди, левая держит опирающийся на землю тонкий посох с перекрестием наверху. Отшельники изображены обнаженными; чресла их закрыты «листвием» — повязкой из

Нимбы золотые, в срединке — с тонкой двойной обводкой; обводка, перекрестие и буквы на нимбе Эммануила выполнены красным. Фон срединки — голубое небо, высветленное сверху; благодаря немного желтевшей покровной пленке, пейзаж и фон кажутся зеленоватыми.

Святые изображены стоящими на поземе — скалистой площадке, усеянной небольшими камнями, с невысокой растительностью на втором плане. На горизонте — удаленный голубоватый пейзаж с рекой, де-



травы и листьев. Седые длинные волосы прядями спускаются на плечи, борода Онуфрия почти достает до земли, борода Петра достигает середины бедер. Ноги изображены чуть согнутыми, поставленными свободно, что сообщает легкий, почти неприметный разворот торсам, более заметный в фигуре преподобного Онуфрия. В центре верхнего поля в медальоне — поясное изображение Спаса Эммануила в светлых одеяниях (хитон с клавом и гиматий), со свернутым свитком в левой руке.

Личное письмо со стремлением сгладить впечатление «иконности», в приемлемой степени приближив к «правильному» изображению человеческого лица и тела. При достаточной контрастности затененных и освещенных частей лица (то же в изображении обнаженных фигур) переходы исполнены довольно мягко. Высветления выполнены очень тонкими и часто положенными белильными штрихами, сгущающимися на наиболее светлых участках — скулах, носах, бликах в середине лбов. Тончайшими белильными штрихами и линиями по темному тону исполнены пряди волос, усов, бород.

ревьями и зданиями на дальнем берегу, будто тающими вдымке.

Поля декорированы орнаментом, оттиснутым по золоченому левкасу; его элементы — побеги и цветы лотоса — исполнены коричневым, синим, разными оттенками зеленого, гармонирующими с цветовой гаммой срединки; в углах иконы — изображения процветшего креста.

НАДПИСИ

На фоне над изображениями — имен преподобных темно-синего цвета, на верхнем поле в медальоне — темно-вишневого.

В правом нижнем углу срединки на поземе надпись красновато-коричневой краской в одну строку: **ПИСАТЬ В. ГУРЬЯНОВЪ 1902 ГДЪ В МОСКВѢ.**

Доска гладкая, не видно стыков фрагментов основы, словно она состояла из цельного куска дерева. Однако склейка дерева видна по всем боковым сторонам иконы. Очевидно, использована двухслойная основа, иконная доска как бы дублирована. Две врезные встречные шпонки, трапециевидные в сечении из де-

рева твердой породы (видимо, дубовые) полностью прорезают нижний слой основы и неглубоко входят в верхний слой (с изображением). Фрагменты красной ткани вокруг гвоздиков на торцах. Ковчег неглубокий, лаволока не просматривается, левкас.

На обороте иконы сохранились надписи, исполненные от руки в две строки темно-коричневыми чернилами красивым почерком, с витиеватыми начертаниями заглавных букв³.

Между шпонками иконы видна еще одна надпись в две строки, сделанная карандашом в вертикальном направлении, снизу вверх⁴.

СОХРАННОСТЬ

Хорошая. Все боковые стороны иконы немного стесаны; видимо, это было сделано при помещении иконы в киот.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

От частного владельца.

ИКОНОГРАФИЯ

Композиция иконы — два прямолично представленных святых и полуфигурное изображение Христа сверху в медальоне — позволяет отнести ее к распространённому типу изображений избранных святых. Поскольку празднование преподобным Онуфрию и Петру приходится в церковном календаре на один и тот же день — 12 июня, произведение можно отнести к типу икон-миней, святцев. На рубеже XIX и XX веков в мастерских И.С.Чирикова и М.И.Дикарева (эти иконописцы, как и В.П.Гурьянов, были уроженцами Мстёры, обосновавшимися в Москве) была создана знаменитая и в значительной степени сохранившаяся до наших дней годовая серия таких икон-святцев, включавшая около трехсот произведений — на каждый день года. Эта серия была исполнена по заказу великого князя Константина Романова — «К.Р.» — для его домового церкви в Мраморном дворце в Петербурге⁵. Другой подобный ансамбль не известен. Но икона такого типа могла быть заказана и вне большой серии, например, если заказчик иконы был крещен 12 июня во имя одного из представленных на иконе святых или на 12 июня приходился день его рождения или другое важное для человека и его семейства событие.

На Руси святые отшельники, основатели монашества и продолжатели их аскетического подвига, почитались издавна. Особенно велико было почитание Макария Египетского и Онуфрия Великого, чье подвижничество совершалось в III–IV веках. Поклонение святому Петру Афонскому (преставился в 734 году) широко распространилось несколько позднее. Первые из сохранившихся изображений святого Онуфрия Великого относятся к XV столетию. В 1420 году, судя по летописным сведениям, в честь этого святого был впервые освящен церковный престол⁶.

Образы подвижников и аскетов первых веков христианства включались во фресковые росписи древ-





нерусских храмов. Изображение святого Онуфрия Великого (?) было исполнено в 1378 году Феофаном Греком в Троицком приделе собора Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде⁸. В XV веке в храмах Звенигорода и Москвы возводились каменные алтарные преграды, которые также украшались фресковой росписью. Среди святых, которые представлены в росписи алтарной преграды Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря, присутствует и Онуфрий Великий, рядом с которым изображены Павел Фивейский и Антоний Великий⁹. На новгородской иконе 1498 года преподобный Онуфрий изображен вместе с Пименом Великим, Феодосием Великим, Евфимием Великим, Симеоном Столпником, Макарием Великим, а также Ильей Пророком, Алексием человеком Божиим и почитаемыми святыми русской церкви — Леонтием Ростовским, Варлаамом Хутыньским и Сергием Радонежским¹⁰.

В 1979 году при реставрационных работах в Успенском соборе Московского Кремля на каменной алтарной преграде южнее входа в Дмитриевский придел были обнаружены две полуфигуры отшельников, дополнившие уже известные изображения преподобных отцов монашества и столпников. Предполагается, что это святые Онуфрий и Петр Афонский (или Макарий Египетский), чье изображение почти полностью утрачено. Роспись датируется рубежом XV и XVI веков¹¹.

Образы Петра Афонского с Онуфрием Великим и Макарием Египетским помещены на одной из икон-святцев новгородского Софийского собора; на другой стороне этой двусторонней иконы-таблетки — «Сошествие Святого Духа на апостолов»¹². Таблетка с фигурами Онуфрия, Макария и Петра датируется концом XV века. Обращает внимание следующее обстоятельство. Иконография Петра Афонского на новгородском памятнике несколько отличается от той, которая утвердилась в русской живописи XVI–XVII веков. Волосы святого на софийской таблетке короткие, не спускаются прядями на плечи, а лежат крупными завитками вокруг головы, усы невелики, борода доходит только до середины груди. Длинные волосы, усы и спускающиеся почти до земли борода принадлежат здесь Онуфрию и Макарию, которые различаются только одеждой (Макарий — в звериной шкуре, Онуфрий — в повязке из травы и листьев) и положением рук (руки Макария скрещены на груди, руки Онуфрия обращены к фигуре Макария, чье значение подчеркивается этим жестом). Преподобный Петр Афонский на софийской таблетке правой рукой держит тонкий, опирающийся концом в землю посох с крестообразным навершием.

Несколько изображений святого Онуфрия сохранилось на иконах XV–XVI столетий в собрании Третьяковской галереи¹³.

Рядом с Онуфрием Великим Петр Афонский известен на ионьской иконе-минее 1569 года, происходящей из Иосифо-Волоколамского монастыря¹⁴.

К XVI или XVII столетию относятся фигуры на полях лицевой стороны прославленной новгородской иконы середины XII века «Богоматерь Знамение». Нижнюю пару изображений составляют святые отшельники со скрещенными на груди руками, длинными волосами, спускающимися на плечи, и бородами

ниже колен. Поскольку надписи, именующие святых, утрачены, уже в XIX веке в точности не знали, представлены на полях чудотворной иконы, к тому же закрытой окладом, Онуфрий и Макарий Египетский или Онуфрий и Петр Афонский¹⁴.

Иконописная традиция нашла выражение в свидетельствах иконописных подлинников. В Подлиннике иконописном, изданном С.Т.Большаковым, под 12 днем июня говорится: «Преподобного отца нашего Онуфрия Великого, сед, власы Илии пророка (то есть



длинными прядями спускаются на плечи. — И.С.), брада долга оуска (узкая), по подножию, надбел, препосан листием, руже молебны... И преподобного отца нашего Петра Афонского, наг, сед, брад [а] мало подоле пояса такова же, препосан листием з багрова, зрит на Онуфрия, оба косматы власами»¹⁵. Лицевые святцы Никольского монастыря, изданные самим В.П.Гурьяновым, подтверждают: «Преподобные Петр Афонский и Онуфрий Великий, оба седы и наги, описаны темным листием»¹⁶. Интересно, что тип святого на Никольских святцах несколько отличается и от того, что описано в Подлиннике иконописном С.Т.Большакова и А.И.Успенского, и от иконографических особенностей древних памятников. В этом произведении XVII века именно у святого Петра борода длиннее, чем у Онуфрия, и доходит до середины голени, «ручки молебны» и указывают на святого Онуфрия, борода которого значительно короче, чем на других изображениях, хотя и доходит до бедер. Таким образом, икона, написанная в мастерской В.П.Гурьянова в 1902 году и подписанная его именем, опровергает сведения, сообщаемые изданными самим В.П.Гурьяновым иконами-святцами Никольского монастыря. По-видимому, даже в поздней иконописной традиции, когда точное следование канону и было одним из главных качеств «правильной» иконы, иконография пустынников так и не обрела полной устойчивости и могла разниться в некоторых деталях. Оставались неизменными только главные черты облика преподобных: обнаженные торсы, прикрытые на чреслах «темных листием», и длинные седые волосы и борода, причем длина бороды не постоянна; важный атрибут пустынных странствий — посох с крестообразным навершием — мог быть в руках того или иного отшельника.

АТРИБУЦИЯ

Икона является произведением, вполне типичным для лучших московских мастерских начала XX века, устроенных выходцами из Мстёры. Известно, что хозяева, уроженцы владимирских иконописных сел, предпочитали набирать себе работников из своих родных мест, и у мстерцев чаще всего работали мастерами мстерские иконописцы, у палешан — палешане. Поэтому, если бы не подпись, во многих случаях было бы нелегко отделить произведения, вышедшие из стен иконописной мстерской И.С.Чирикова, от икон, созданных в иконописном «заведении» В.П.Гурьянова, и т. д. Примером могут служить такие иконы чириковской мастерской в собрании Русского музея, как «Избранные святые» и «Святой Благочестивый князь Александр Невский»¹⁷, которые всеми признаками — от размеров иконного щита и способов оформления полей до характера исполнения личного письма и приемов изображения пейзажа на поземе — напоминают икону преподобных Онуфрия и Петра.

Одна из примет времени — рубежа столетий — использование мотивов византийского орнамента для декорирования полей иконы. Побег, листья, цветы лотоса, изображения процветших крестов в углах иконы чрезвычайно характерны для этого периода и часто встречаются не только в иконописи, но и в произведе-

ниях прикладного искусства, причем не только церковного. Типичен для многих не только мстерских памятных самый способ нанесения орнамента специальным штампом или специальными иголочками на позолоченный левкас, часто называемый ширковой. Первые памятники иконописи, декорированные таким образом, датируются серединой XIX века, но особенное распространение эти приемы получают в последней трети XIX и первые десятилетия XX века. Поля, а нередко нимбы и фон средника превращаются в сияющую золотом, слегка рельефную, «играющую» при изменении света поверхность, имитирующую нарядность и блеск драгоценного оклада. При этом плотные краски отдельных орнаментальных мотивов воспринимаются как драгоценные эмали. На полях икон преподобных Онуфрия и Петра орнамент «наколот» огромным количеством мелких углублений, что является также весьма распространенным приемом (см., например, икону мстерского иконописца Константина Васильевского 1910 года «Богоматерь Петровская»¹⁸). Необходимо отметить, однако, что сам по себе этот прием ни в коем случае не может помочь установить происхождение иконы — он весьма часто применялся и в Палехе, и в Мстёре, и в Холуе, и в мстерских Петербурга, Москвы, городов Поволжья и т. д. Вообще порой очень сложно определить происхождение иконы XIX — начала XX века. Общие принципы в технике письма или способа декора, которые иногда можно выделить как наиболее характерные для того или иного иконописного центра, как правило, реализуются лишь как тенденция, но никогда не составляют свода жестких правил. Кроме того, и это особенно важно учитывать, в каждом исторически сложившемся иконописном «гнезде», даже таком, казалось бы, локальном, как Мстёра или Палех, существовали мастерские, ориентированные на самого разного заказчика или покупателя, что и определяло типы создаваемых произведений, их «стильность» или «расхожесть». Исследования О.Ю.Тарасова показали, насколько характерным для поздней Мстёры было широчайшее производство «краснушек» и дешевых «подкладных» образов, а ведь славу Мстёры создавали «подстаринные» образа, дорогие иконы в «новгородском», «строгановском» или иных «классических» стилях, как их понимали в XIX столетии¹⁹.

Тем не менее можно все-таки выделить черты, присущие именно мстерской иконе. Замечательно разбирался в искусстве суздальских иконописных сел и были частыми и желанными гостями в этом «царстве изуграфов» В.Т.Георгиевский и В.А.Бакушинский. Последнему принадлежит тонкий анализ различных стилей и «манер» мстерского художества. Некоторые его строки воспринимаются как конкретный анализ рассматриваемой иконы В.П.Гурьянова именно потому, что В.А.Бакушинский с глубоким пониманием и знанием поздней иконы выделил самое типичное в этом явлении²⁰. Исследователь выявил наиболее своеобразные черты позднего мстерского иконописания²¹. Наблюдения В.А.Бакушинского прямо приложимы к иконам и мастерской В.П.Гурьянова. Особенный «мстерский» подход к построению колорита иконы характе-

рен для этих произведений, хотя наиболее «классическим» памятником поздней Мстёры, тех самых мстерских «бесстильных» икон, которые появились на основе мстерского же «строгановского» стиля, является именно икона «Преподобные Онуфрий Великий и Петр Афонский».

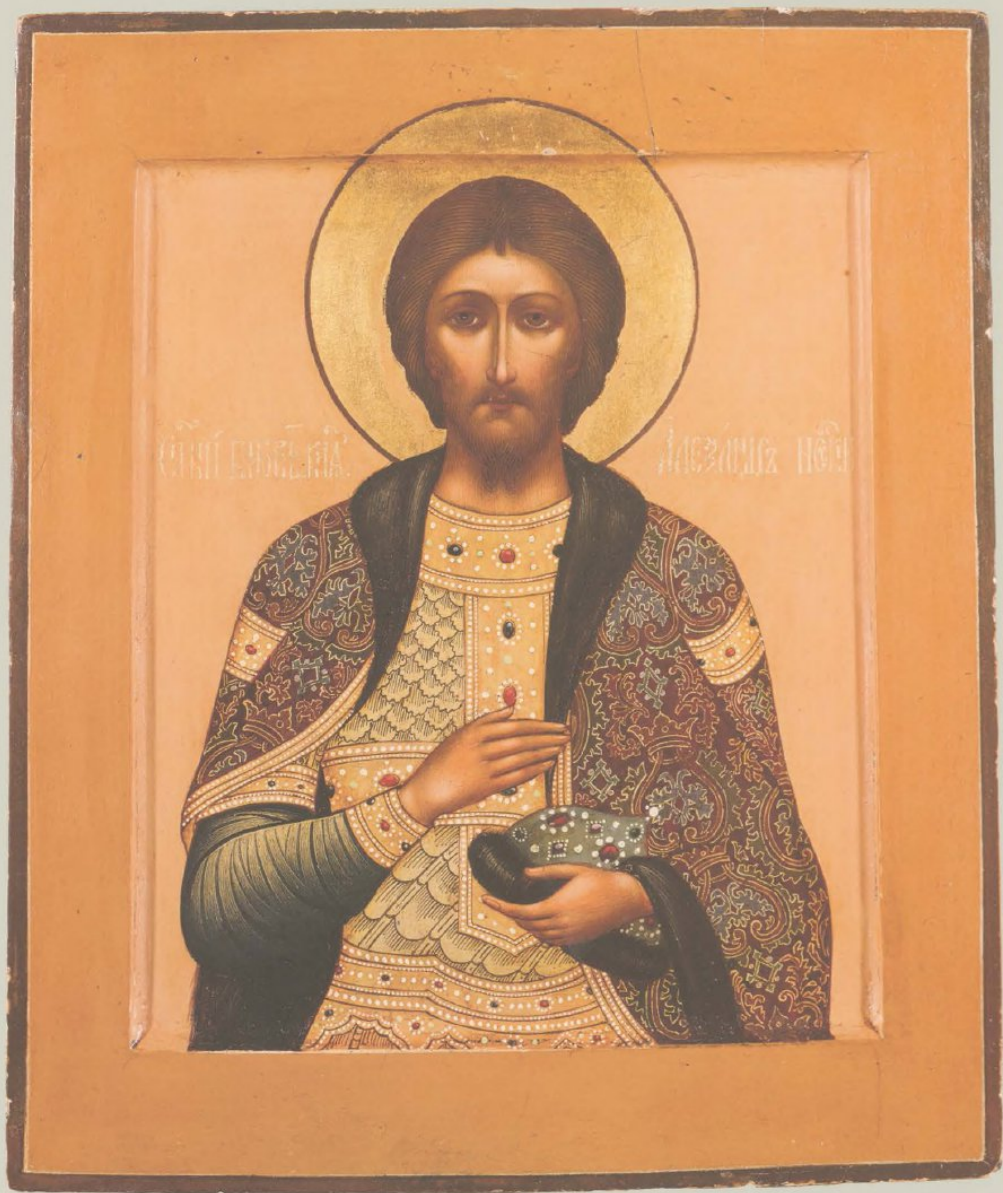
ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Подробно о В.П.Гурьянове см. Приложение 2.
- 2 Об авторстве икон см. Приложение 2.
- 3 Очевидно, эти надписи были сделаны перед написанием иконы и определяли состав изображений.
- 4 По-видимому, эта надпись более позднего происхождения сделана тогда, когда икона лишилась «рубашки» — красной ткани, которая закрывала ее оборотную сторону. Орфография и содержание карандашной надписи заставляют отнести ее к периоду 1920-х–1930-х годов; слово «выем», очевидно, относится к событию, которое тогда называлось «изъятие церковных ценностей»; к сожалению, где производился «выем», не указано, и надпись не проливает свет на происхождение памятника.
- 5 *Побединская, Уханова* 1985. С. 150–166.
- 6 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко* 1982. С. 317.
- 7 *Вадорнов* 1976. С. 132, 134. Ил. на с. 239, № 136.
- 8 *Николаева* 1978. С. 75, 86. Ил. 47.
- 9 *Смирнова, Лаурина, Гордиенко* 1982. № 71.
- 10 *Качалова* 1984. С. 274. Ил. на с. 270.
- 11 *Лазарев* 1977. Табл. XX; *Смирнова, Лаурина, Гордиенко* 1982. С. 302–320, особенно с. 317.
- 12 *Антонова, Миева* 1963. Т. 1. № 218, 273; Т. 2. № 444, 635.
- 13 ГРМ, инв. ДРЖ-1201, изображение под записью.
- 14 *Тихомиров* 1872. С. 3–6. Согласно иконографической традиции XVI–XVII веков, следовало бы считать, что изображены Онуфрий и Макарий, но поскольку верхняя пара палеосных святых — мученики Георгий и Иаков Перский празднуют церковь 26 и 27 ноября и празднование Петру и Онуфрию приходится на один и тот же день, тогда как память Макария отмечается 19 января, то с учетом вероятности «календарного» принципа подбора изображений допускается и возможность парного изображения Онуфрия и Петра.
- 15 Подлинник иконостисный 1998. С. 115. Ил. на с. 360.
- 16 Лицевые святцы 1904. С. 29.
- 17 Обе иконы в собрании ГРМ, инв. ДРЖ Б-1227, ДРЖ Б-998.
- 18 ГРМ, инв. ДРЖ Б-1217.
- 19 *Тарасов* 1995.
- 20 «Мстерское «строгановское» письмо характерно своим «тоновым», голубоватым, оттушеванным в «свету» — фоне колоритом с перламутровым мерцанием вкрапленных в него цветов... Самое харак-

терное в «строгановском» стиле Мстёры — пейзаж... В цвете — три плана, дающие глубину. Первый план желтовато-коричневый: охра, terra дисисена, средний — зеленый, задний — голубой или серебристо-бирюзовый. Так работали в мстерских мастерских, в Москве у мстерских выселенцев, например, у Гурьянова, Дикарева» — см.: *Бакушинский, Василецко* 1934. С. 34.

21 «Спорный вопрос о наличии самостоятельного мстерского стиля перед революцией следует решать положительно. ...Подлинный и очень своеобразный стиль Мстёры образовался из так называемого «бесстильного» письма, находившего сбыт не только в старообрядческой среде, но и в тех слоях православного населения, которое не хотело древней строгости форм и довольствовалось лишь легким привкусом старины. Это тот стиль, из которого возникли и широко развиваются теперь художественные искания Мстёры после революционной. Основное, что для него характерно за последние сорок — пятьдесят лет перед революцией, — его колорит. Этот колорит всегда строился в очень сдержанной гамме красок, объединенной общим тоном. Мстерский колорит в своей тональности имеет два контрастных строя, два цветовых ключа. Тон теплый, с преобладанием охры в фоне или в основных цветах личного и доличного письма... В разработке риз — твореное золото пробелов. В доличном — бакан, белила, приглушенная красная и зеленая. Иногда золото соединяется с матовым и блестящим серебром. Здесь нередко и типично соединение «подстаринного» стиля с «фрязью» золотого чеканного фона и эмали на полях, венцах. Эмаль расцвечена обычно в сдержанных сочетаниях белая, охра, коричневого тона, не многоцветная, как в Палехе и Холуе. Тон холодный — вторая разновидность мстерского колорита. В нем преобладают разбеленные и блестящие, голубоватые, бирюзовые цвета. Он серебрист и прозрачен, объединяет две манеры Мстёры — «новгородскую» и «строгановскую» — см.: *Бакушинский, Василецко* 1934. С. 32–33.

ИКОНА
«БЛАГОВЕРНЫЙ
КНЯЗЬ АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»



ИРИНА СОСНОВЦЕВА
ИКОНА «БЛАГОВЕРНЫЙ КНЯЗЬ
АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

Начало XX века (1903 год?). В.П.Пурынов
Мстѣра; Москва
Дерево, темпера. 31×26

Поясное прямолинейное изображение святого в воинских доспехах, накиннутой на плечи княжеской шубе с меховыми опушкой и воротом и с княжеской шапкой, отороченной мехом, в левой согнутой руке. Правая рука приподнята и повернута ладонью к груди, креста в руке нет. Князь изображен средовеком с темными волосами и короткой темной бородой.

Одеяния изукрашены золотым ассистом теплого и холодного оттенков, сложным и пышным многоцветным орнаментом (на темном пурпуре шубы), красными и синими камнями и жемчугами по золоту ворота, наручей, деталям доспехов и шапке. Сами пластины доспехов, исполненные в холодной голубовато-зеленоватой гамме с белилами, выписаны так тщательно, что воспринимаются как изысканный орнамент.

Личное письмо имеет особенности: по общему тону, того же розоватого оттенка, как и фон средника и полей, нанесены не высветления, а притенения; с помощью этого приема художник добивается впечатления объемности лица, шеи и рук.

Нимб золотой с коричневой обводкой. Фон розовато-охристый, поля исполнены так же, но чуть темнее, с сероватой опушкой по краям иконы, с тонкой светлой обводкой по внутренней ее стороне.

НАДПИСИ

Исполнена на фоне золотом холодного оттенка.

Доска двухслойная¹ с двумя врезными встречными шпонками. На оборотной стороне видны швы склейки верхнего щита из трех частей дерева. Тыльная сторона окрашена, залевашены и окрашены торцы иконы. Ковчег, паволока не просматривается, левкас.

В центре между шпонками белилами исполнен медальон, в котором помещена сделанная черной краской надпись в восемь строк (первая буква надписи — красная): **ДОБРОМУ ПЛАСТЬИН / АЛЕКСАНДРУ ИПОДИТОВИЧУ / ГАЛГОЛѢВСКОМУ / ВЪ ПАМЯТЬ ... 25 ЛѢТЪ А СВЯЩЕНСТВА / ОТ ПОПЧИТЕЛЯ СВ... / ГУСА... СВ... ПР... ОДЕ... / К... К... В. П. ГУРЬЯНОВА / ... 3-го**

СОХРАННОСТЬ

Хорошая.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

От частного владельца.

ИКОНОГРАФИЯ

Проблемы иконографии благоверного великого князя Александра Невского разработаны достаточно полно. Среди многих работ, посвященных этой теме или затрагивающих ее в связи с исследованием того или иного произведения, посвященного герою Невской битвы, следует особо выделить книгу И.А.Шляпкина² и работы Ю.К.Бегунова, изучавшего тексты Жития Александра Невского и традицию его изображений. Статья Ю.К.Бегунова содержит самый полный на сегодня свод памятников древнерусской иконописи, миниатюры, фресковых изображений и памятников лицевого шитья, посвященных святому Александру, и входит в сборник, посвященный князю Александру Невскому и его эпохе³. В этом же сборнике еще две статьи, важные для данной темы, в которых исследователи выделяют несколько ключевых моментов в развитии иконографии святого⁴:

I. Местное церковное празднование Александру Невскому в Рождественском монастыре Владимира, где он был погребен в 1263 году, было установлено не ранее 1381 года, после освидетельствования его святых мощей митрополитом Кириллом. Тогда же был написан канон святому и первые его иконы.

II. Поскольку Александр Невский первым из русских князей перед смертью постригся «во иноческий чин» с именем Алексия, то и первые изображения его, не дошедшие до нашего времени, но послужившие основой развития иконографии святого, очевидно, представляли его в монашеском облачении. Подавляющее большинство произведений XVI–XVII веков — иконы, фрески, шитые надгробные покровы — изображают святого Александра Невского в схиме.

III. Макарьевские соборы 1547–1549 годов причислили князя к общерусским святым, церковное празднование ему установилось повсеместно. Этому сопутствовало появление новых редакций Жития святого, увеличилось количество произведений изобразительного искусства, ему посвященных; сохранились и образа, иллюстрирующие Житие Александра Невского, например икона начала XVII века из Входоуерсалимского придела церкви Покрова на рву (собор Василия Блаженного)⁵.

IV. В то же время существовала и традиция изображения святого Александра в воинском облачении, которая имела поначалу «вспомогательно-иллюстративное» значение. В образе князя-воина Александра Невского представляли в клеймах житийных икон, где изображались битвы, в знаменитой иконе середины XVI века «Церковь воинствующая»⁶, в миниатюрах Московского Лицевого свода. Позднее, в середине — второй половине XVII столетия, появились и единичные изображения благоверного князя в доспехах и с атрибутами княжеского достоинства (фрески Благовещенского собора Московского Кремля, вологодского Софийского собора).

V. Начиная со времени Петра I почитание святого князя Александра Невского приняло не только общерусский, но и государственный и даже «имперский» характер (не случайно православные храмы при российских посольствах и миссиях за границей

из Владимира в Троицкий монастырь Санкт-Петербурга (впоследствии — Свято-Троицкую Александроневскую лавру) превратилось в грандиозное многоаспектное действо, в котором участвовало несметное количество народа и духовенства по всем городам и ве-



часто освящались именно в его честь, и многие особы царствующего дома были крещены в его имя). При Петре Великом Александр Невский становится главным святым покровителем любимого детища Петра — новой столицы. Сам царь, его современники и идеологи Петровской эпохи рассматривают его деятельность (и прежде всего Северную войну и основание Петербурга) как продолжение деяний великого князя, прославившегося еще в XIII столетии победами у невских берегов и в других северо-западных областях Руси. Перенесение святых мощей благоверного князя

сям, через которые несли огромный изукрашенный ковчег-раку? Прибытие святых мощей в Петербург было приурочено к третьей годовщине подписания победного Ништадтского мира со Швецией — 30 августа 1724 года, и с тех пор устанавливается новое церковное празднование святому Александру Невскому — Перенесение мощей 30 августа наряду с прежде бывшим днем памяти — 23 ноября. К событиям 1724 года были составлены особые службы святому; Синод издал указ, повелевающий Александру Невскому «в монашеской одежде никому отнюдь не писать», «а ши-

сать тот святого образ в одеждах великокняжеских»⁸. В Шлиссельбурге, где ковчег с мощами хранился около года, для того чтобы вносить их в Петербург совпал с днем празднования «виктории» — победы над Швецией, с раки святого был совлечен прекрасный шитый покров XVII века⁹, на котором Александр Невский был изображен в монашеских одеяниях, а также деревянная крышка раки с иконописным образом святого, исполненным в 1695 году¹⁰, и вместо нее «подкреплен под оклад» образ, «писанный на тафте, в княжеской одежде», который был создан живописцем Санкт-Петербургской типографии Иваном Григорьевичем Одольским¹¹.

Очевидно, именно образ работы Ивана Одольского стал непосредственным источником нового обязательного для художников иконографического извода, так как надгробные святые всегда играли важнейшую роль в сложении иконографии святых. По-видимому, написанный на ткани масляными красками (?) образ этот не сохранился; во всяком случае в описи Древлехранилища Лавры, составленной Ф.М. Морозовым, он не упомянут. Скорее всего представление о том, как именно был на нем изображен святой князь Александр, могут дать другие произведения первой половины XVIII столетия, исполненные по заказам Троицкой Невской обители. В музейных и частных собраниях Петербурга сохранилось несколько икон с изображением святого Александра Невского на фоне Троицкого монастыря, причем образительным источником для вида обители послужила известная гравюра П.Пикарта, награвированная по рисунку архитектора Швертфегера¹². На некоторых из этих икон, по-видимому исполненных в одной иконописной мастерской по одному и тому же образцу, сохранились подписи Ивана Артемьева Усятникова, известного московского иконописца, в 1710-е годы возглавившего Оружейную палату Московского Кремля¹³. По всей вероятности, Невский монастырь заказывал иконописцам значительные партии изображений своего святого покровителя, как это было принято в практике древнерусских монастырей. Очевидно, что в прославлении своей главной святыни обитель должна была особенно настаивать на точности соблюдения всех иконографических особенностей нового надгробного образа святого Александра. Представляется, что именно таким — прекрасным рыцарем в доспехах и царской мантии — был изображен Александр Невский Иваном Одольским к моменту торжественного внесения раки святого в новую российскую столицу (согласно петербургским обычаям, произошло не «внесение», а «вылечь» ковчега с мощами на царском ботике в сопровождении огромной флотилии судов по Неве от Шлиссельбурга в град святого Петра).

Изображение на иконе В.П. Гурьянова не совсем соответствует тому, что мы видим на иконах первой половины XVIII века и многих более поздних памятниках. Здесь иконописец, отказавшись от древней традиции монашеского образа, которой твердо придерживались старообрядцы, не последовал полностью и новому изводу 1724 года, а обратился к компромиссному иконографическому варианту: изобразил Алек-

сандра так, как следовало, согласно старым допетровским традициям, писать святого князя, как представляли в древнерусской живописи князя Бориса, Михаила Черниговского и других святых благоверных князей. По-видимому, икона начала XX века, созданная в московской мастерской мстерского иконописца, более всего приближалась к иконографическому типу «Титулярника» 1672 года, где «князь изображен с непокрытой головой с волнистыми волосами и бородой средней величины широким клином. На нем поверх кафтана, усаженного камнями, видна меховая опушка»¹⁴. Однако изображение доспехов на иконе подчеркивает тему князя-воина.

В начале XX столетия распространился еще один тип изображения святого Александра Невского. Его возникновение связано не с установлениями церковных соборов или древней традицией, а с появлением широко прославленных работ В.М. Васнецова. Изображения его настенных росписей, образа иконостасов его работы темперой или маслом стали повторяться мастерами разных иконописных центров России. Едва ли не самыми известными и часто повторяемыми стали росписи стен и иконостасные образы Владимирского собора в Киеве¹⁵. Так, иконописцы села Холуй Владимирской губернии создали бесчисленное множество повторений васнецовского образа святого Александра Невского, ориентируясь лишь на вкус покупателей и запросы рынка, не дожидаясь указов Синода¹⁶.

АТРИБУЦИЯ

Надпись на обороте иконы не сохранила даты написания образа, хотя и сохранила само имя В.П. Гурьянова. Очевидно, подобная форма подписи, сочетающейся с дарственной надписью, была принята у Василия Павловича Гурьянова¹⁷. Одинаковые приемы изготовления иконного щита для образов «Преподобные Онуфрий Великий и Петр Афонский» (кат. № 67), «Господь Вседержитель» (кат. № 70) и «Александр Невский» позволяют предполагать, что какое-то время доски для икон в мастерскую Гурьянова поставлял один и тот же изготовитель, какая-то одна столярная мастерская (может быть, не все доски, а только определенных размеров). Как бы то ни было, очевидно, что все три иконы из собрания В.А. Бондаренко должны были быть созданы уже после переезда В.П. Гурьянова в Москву. Кроме того, определенную точку отсчета может дать упоминание в надписи на обороте иконы Александра Невского «Гулицкого» — очевидно, монастыря. Судя по письму В.П. Гурьянова в редакцию журнала «Светильник», опубликованному осенью 1913 года, работа его мастерской по росписи стен собора этой обители к тому моменту уже завершилась, но не была отделена еще каким-то долгим сроком¹⁸. Наконец, приемы личного письма, общие для обоих памятников (образа князя Александра Невского и иконы Вседержителя), указывают, как нам кажется, на начало XX века как на наиболее вероятный период создания иконы «Святой благоверный князь Александр Невский». Предположительно это произведение может быть отнесено к началу 10-х годов XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Об особенностях иконной доски — см. описание иконы «Преподобные Опустынный Великий и Петр Афонский» (кат. № 67).
- 2 *Шляткин* 1915.
- 3 *Бегунов* 1995. С. 172–176.
- 4 *Моисеев* 1995. С. 177–180; *Братчикова* 1995. С. 181–184. См. также *Казармицкова* 1991. С. 79–85.
- 5 Происходит из Александро-Невского собора Московского Кремля, а с 1770 года находится во Входуиерусалимском приделе Покровского собора (Музей «Покровский собор»; воспр. — *Брюсова* 1984. Ил. 5 на с. 14).
- 6 *Антонова, Млева* 1963. № 521.
- 7 *Семенова* 1998. С. 208–211.
- 8 *Рункевич* 1913. С. 265–268.
- 9 ГРМ; воспр. — *Морозов* 1910. С. 13. Ил. между с. 12 и 13.
- 10 ГЭ; воспр. — Синай, Византия, Русь 2000. № R-84. С. 321–323.
- 11 *Рункевич* 1913. С. 169, 268.
- 12 *Алексеев* 1990. С. 157–159.
- 13 Синай, Византия, Русь 2000. № R-118. С. 346. Ил. на с. 347.
- 14 *Шляткин* 1915. С. 16.
- 15 *Саввичков* 1913. С. 3–22. Таблицы.
- 16 См. икону «Святой Александр Невский», ГРМ, инв. ДРЖ Б-1230.
- 17 См. надпись на обороте в белом круте на иконе «Богоматерь Иверская» из собрания ГРМ, датированной 1901 годом (Приложение 3).
- 18 «Светильник». 1913. № 8. Раздел «Хроника», С. 36.

ИКОНА
«АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ»



ИКОНА «АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ
С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ»

После 1909 года
Москва

Дерево, смешанная техника. 31×26,5

Святые изображены в рост и разделены на две двухъярусные группы — внизу две фигуры, сверху одна. Между ними и над ними, осеня их блекло-радужными (нежно-фиолетовые, желтоватые, золотистые и голубые тона) крыльями, парит ангел-хранитель. Его руки сложены на груди, он в длинном белом одеянии, подпоясанном золотистой лентой. Святые вписаны в пейзажное пространство, выполненное с элементами прямой перспективы. Это пригорки и воды, побуревшие травы, хрупкие цветы. Слева группу святых открывает преподобный Александр. Он изображен в синеватой схиме, фиолетовой мантии и вишневом подряснике. На синей епитрахили серебристым тоном, как и разделка складок на всех одеждах, изображены две (одна над другой) «гологофы». Преподобный держит перед собой раскрытую книгу с красным обрезом. Его лик, как и остальных персонажей, выполнен в натуралистической манере с безусловными элементами идеализации. Над глубоко посаженными, пронзительно устремленными на молящегося глазами нависают седые брови. На впалых щеках розовеет легкий румянец. Тонкий длинный нос подчеркивает строгую симметрию лица. Длинная седая борода с тщательно выписанными волосками опущена на грудь.

Рядом с Александром изображен стоящий в фас мученик Виктор. На юноше голубоватый хитон, ворот которого украшен тонким коричневым орнаментом с золотом. Поручи его рукавов расшиты жемчугом. Подол обшит жемчужным орнаментом. Светло-малиновый гиматий наброшен на левое плечо и свисает на руку, справа охватывая фигуру святого. Края гиматия также орнаментированы. В правой руке он держит тонкий четырехконечный золотой крест, опирая его на раскрытую левую руку. На святом коричневые сапожки с орнаментом типа жемчужника. Его глава округло обрамлена пушистыми короткими прядями волос. Бледный лик также отличается правильными чертами. Легкие высветления моделируют его объем.

Замыкает эту группу сверху Мария Магдалина. В правой поднятой руке она держит рубиновое яйцо, а в левой — длинный валикообразный, орнаментированный золотом сосуд.левой щекой она прижимается к нему. На ее склоненной вправо главе желтоватый мафорий с волнообразным вишневым орнаментом. Изпод него спускаются длинные распущенные волнистые волосы. На груди виден ворот вишневого хитона.

Во главе правой группы стоит преподобный Николай в темно-вишневом подряснике и фиолетовой мантии. Фигура святого развернута к центру, а взгляд направлен вверх. Руки страстно сжаты на уровне груди. На ногах коричневые сапожки. Глава Николая не

покрыта. Широкие зальсины подчеркивают большой лоб. Сзади видны седые волосы.

Рядом с ним также обращенным к центру изображен Иоанн Предтеча. Правая рука поднята в попрошающем жесте.левой он держит развернутой вни свиток с текстом. Обнаженные ноги пророка перевиты тощими тесемками от «подошв» сандалий. На левом плече желтоватый гиматий с золотым орнаментом по краю, изпод которого видна серебристо-сизая милоть. Его глава, окаймленная взлохмаченными волосами, чуть опущена влево.

Над ними изображена преподобная Анна Кашинская в синей схиме и сизо-сиреневой мантии. Ее сосредоточенный взгляд направлен к центру. Правая рука лежит на груди.левой она перебирает черные четки.

Все нимбы святых выполнены ажурным рисунком творенным золотом. «Небесный» фон иконы решен живописно в розовато-голубоватых тонах, передающих атмосферу наступающих сумерек. Поля иконы выполнены в виде своеобразного портала, обрамляющего всю группу святых. На боковых полях изображены столбы с причудливыми капителями, восходящими к образцам византийской архитектуры, которые опираются на базы в виде перевернутых аналогичных капителей. Между столбами перекинута овальная арка. Контуры столбов, арки и других элементов декора полей — золотые. Белесовато-охристый тон их фона заполнен многоцветным цветочным орнаментом, имитирующим византийскую пергородчатую эмаль. На буро-зеленом фоне нижнего поля плотный орнамент образует в центре круг с выписанным белым крестом на голубом фоне с золотыми звездочками и двумя зелеными кипарисами. Нижние углы иконы украшены квадратами с бело-синими основаниями столбов на них и орнаментами, состоящими из кругов с равновеликими четырехконечными сторонами крестов на голубом фоне со звездочками. Верхние углы иконы, образованные аркой, по темному фону заполнены золотыми звездочками. По обеим сторонам на основания арки и капители столбов опираются два тонких белых длинных креста, перекрестия которых заключены в аналогичные круги с голубым фоном и золотыми звездочками.

НАДПИСИ

Имена святых выполнены золотом внутри нимбов; тексты на страницах раскрытой книги в руках преподобного Александра и развернутом свитке у Иоанна Предтечи черным пигментом с красными инициалами.

Основа иконы состоит из двух досок с двумя врезными встречными шпонками. Обратная сторона тщательно обтесана, древесина светлая, что указывает на постоянное пребывание в киоте и относительно позднее изготовление. Торцы иконы закрашены коричневым пигментом по грунту. Без ковчега, павлока не просматривается, левкас.

Вверху слева квадратная наклейка, на которой в рамке типографским способом выполнена надпись: «Евгений Иванович Сидлин, Москва, Никольская»¹.

РЕСТАВРАЦИЯ

Проведена до поступления в коллекцию.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Состав святых в иконе свидетельствует о ее заказном семейном характере. Иконографическая комбинация достаточно традиционна для формулы «избранные святые», которые в многочисленных иконах отличаются друг от друга лишь поворотом головы, фигуры, расположением рук или наличием каких-либо символических знаков или предметов, напоминающих об их конкретном служении. В данной иконе выбор святых, определенных именами конкретных лиц, исключая Иоанна Предтечу и в какой-то степени Марию Магдалину, довольно редок. Их изобразительную трактовку можно найти лишь в миниатюрных иконах-календарях да в описаниях лицевых иконописных сборников. Образ преподобного Александра не конкретизирован на иконе. Среди преподобных с этим именем по месяцеслову отмечено трое. Однако отсутствие традиционных пояснительных надписей не позволяет связать изображенного ни с Александром Свирским, ни с Александром Куштским. Скорее всего здесь изображен Александр — начальник обители Неусыпающих (умер около 430), который трудился в Малой Азии, создал там девять монастырей и установил в них «денно-ночное» псаломление (чин «неусыпающих»)². Его память отмечается 23 февраля и 3 июля по старому стилю. Прозрительность индивидуальных черт святого заставляет предположить, что здесь изображен именно этот малоазийский аскет.

Рядом с Александром изображен мученик Виктор (лат. — победитель). Определить это лицо довольно трудно, так как в месяцеслове значится большое число мучеников с этим именем. Его юность, светский «римский» костюм и мученический крест допускают предположение, что на иконе представлен Виктор (иначе — Фотин-пресветлый), сын мученицы самаритянки Фотины. Известно, что она беседовала с Христом у колодца (Ин. 4 : 4–42). За приверженность к христианству Виктор и Фотина были казнены³. Их память празднуется 20 марта.

Мария Магдалина изображена на иконе достаточно традиционно — с распущенными волосами, покрытыми платом. Реже она изображалась держащей сосуд с ароматами для тела Христа (Мк. 16 : 1) и красное яйцо — символ Воскресения Христова⁴, как это можно видеть на исследуемой иконе.

Преподобный Николай с наибольшей вероятностью ассоциируется с образом студийского игумена

в Константинополе (793–868), прославившегося рядом со своим учителем Феодором Студитом защитой иконопочитания. Память его отмечается 4 февраля⁵.

В изображении пророка Иоанна Предтечи нет никаких иконографических новаций. Его образ тради-



ционен и всегда узнаваем на многочисленных иконах разного времени.

В этом ряду наиболее интересным представляется образ княгини Анны Кашинской (умерла в 1338), супруги великого тверского князя Михаила Ярославича, впоследствии причисленного к лику святых⁶. Ее церковная посмертная история беспрецедентна. Первоначально княгиня была канонизирована в 1649 году. В 1650 году ее мощи были перенесены из деревянной Успенской церкви в кашинский Воскресенский собор. Сразу было составлено Житие святой и были написа-

ны первые иконы. Известно также, что мастерами Серебряного приказа была исполнена для мощей серебряная рака в 1652 году и шитая пелена на нее⁷. Однако старообрядцы стали ссылаться на то, что мощи святой имеют двоеперстное сложение. И по указанию па-



триарха Иоакима святая была деканонизирована в 1677 году.

Но отношение к этому акту не было однозначным. И мы имеем свидетельства частного почитания преподобной. Так Г.Д. Филимонов написал икону Анны в драгоценном окладе, написанную в 1667 году, когда уже состоялось определение о развенчании преподобной. В 1676 году по личному заказу боярина Богдана Хитрово была выполнена уникальная цельнолитая рельефная икона Анны Кашинской из серебра⁸. Святая, стоящая в трехчетвертном обороте на плиточ-

ном полу, обращена в молитве к благословляющему Спасу.

Не исключено, что сохранявшаяся память о несправедливом акте по отношению к княгине была причиной пересмотра решения более двухсотлетней давности. Вторичное прославление княгини Анны состоялось в 1909 году по многочисленным прошениям верующих и многих церковных деятелей. И хотя к этому времени уже появились первые иконы, они все же не были многочисленны. На большинстве из них святая была представлена в схимнических одеждах, стоящей на берегу прихотливо извивающейся речки Кашинки, на высоком берегу которой возвышался Воскресенский собор. Одна из таких икон была выполнена маслом священником В.Лебедевым в 1910 году сразу после вторичной канонизации⁹. Тогда же, в 1910 году, В.М. Васнецов написал икону, в которой Анна Кашинская изображена в схиме, но внутри теремных покоев¹⁰. Таким образом, изображение Анны Кашинской является конкретным датированным признаком, позволяющим определить время создания исследуемой иконы после 1909 года.

АТРИБУЦИЯ

Настоящая икона представляет выразительный пример иконописи начала XX века. Ее мастер впитал художественные новации, собственные интересы образованного общества, виденного цель и задачу современной культуры в возрождении национальных особенностей и традиций. Публикуемое произведение является стилистически неоднородным памятником. С одной стороны, ее средник, написанный в натуралистической манере, следует нормам церковного искусства, заложенного в 40–60-х годах XIX столетия в знаменитой петербургской мастерской М.С. Пешехонова, которая создала своеобразный компромиссный стиль, соединявший образность традиционной иконы с церковной живописью В.Л. Боровиковского. В иконе «Ангел-хранитель с избранными святыми» можно отметить исключительно высокий уровень живописного мастерства. Техника исполнения ликов заметно отличается от традиционно иконописной и поздними мастерами называлась «отборкой», при которой выпуклые черты моделированы светлыми короткими штришками. Однако наиболее притягательным в подобных иконах является их декоративное оформление. Поля иконы оформлены в виде своеобразного портала с полукруглым завершением. В нем важную роль играют изображенные по бокам монументальные столбы-колонны, поддерживающие арку. Они увенчаны капителями и опираются на близкие по форме основания. Свободные плоскости заполнены прихотливым растительным орнаментом с мотивами солярных кругов, в которые вписаны четырехконечные кресты, напоминающие по форме раннехристианские образцы. Особую роль играет цвет, который, подобно многоцветной эмали (в данном случае явно имитируя ее), заполняет перегородчатый рисунок декора. Этот орнамент напрямую не соотносился с иконописным изображением. Проявившиеся в нем национально-романтические тенденции были связаны с повышенным

вниманием к древним образцам народного декора, использованного в памятниках архитектуры, рукописях, бытовых предметах, которые впоследствии ярко проявились в работах прикладного характера, таких как книжные переплеты, пригласительные билеты, деревянные и серебряные рамки и т. д.¹¹. Подобное оформление иконы нашло широкую поддержку среди верующих. Эти элементы появляются на богатых серебряных окладах икон, украшенных причудливой многоцветной эмалью. Позднее этот декор переходит на поля иконы, в одних случаях имитируя дорогостоящий оклад и «заменяя» его, в других — играя самостоятельную декоративную роль, как в исследуемом произведении. Близкие исследуемой иконе мотивы можно видеть на такой же заказной иконе «Алексий Человек Божий и мученица Антонина», выполненной известным замечательным московским иконописцем А.А.Глазуновым в 1913 году¹². Хотя средник иконы написан в стилистике позднего Палеха, для нас важен аналогичный декор полей с фигурно вырезанным ковчегом, который имеет прямые точки сопереживания с исследуемой иконой. Здесь акцент поставлен на московской интерпретации древнерусского декора, который перекликается с образцами древнерусской многоцветной эмали. Это говорит об устойчивой роли национально-романтического стиля в интерпретации модерна, чистые образцы которого на рубеже веков мы находим в большей степени именно в произведениях декоративно-прикладного искусства. Близкий пример оформления полей представляет икона «Чудо Георгия о змие» начала XX века, находящаяся в крупнейшем собрании поздних икон Х.Вилламо¹³. Ее средник выполнен в натуралистической манере маслом и воспроизводит композицию, написанную М.В.Нестеровым в 1902 году для храма в Аббас-Тумане. Однако для нас более важна орнаментация ее полей, полная созвучных элементов. Достаточно большое количество икон подобного типа, ярко представляющих тенденции возрождения национального наследия в рамках стиля «модерн», свидетельствует о его уже устоявшейся роли в церковном искусстве конца XIX — начала XX века¹⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Евгений Иванович Сидни родился 4 декабря 1872 года. Его отец Иван Лукич (умер в 1889), из крестьян, стал купцом 2-й гильдии и крупным антикваром. Сын перенял от него любовь к иконе. Магазин, унаследованный от отца на Никольской, был хорошо известен московским коллекционерам. После октябрьского переворота 1917 года Е.И.Сидни работал как специалист по древнерусскому искусству в Музейном отделе Главнауки, по хранению и выделению музейных ценностей, в Историческом музее. Участвовал в ряде экспедиций по выявлению памятников древнерусского искусства. Был организатором и заведующим музеем-собором Василия Блаженного, музеем-храмом Троицы в Никитниках (Пружинской Богоматери) и музеем архитектурных памятников в Коломенском. Умер 18 декабря 1928 года. Благодарю Г.И.Вадорнова за возмож-

ность использовать его неопубликованные материалы.

- 2 *Сергий* 1901. Т. 3. С. 252; *Булаков* 1913. Т. 1. С. 100.
 - 3 *Булаков* 1913. Т. 1. С. 123.
 - 4 *Красилин* 1995 / 1. С. 6, 13.
 - 5 *Сергий* 1901. Т. 3. С. 54, 55.
 - 6 Христианство 1993–1995. Т. 1. С. 85.
 - 7 Жизнь Анны Кашинской. См. также подробнее: СККДР 1992. С. 330–331.
 - 8 *Трутовский* 1909. С. 374 + воспроизведение.
 - 9 *Красилин* 1989. С. 94, 95.
 - 10 Виктор Васнецов 1990. № 123.
- Икона вставлена в деревянный резной киот, выполненный в стилистике модерна.
- 11 См., например, оформление Всеобщего русского календаря на 1911 год Товарищества И.Д.Сытина (воспр. — *Кириченко* 1997. С. 399) или серебряный с эмалью бювар 1909 года фирмы И.Хлебникова (Там же. С. 380).
 - 12 *Красилин* 1995. № 27 (размер иконы — 31×26,7).
 - 13 Собрание Х.Вилламо (Каунайнен, Финляндия); воспр. — *Ikoneja* 1989. S. 92. В аннотации автором этой композиции во Владимирском соборе ошибочно назван В.М.Васнецов.
 - 14 *Красилин* 1999. С. 88.

ИКОНА
«ГОСПОДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ»



ИРИНА СОСНОВЦЕВА

ИКОНА «ГОСПОДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ»

1910 год. В.П.Гурьянов
Мстёра; Москва
Дерево, темпера. 35,3×31

Композиция иконы имеет ряд особенностей и представляет соединение двух иконографических изводов. Изображение Христа дано оплечью¹ и совмещено с элементами поясного образа «Спас Вседержитель» — изображением правой благословляющей руки и раскрытого Евангелия с красным обрезом, поддерживаемого левой рукой².



Христос представлен в красном хитоне и зеленом гиматии. Одежния густо покрыты тончайшим золотым асистом, исполненным твореным золотом, золотым орнаментом украшен ворот хитона и обрезы книги. Золото использовано разных оттенков — «теплое» на красном и «холодное» на зеленом и в надписях на фоне иконы.

Личное письмо по своим приемам отличается от традиционной иконописной техники. Поверхность лица покрыта ровным охристым тоном, сочетающимся с общим колористическим решением произведения, цветом его фона и полей. Тени на лице выполнены сущением и пересечением тончайшей темной штриховки, которая на выпуклых освещенных участках «разреживается», становится «пунктирной», превращается в отдельные штрихи и точки, оставляющие почти открытым общий «подкладочный» фон личного. Белизны высветлений практически нет в их обычном иконописном качестве; немного высветлена середина лба и гребень носа³.

Нимб исполнен не сплошным золочением, а словно «поддушеван» золотом, которое сгущается к краю и создает тем самым эффект золотого свечения — прием, излюбленный в иконописи начала XX века. Фон и поля коричневато-охристого цвета, опущу коричнево-зеленая с тончайшей золотой рамкой по внутренней стороне.

НАДПИСИ

Над изображением Иисуса Христа исполнены золотом серебристого оттенка. На раскрытых страницах Евангелия — коричневые, заглавная буква — красная.

На нижнем поле справа под самой лузгой помещена темно-коричневой краски подпись в одну строку очень мелкими буквами: **В. ГЪРЬЯНОВЪ 1910 ГОДА**

Доска двуслойная⁴, две врезные встречные дубовые шпонки. Ковчег глубокий, паволока не просматривается, толстый слой левкаса.

В центре оборотной стороны — овалый черпильный штамп мастерской: **ИКОНОПИСЕЦЪ / В. П. ГЪРЬЯНОВЪ, ВЪ МОСКВѢ**

СОХРАННОСТЬ

Хорошая.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

От частного владельца.

ИКОНОГРАФИЯ

Написание имени Христа на иконе исполнено так, как это было принято у старообрядцев (ICXC, а не ПИСХС, что было установлено в послениконовской официальной православной традиции). Композиция иконы необычна (см. прим. 2). Несомненно, образ представляет список с чудотворной иконы Спасителя, но среди древних средневековых памятников нет произведений, совмещающих выделенные в описании особенности, соединяющие важные элементы двух иконографических изводов — поясного изображения «Вседержителя» с благословляющей правой рукой и Евангелием в левой и оплечного изображения Спаса. По сообщению О.А.Коробко, в собрании Музея истории религии хранится икона Иисуса Христа XIX столетия⁵, иконографические особенности которой полностью совпадают с изображением на рассматриваемом произведении. Примечательно, что икона из собрания Музея истории религии происхождения связана со старообрядческой средой. Икона находилась в одной из старообрядческих молельных Москвы. Как указала О.А.Коробко, икона «Господь Вседержитель» В.П.Гурьянова и икона Спасителя в собрании Музея истории религии наиболее близки иконографически к почитаемому в Москве

образу Всемилостивого Спаса, в XIX веке пребывавшему в часовне у Москворецкого моста⁵. Еще одна местничая икона Всемилостивого Спаса, известная большими размерами, находилась в Крестовоздвиженском соборе Романова-Борисоглебска. Местное предание относило ее к XV веку; в соборе она находилась, по видимому, с момента сооружения каменного храма, то есть с середины XVII столетия⁶.

Зрительно подобная композиция немного напоминает изображения Христа в зеркале купола или конхе апсиды храма, где определенные композиционные и пропорциональные особенности могут быть вызваны именно особенностями самой поверхности, на которой художник должен расположить изображение. Тем не менее такая черта, как закрывающая священный текст Евангелия левая рука, должна иметь объяснение и освященный традицией образец.

АТРИБУЦИЯ

Отмеченная особенность в личном письме, объясняющаяся, на наш взгляд, навыками работы мастера-личника в масляной технике, не характерна для мстерских иконописцев, скорее она могла бы свидетельствовать об участии в создании иконы художника-палешанина. Именно Палеху было свойственно стремление «сглаживать» собственно иконописные приемы введением определенных новшеств, включая технику личного письма⁷. Но это мог быть и мстерец, уже в Москве занимающийся изучением масляной живописи, стремящийся выйти за пределы вековых установлений и идти «в ногу со временем». Известно, что среди мстерских иконописцев в начале XX века появились мастера, продолжающие свое образование в Училище живописи, ваяния и зодчества, в художественных студиях и т. д. Были такие и среди тех, кто работал у В.П.Гурьянова, например Ф.А.Модоров⁸.

Мастерская Гурьянова отличалась от иконописных мастерских других знаменитых выходцев из Мстеры. В.П.Гурьянов, по-видимому, ориентировался на значительно более широкий круг заказчиков и не так строго настаивал на обязательном следовании старинным правилам. В результате выходящая из стен его иконописного заведения продукция была достаточно разнообразна в стилевом и технологическом отношении и не составляла такого цельного явления, как иконопись мастерских И.С.Чирикова или М.И.Дикарева. Однако замечательное цветовое единство и общая продуманность колористического решения, свойственные этому памятнику, очень характерны именно для мстерского искусства конца XIX — начала XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Спас оплечный» — одно из пространственных, особенно у старообрядцев, изображений Спасителя.

2 Поскольку положение рук не совсем обычно, художнику пришлось прибегнуть к явному искажению пропорций — резкому сокращению предплечья правой руки, необходимому, чтобы «вместить» благословляющий жест, который обычно-

венно сочетается с поясным изображением фигуры и опущенным локтем, и изменить жест левой руки, изображение которой высоко поднято в сравнении с обыкновенной композицией «Христос Вседержитель». В результате получилось, что левая рука прижимает раскрытую книгу к плечу и груди Христа. При этом кисть руки закрывает значительную часть евангельского текста. Ни в одном из классических древних изводов рука не закрывает в такой степени священные письмены, роль которых в семантике образа очень велика. Христос может поддерживать раскрытую книгу снизу или придерживать сбоку, при этом на края страницы заходит только изображение пальцев.

3 Эти приемы определенно напоминают технику масляной живописи; уверенно можно сказать, что мастер-личник, писавший икону Вседержителя, не только был знаком с этой техникой, но полностью владел ею, и, может быть, она была для него более привычной и «удобной», чем темпераментное личное письмо. Вместе с тем надо отметить, что икона производит на первый взгляд впечатление вполне традиционного икононого образа.

4 Подробнее об особенностях икононой доски см. описание иконы «Преподобные Онуфрий Великий и Петр Афонский» (кат. № 67).

5 ГМИР, инв. А-4001[А1].

6 Устная консультация О.А.Коробко.

7 *Шамурин* 1912. Табл. XX. С. 70–72.

8 *Илларионов* 1895. № 4. С. 735.

9 *Семеновский* 1937. С. 135–136.

ИКОНА
«АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ
С ИОАННОМ ПРЕДТЕЧЕЙ,
МУЧЕНИЦАМИ
АНАСТАСИЕЙ, НАДЕЖДОЙ
И ИЗБРАННЫМИ
СВЯТЫМИ»

МИХАИЛ КРАСИЛИН

ИКОНА «АНГЕЛ-ХРАНИТЕЛЬ С ИОАННОМ ПРДТЕЧЕЙ, МУЧЕНИЦАМИ АНАСТАСИЕЙ, НАДЕЖДОЙ И ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ»

1921 год. П.С.Сеньков¹
Мстёра
Дерево, смешанная техника. 53,3×42,7

В центре иконы изображена парящая фигура Ангела-хранителя в белых одеждах с широким золотистым воротом и подолом, украшенными жемчугами. На ногах

против друга слева Иоанн Предтеча и мученицы Анастасия и Надежда. Предтеча в темно-фиолетовой милоти и темно-зеленом гиматии. Он держит левой рукой раскрытый свиток с традиционным текстом. Мученица Анастасия в белом платье, вишневом плаще и синем хитоне. В ее руках крест и развернутый свиток с текстом начальных слов «Символа Веры».



альные сапожки. Его широко раскрытые крылья с радужным оперением словно осеняют все пространство иконы. В правой руке он держит красный крест, в левой сжимает перед собой огненный меч. Ангел стоит на синевом облачке. Над ним в облачном обрамлении изображена полуфигура благословляющего Христа с Евангелием в левой руке.

Внизу на скалистом охристом позоле, между горок которого видна уходящая наискось синяя река, на берегах которой изображены пальмы, стоят друг

Дева Надежда с непокрытой головой в оранжевом платье с широким золотистым воротом и подолом, украшенным жемчугами. Руки ее приподняты. В правой она держит крест. Между Иоанном и святыми женами стоит дерево, чьи ветви-лозы с необычными цветами ослепляют средник иконы, и на них подобно плодам изображены круглые медальоны с образами святых. С левой стороны изображены полуфигуры: юный мученик Александр с крестом и свитком; епископ Василий Парийский с Евангелием; благоверный



князь Михаил Тверской с крестом и мечом; Алексий человек Божий со сложными руками и свернутым свитком; равноапостольная Нина, просветительница Грузии, с крестом и Евангелием в руках. С правой стороны — мученицы Ирина и Анастасия Римляныня; праведница Анна с развернутым свитком с текстом; великомученица Екатерина в царской короне, царском голубом одеянии и с развернутым свитком и Мария Египетская.

В личном письме используются живописные приемы.

Нимбы «золотые» — покрыты тонким слоем бронзовой краски. Фон иконы голубой. Средник с полуovalным завершением обрамлен золотой полосой. Узкие поля окаймлены с внешней стороны вторым ковчегом. На нем по буровишневому фону наряду с рокайльными элементами изображены чередующиеся сине-зеленые и желто-красные цветы.

НАДПИСИ

Черные имен святых на нимбах и тексты на свитках.

На нижнем поле по центру розовато-беловатым пигментом в прямоугольном обрамлении: **СЯ ИКОНА СООУЖЕНА ДОБРОУТНЫМЪ ПОЖЕУТВОВАНІЕМЪ ПИХОЖАНЪ ВЪ ЛЕТО ОУ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА 1921Е МЕСЦА АПРЕЛЯ ПРИ СВЪ ПАТРИАХЪ ТИХОНЕ ПРИ АРХІЕПСКЪ БЪДКИМЕ ПРИ СЛУЖЕНІИ ПРОТОІЕРЕЯ ФЕОДОРА АРХАНГЕЛЬСКАГО КТИТОУ ЦЕРКВИ СВ. АПСТА ІОАННА БОГОС. ІВАНУ АНДРЕЕВИЧУ БЕРЕЗИНУ ЗА**

ТО ЛЕЧНЕЕ РЕВНОСТНОЕ СЛУЖЕНИЕ ХРАМУ. А ХУДОЖНИКЪ-ИЗОГРАФЪ П. С. СЕВЬКОВЪ. О БЛАГОУЧИСТОС...

Доска цельная с двумя врезными торцевыми шпонками. Оборот и торцы доски загрунтованы и окрашены темно-вишневым пигментом. Двойной ковец, паволока не просматривается, левкас.

СОХРАННОСТЬ

Удовлетворительная.

РЕСТАВРАЦИЯ

Не проводилась.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ

Неизвестно.

ИКОНОГРАФИЯ

Исследуемое произведение привлекает внимание своей необычной иконографией. Однако эта схема отнюдь не нова. Ее истоки восходят к одной из древнейших композиций, наиболее часто встречаемой в стенописях, — «Древо Иессеево». На русской почве оно впервые появляется в росписях Благовещенского собора Московского Кремля, выполненных в 1405 году Феофаном Греком (не сохранились). В 1547–1551 годах русские мастера на паперти того же собора вновь написали эту композицию, возможно появившуюся не без воздействия макарьевских соборов, на которых обсуждалась проблема допустимых новаций в иконописи². Ос-



новая идея сюжета была заключена не только в зримом представлении генеалогического древа Христа, но и в наглядной связи Ветхого и Нового Завета. Мастера Благовещенского собора пошли дальше, соединя ветхозаветных пророков с такими «еллинскими мудрецами», как Анаксагор, Гомер, Плутарх, Менандр, Платон и Вергилий, а через них и с истинными охранителями православия — русскими князьями. В этом можно отметить определенную подвижность композиции, ее открытость к отражению актуального на конкретный период времени содержания. Среди многочисленных примеров росписей на этот сюжет следует отметить и композицию «Лоза Неманичей» в росписях 1320 года в Грачанине, 1330 года в Пече, 1350 года в Дечанах и так далее², где налицо использование в политических и идеологических целях древнего первоисточника. Использование объединяющей лозы встречается неоднократно. На русской почве позднее ее можно встретить в иконографии «Любовью связуемые апостолы». В исследуемом произведении тема лозы становится более многозначной. Икона, несомненно, является семейной, и по замыслу заказчика в ней должны быть отражены родственные связи тех лиц, чьи святые покровители здесь запечатлены. Иконописец расположил в центре Иоанна Предтечу и Анастасию с Надеждой, чьи имена, по-видимому, носили главы семьи. Они стоят на берегах реки. Река здесь и источник веры. Но доминантой композиции мастер избрал Ангела. Он, как бы заменяя собою Иисуса, является одновременно и духовным родоначальником конкретной православной семьи, и ее хранителем. Здесь следует напомнить, что икона была написана в 1921 году, когда уничтожение церковной жизни России стало нормой³.

АТТРИБУЦИЯ

Икона обращает внимание не только своеобразием композиции. Необычен ее колорит, где доминирующую роль играет пронзительно голубой цвет фона. На нем интенсивнее звучит сложная комбинация цветов на крыльях Ангела-хранителя и, конечно, в изображенных одеждах святых. Эта пестрота усиливает графическое начало иконы. Все компоненты произведения ясно «прочитываются». В разработке силуэтов фигур, плетения лозы с цветами отчетливо прослеживается влияние модерна. Однако живописная трактовка образов иконы соотносится и с популярными в обществе религиозными образами Виктора Васнецова. В частности, Ангел-хранитель близок к одноименной фигуре в знаменитых росписях Владимирского собора в Киеве (1885–1896), например, ангелы в композиции «Радость праведных о Господе»⁴.

Однако при внимательном рассмотрении деталей можно отметить определенную грубоватость письма. Она обусловлена в значительной степени и выбором материала. Икона написана в смешанной технике, в которой, насколько можно судить по визуальному наблюдению, преобладает масло. Отсюда своеобразные «живописные», хорошо прочитываемые движения кисти. Не исключено, что обстоятельства времени наложили свой отпечаток на выбор пигментов и связующих.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Имя мастерского иконописца Петра Степановича Сенькова (даты жизни не известны) зафиксировано также в подлиннике с полным именем на иконе 1918 года «Спас Недреманное Око», написанной им совместно с братом Василием Степановичем (ГМИР: воспр. — Mstjoralaiset Ikonit 1992. № 10). Их упоминает И. Гольцшев в своей книге (Гольцшев 1865. С. 103–104). Мастерская Сеньковых выпускала дорогие иконы, которые распространялись не только в старообрядческой среде, но и среди православных, о чем свидетельствует надпись на исследуемой иконе.

2 Качалова, Малцова, Щенникова 1990. С. 39–41.

3 Джурчиц 2000. Ил. на с. 492, 493.

4 Напомним, что в послереволюционное время другой мастерский иконописец, В. О. Мумриков, сделал наивную попытку примирить новую власть с религией, разработав актуальную иконографию. В своем произведении под названием «Финансовый труд Святого Семейства» он изобразил отрока Христа вместе с Иосифом за столярным делом, а Богоматерь сидящей за прилавком (1923, ГМИР: воспр. — Mstjoralaiset Ikonit 1992. № 25).

5 Виктор Васнецов 1990. № 99.

ИКОНА «ПРЕПОДОБНЫЙ ФЕОДОСИЙ»: ПРОБЛЕМЫ ТЕКСТА

Изображение преподобного Феодосия Великого, называемого также Киновиярхом, или Общежителем, палестинского святого, одного из основоположников монашества (умер в 529 году, +11 января), не часто встречается в древнерусской живописи. Интересующая нас икона рубежа XV–XVI веков из частного собрания В.А.Бондаренко относится к типу житийных и содержит 14 клейм — иллюстраций земного пути святого подвижника. В среднике иконы — образ самого Феодосия.

Икона «Преподобный Феодосий» замечательна по своему «литературному» материалу: подавляющее большинство ее сюжетов основано на тексте Жития, а надписи к клеймам представляют объемные цитаты. В связи с этим возникает первый вопрос, на который необходимо ответить, — о литературном источнике, послужившем иконописцу основой для сюжета и надписей¹.

К сожалению, сохранность надписей фрагментарна. Исследователь-текстолог оказывается вдвойне в сложном положении — из-за плохой сохранности надписей и из-за отсутствия текстологического изучения комплекса текстов, посвященных Феодосию Великому. Однако даже имеющийся материал позволяет лучше понять этот уникальный памятник древнерусской живописи.

Как уже отмечалось, Житие Феодосия Великого — практически не изученное произведение переводной славяно-русской литературы. Как правило, оно не указывается в справочниках и при описании рукописей. Известно, что существовало фактически два разных греческих Жития Феодосия. Первое принадлежало Феодору, епископу Петрскому, и представляло собой похвальное слово, произнесенное через год после смерти подвижника (530). Оно отличается риторизмом и растянутостью. Второе Житие, меньшее по размерам, но содержащее больше фактов и дат, составлено с учетом первого Кириллом Скифопольским (514–557)². Славянский перевод Жития Феодосия, сделанный по тексту Феодора Петрского и предназначенный прежде всего для миней и других четий сборников³, а также два кратких Жития, видимо, изначально читавшихся в составе Пролога, опубликованы в 1914 году Археографической комиссией⁴. На эти данные мы и будем опираться.

Ниже представлены результаты предпринятой нами попытки расшифровать надписи клейм. В процессе расшифровки удалось установить литературные источники текста иконы — это два кратких, скорее всего проложных, Жития, очень близких опубликованным в Великих Минеях Четиях. «Большое» Житие Феодора Петрского в иконе не цитируется.

В левом столбце приведен текст с иконы, в той или иной степени поддающийся прочтению. Читаящиеся предположительно буквы выделены, а не читающиеся в составе слова заменены отточием. Строки, не читающиеся целиком, обозначены для наглядности знаком «—». Указание на количество строк в клейме дает возможность предположить общий объем текста, цитируемый иконописцем.

В правом столбце даны выдержки из проложных текстов по Великим Минеям Четиям, соответствующие содержанию клейм. Сначала приводятся цитаты из первой проложной редакции (I), затем из второй (II)⁵. В цитатах подчеркнуты те фрагменты, которые соответствуют или могут соответствовать тексту в клеймах.

Очевидно, что в одном случае, при более сохранном тексте на иконе, параллели из Пролога помогают с большей или меньшей точностью восстановить текст клейма; в то же время, при невозможности прочтения, проложные фрагменты правого столбца, соответствующие иконописному сюжету и количеству предполагаемых строчек, начинают играть роль гипотетического текста иконы, а также источника сюжета клейма.

Средник: *прѣдѣнъ дѣцѣво*

и хѣ

1 КЛЕЙМО

—

дѣцѣво ... ом

(I) *ишѣ чѣнъ добрѣнѣ*

(II) *Быть въ блѣтѣннѣ блнзѣ
Нѣрѣсалима черноризецѣ,
Фѣодосіи минеяхъ, изъбѣтъкъ⁴
бгѣоубѣно живынъ, мчѣ,
и бѣдѣ и молѣбѣ.*

2 КЛЕЙМО

во

—

—

(I) *И ѿнѣе первѣ во
Литичѣхѣнъ къ егомѣ
Симѣонѣ Стголиннѣкъ.
И блѣвѣ бѣвъ ѿ него.*
(II) —

3 КЛЕЙМО

при дѣждо в пѣ
сгыни
хлѣба ... не на
дѣ

(I) Посемъ иде въ Иерлмвѣ,
и ш^т г^тд^ду вѣдаса в
пѣсгыни, и пресы^т лѣбѣч^т
триндеса^т, хлѣбъ не на дѣ

(II) Бысть в пѣсгыни близъ
Иерлсалима черноризецъ

4 КЛЕЙМО

— (?)
прпкны дѣждо ... ху
—
ша
м

(I) —

(II) Проглаваа
проглавааица^т Бгъ створи
его старѣшиноу быти
вѣбамъ сѣциамъ около
Иерлсалима. Свои^т емоу
монастыря Сгола Бѣа, в
немаже блженныи велем^дрѣ
на оубогиу творяше, баше
ко тѣ видѣти на ш^д мно^т,
оубогиамъ тѣ потребнаа
прѣемани^т: шви шдждоу,
ови кор^т ман, инѣ же ни бѣх^т
рди потребѣ прихожаш^т.

5 КЛЕЙМО

—
... ангѣ ...
—

(I) Тѣмъ многа удела
створи, и монастырѣ многи
постави, і бѣбѣ прогна
модитворн.

(II) —

6 КЛЕЙМО

... бшам
... баше и на рамѣ
свомъ с^т х^тисн^т своимн
ишн ... хуана
це

и оуми^тшала омыбаше, и
на свон рамѣ сѣ х^тисн^т
своимн къ гробоу доносѣ
сѣ хуанаше

7 КЛЕЙМО

дѣждо пост ... в ... лхѣ^т
д^т
— (?)
—

(I) —

(II) Постава хѣбѣ на вѣлсѣ
дѣ^т в монастырѣ (т.е. 100 —
О.Г.) т^трапезъ на пищѣ
оубогиамъ

8 КЛЕЙМО

народѣ цинѣ
... а
а ... ш ... тнѣн
мачтин и сѣ ... а
ко бжномѣ повѣд
... .. ш^т пини не имѣш

(I) Близко по сюжету: Гладѣ
же нѣкогда бывши,
житициѣ монастырсѣбѣн
нштощенѣ, и пшеницы не
нмоуцин,

(II) И народѣ ницинѣ,
прише^тшѣ к братомъ на

обыциѣ мноугыни, и си
видѣши оутѣцы его,
вискобѣша къ блженномоу,
и множетво ницинѣ
повѣданци сѣмъ, а корѣмѣ
не имѣци.

9 КЛЕЙМО

ш^тгѣ

—

—

—

—

(I) Возможное соответствие:
и едино с^тмо шбрѣчѣ, бл^тви
с, и ш^т того житициѣ
испони пшеницѣ.

(II) Возможное соответствие:
Онъ^т, сѣ гнѣвомъ возрѣвъ
на нѣ, и понои невѣрн^т нхѣ
и рѣ^т: скоро шверзѣте врата,
да внидѣ. Гѣ же, видѣвъ
вѣрѣрѣла Своего наполи
хрлминѣ хлѣбовѣ.

10 КЛЕЙМО

... тѣн стѣш
бѣц^т хуѣн ... родѣ
прише^тшн ко
нгѣм ... с^т моальѣ ... и ...
хлѣ
бѣ

(I) —

(II) Близко: И пакн,
прише^тшд дни оупенин
сѣбѣн бѣцы, и многѣ народѣ к
цркви прише^тшоу, и брашиѣ
не сѣроу на прѣложени
тлоакоу множетвоу, и
возрѣвъ на нѣо приѣшн, и
бл^тви малыа хлѣбѣы, ...

11 КЛЕЙМО

НОН
ш (ш (?)) ... ш
г
—
—
—

(I) —

(II) Предположительный
вариант:
Бдинон же, бланкоу
дѣн прише^тшоу, и сѣло ш
разданиа окѣрѣвши^т ни
хлѣба, ни масла, ни инѣ
ничегоже не нмоуциамъ,
придоша же сѣрѣла къ
прѣсномоу, скорѣаце, и^т
немноуциамъ ничѣже на
сѣбѣн прѣзидникѣ. Ш^т же,
оутѣшала нхѣ, гѣлше:
чада, бѣѣ, створивши чндела
щѣмѣ нашнмъ,
Израильтаны в пѣсгыни
прикоривши, Тои и на нѣ
оубоги^т сѣтвори^т мѣтѣ,
тлоамъ прѣтеринѣ, и бѣѣ не
оставитѣ нѣа.
Конечно, если на икону по-
пал этот фрагмент, то он
был сокращен.

12 КЛЕЙМО

Помолиа (I) —

при ... до ...

— (II) —

13 КЛЕЙМО

Заходидъ сан ... (I) —

ходъл нѣкто в м

н ... ф ... носл вѣл

кои ... нш в'

ашно

(II) В ѡбогтоу же великоуи, санцѣ заходидѣ, и е некто о двои мскоу приде в монастырь, носл вѣско разанное брашно, ...

14 КЛЕЙМО

—
... ... ам

(I) И тако пожн⁴, во гдѣоце старости къ Гѣ ѡиде.

(II) Описание кончины и погребения Феодосия нет, однако есть традиционная для агнографии концовка, возможно, отразившаяся и в тексте последнего клейма: **Бмѣ** (Богу — О.Г.) * слава, **нѣѣ, и пуно, и въ вѣки вѣко* Амн**.

Проведенное сопоставление позволяет поставить некоторые вопросы, которые традиционно возникают при изучении житийной иконы⁵: каково соотношение между надписями клейм и их источником; как соотносятся изобразительный ряд иконы и житийный сюжет; каким предстает образ византийского святого Феодосия Великого на русской иконе и в литературном произведении?

На первый вопрос в полном объеме ответить сейчас практически невозможно: на иконе время более всего не пощадило именно надписи. Однако нельзя не заметить очевидных фактов: во-первых, как уже было сказано, в клеймах произошла контаминация двух кратких проложных Житий⁶; во-вторых, можно восстановить логику автора иконы. Несмотря на то что основным источником послужила II проложная редакция Жития, события, не упоминаемые в ней (например, приход Феодосия к Симеону Столпнику — клеймо 2 или изгнание бесов — клеймо 5) или упоминаемые, но без тех подробностей, которые присутствуют в I проложной редакции (например, рассказ о пребывании Феодосия в пустыне — клеймо 3), восполняются по I редакции. В этом случае цитируется текст I редакции.

Возможно, впрочем, другое. Автор иконы сам не проводил «редакторскую» работу, а мог иметь дело с неизвестной нам «объединенной» проложной редак-

цией, в которой уже произошло сведение воедино двух текстов. Пролить свет на эту загадку может лишь специальное исследование рукописной традиции.

Надписи в клеймах слегка скорректированы с целью приспособить их к новой функции; теперь они менее связаны между собой, в отличие от рукописи, ибо призваны лишь пояснить изображаемое, поэтому они чаще, чем в самом источнике, называют субъект действия, т.е. самого Феодосия (клейма 3, 4, 12 (?)). В отдельных случаях происходит незначительное сокращение текста, как, например, в клейме 3, чтобы не нарушать соответствия между словом и изображением.

Кроме того, наблюдаются некоторые разночтения в текстах клейм и проложных Житий:

№ клейм	на иконе	I	II
		проложная редакция	проложная редакция
8	пнци	пшеницы	корѣмѣ
10	ко нѣм(нѣ?)	—	к цркви
13	Заходидъ сан(цѣ)	—	санцѣ заходидѣ
	(?) ходъл		приде

Разночтения могут свидетельствовать о том, что иконописец пользовался несколько иным текстом, чем тот, который оказался в составе Великих Миней Четий.

Можно сказать, что иконописец (или писец) выступил как своеобразный литературный редактор, озабоченный в первую очередь насыщением событийного ряда иконы. В то же время он «перенес» на икону достаточно большой объем литературного текста, отбросив лишь ту его сугубо риторическую часть, которую трудно было выразить языком иконописи.

Среди клейм иконы есть и такие, которые либо вовсе не имеют соответствия в проложных Житиях, либо содержат подробности (или отсутствие таковых врезрез с содержанием Пролога), источник которых пока остается неизвестным. Так, весьма отдаленно от проложных редакций содержание клейма 1, на котором изображено, по-видимому, введение во храм преподобного Феодосия. Сообщения об этом событии нет и в «большом» Житии, однако его появление можно объяснить стремлением иконописца внести в икону обычный топос (общее место) преподобнического жития и, соответственно, понимания особого подвига, совершаемого преподобным, чей путь естественно начинается с приведения во храм в детском возрасте.

Клеймо 3 изображает Феодосия в пещере, хотя и в I, и во II проложной редакции говорится о «пустыне». Сведения о пещере, в которой, по преданию, останавливались приходившие в Вифлеем волхвы и в которой затем спасался Феодосий⁷, есть в «большом»

Жития. Можно предположить, что сюжет клейма 3 возник именно на основе сведений «большого» Жития, однако в надписи это не отразилось никак.

Из-за плохой сохранности трудно с уверенностью идентифицировать сюжеты, а тем более надписи клейм 9 и 11. Хотя на обоих клеймах осталось изображение Феодосия, трудно найти какие-либо однозначные соответствия им в проложных текстах. В данном случае приведенные нами параллели более предположительны, чем утвердительны.

О внимании к наиболее полному перечислению топов говорит также наличие клейма 5, где лаконичная фраза из проложного Жития I редакции развернута в отдельный сюжет об изгнании бесов, хотя об этом подвиге предподобного кроме I редакции больше нигде не рассказывается. Как и в клейме 1, автор решил опять ввести необходимые, с его точки зрения, топосы. Сюда же можно отнести и сюжет клейма 12, изображающего молящегося о пище Феодосия. В проложных текстах нет прямого соответствия ни надписи, ни сюжету, однако иконописец изобразил то, что подразумевалось само собой в проложных текстах — невозможность обречения в монастыре «брашна» без молитвы преподобного⁹.

В сюжетах иконы можно найти и буквальное следование слову литературного источника, и некоторое отступление от него. В клейме 4 предельно наглядно иллюстрируется задача Феодосием «одежды и кормли» нуждающимся: в правой руке Феодосий держит одежду и протягивает ее нагим, а в левой — чашу, предназначенную голодным, сидящим тут же. В клейме 13 опущена, видимо, малозначительная для иконописца деталь — два мула, на которых привез «брашно» некий человек (он изображен в красном одеянии), позаботившийся о монастыре; на клейме нет изображения мулов, как, судя по всему, нет о них упоминания и в несколько сокращенной надписи.

Таким образом, можно сказать, что иконописец выступил не только как редактор литературного текста, но одновременно и как его интерпретатор. В изобразительном ряде он стремился, с одной стороны, не упустить ничего существенного, с другой — дополнить каноническую схему Жития за счет событий, которых не могло не быть в канонической агнобиогрфии преподобного, и таким образом сделать ее более наглядной.

Можно только предполагать, почему в сюжетах иконы практически не отразилось «большое» Житие¹⁰. А ведь там рассказывалось об очень важных вещах: взять хотя бы поиск места для монастыря с незаженной кадилницей в руках или борьбу за чистоту веры и полемику с царем Анастасием — сюжеты, вполне «пригодные» для живописания. Наши наблюдения приходят в противоречие с выводами И.А. Кочеткова о том, что «...редакции, предназначенные для проложного чтения¹¹, ни разу не используются художником». Вместе с тем стоит согласиться с другим его утверждением: «Художник всегда иллюстрирует наиболее популярную ... редакцию»¹². Возможно, что растянутое и не всегда ясное минейное Житие было гораздо менее популярно. А может быть, «пропущенные» события

из «большого» Жития были не столь актуальны как для заказчика, так и для исполнителя? Им нужно было иное?

Каким изображен Феодосий на иконе? Что особо подчеркнуто в образе палестинского Общежителя? Это святой, который занят прежде всего самыми насущными и зачастую вполне земными проблемами. Помощь бедным, постоянная забота о хлебе и одежде для нищих и братии, похороны умерших — вот основной круг вопросов, решаемых Феодосием как посредством доброго дела, так и в чудесах. Образ Феодосия в Прологе, а еще более на иконе проще и понятнее, чем в Житии, написанном Феодором Петрским. Это «добрый пастырь», изгнавший бесов из места своего пребывания и силой, ниспосланной ему свыше, создавший для своей паствы защищенное пространство обитания, где можно получить хлеб и одежду и возблагодарить Бога.

Палеографические особенности иконы, безусловно, трудно выявить в полной мере, настолько невелика сохранность букв в строке, а тем более выносных букв и надстрочных знаков. Кроме того, на иконе заметны следы поновления текста: надписи **д**, **л**, **о** средника, надписи клейм 6 и 8, возможно и другие. Поскольку текст вообще отличается плохой сохранностью, то в отдельных случаях порой даже сложно отличить поновленные буквы от первоначальных.

Для текста иконы характерны следующие начерки букв с выраженными признаками русского полушата южнославянского типа с отдельными грецизированными начертаниями, встречающимися в книжной письменности XV века¹³:

- а** (аз) — клейма 8, 13 — с маленькой петлей и длинной косой удлинненной спинкой; встречается и другой тип **а** (клейма 6, 14) — обычный;
 - в** (веди) — клеймо 10 — «калачиком»;
 - ѣ** (ест) — клеймо 8 — широкая **ѣ**; встречается и **ѣ** — клеймо 3 — грецизированного начертания (как греческая эpsilon);
 - з** (земля) — клеймо 13 — с округлой открытой петлей;
 - м** (мыслите) — клеймо 10 — написание подобно греческой **μ** (мю) с приподнятым первым хвостиком (определено предположительно); встречается и другое написание, более обычное — клеймо 1 — **м**;
 - н** (наш) — клеймо 8 — с косыми мачтами и перекладной;
 - т** (твердо) — клеймо 8 — с тремя равновеликими мачтами;
 - ω** (омега) — клеймо 8 — с высокой серединкой, хотя в среднике с низкой серединкой;
 - ѣ** (ять) — клеймо 13 — с высокой, выходящей из ленты строки, изогнутой мачтой и изогнутой перекладной; встречается и другой тип — клеймо 3 — с прямыми мачтой и перекладной;
 - Ѹ** (ук) — клейма 3, 8, 10 (?) — частое употребление, встречается в середине слова после согласного; **Ѹ** или **ѹ**, а также **Ѻ** не замечено¹⁴;
 - ѻ** (еры) — клеймо 4 — **ѻ** с **ѻ** в левой части;
 - л** (юс малый) — клейма 6, 7 и др. — мены **л** / **ж** нет (см. пояснение к **ж**).
- Из датированных признаков, относящих икону не ранее чем ко второй половине XV века, можно на-

звать: употребление надстрочных χ и δ без титла (соответственно клейма 8 и 10). Встречается также надстрочное ϵ (клеймо 8) и надстрочное, правда в конце строки, что не совсем показательно, ρ (клеймо 13).

Признаком, «отодвигающим», по Щепкину¹⁵, икону (или надписи) к первому десятилетию XVI века, является выносное \mathfrak{n} в виде $\backslash\backslash$. Однако такой вариант встречается только в написании имени $\delta\mathfrak{w}\delta\mathfrak{o}\mathfrak{g}$ (клеймо 7 и предположительно 9). К этому же времени «отодвигает» икону наличие δ с повышенной правой мачтой (средник, клеймо 3), встречается и другой тип δ , также относящийся к первой половине XVI века, — без повышения мачты, но с длинными концами (клейма 10, 13¹⁶). Не противоречит этому и единственный, кажется, случай выхода за строку ϵ (клеймо 7).

Отметим еще некоторые особенности:

χ — клеймо 8 — выносное χ с несомкнутыми правыми концами;

$\mathfrak{ж}$ — клеймо 8 — в строке с петлями;

\mathfrak{n} — встречаются два варианта написания: с перекладиной посередине — клеймо 8 и перекладиной сверху — клеймо 11.

Укажем также на элементы вязи геометрического стиля в среднике: сокращение части \mathfrak{n} с целью сближения к \mathfrak{b} и \mathfrak{n} — в поновленной части, где это может оставаться от оригинала; подчисление \mathfrak{o} , δ , ϵ , ϵ , что в общем контексте может быть расценено как еще один след южнославянского влияния.

Написание букв в целом довольно свободное. Порой они выходят за ленту строки, иногда имеют некоторый наклон вправо. Ширина и высота букв сближены. Вытянутые формы букв средника, в отличие от клейм, и их геометрический характер напоминают заголовки рукописей и свидетельствуют о более позднем времени. Разделение на слова отсутствует. В целом создается впечатление, что при создании надписей автор не столько стремился «украсить» икону, сколько заботился об отражении литературного источника.

Можно заметить, что почерк близок полууставным книжным почеркам второй половины — конца XV века, например опубликованным фрагментам из Хронографа 1485 года¹⁷ или из Псковской II летописи конца XV века¹⁸. Большинство приведенных нами признаков указано также в статье Л.М. Костюхиной как особенности книжного письма XV века¹⁹.

Однако при датировке иконы следует помнить, что ее надписи могли быть скопированы с более раннего оригинала или же с более ранней рукописи и при этом сохранить какие-то особенности источника.

На основании сказанного можно предположить, что надписи иконы скорее всего сделаны в последней трети XV — первом десятилетии XVI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Возможно, надписи были выполнены другим лицом. Теоретически допустимо также существование некоего образца — более ранней иконы с текстом.

2 Энциклопедический Словарь 1904. С. 908–909.

3 Четин — предназначенные в первую очередь для домашнего или келейного чтения.

4 Великие Минеи Четин 1914. Стб. ФЭВ—УА (562–730).

5 Первая (название: **ПЛАМАТЬ ПРЪКНАГО ШТА НАШЕ ФЕВЪЯ** **ВЪЩЕЖИТЛА**) и вторая (название: **СЛОВО Ш ЖИТЛА ТОГО ЖЕ ФЕВЪЯ**)

редакции установлены нами в данном случае предположительно на основании косвенных данных — путем сопоставления имеющихся текстов с текстом Станислава Пролога 1330 года (Станиславов Пролог 1999. С. 38), относящегося к первой редакции (среднеболгарский извод). Примечательно, что к надписям иконы оказался ближе текст из Великих Миней Четин, т.е. русского извода, а не текст из южнославянского Пролога, что указывает на русский источник надписей.

6 Кочетков 1981. С. 329–330. *Седова* 1993. С. 147–170.

7 Некоторые, вероятнее всего, являются самостоятельными произведениями, переведенными с греческого, а не результатом сокращения греческого (или славянского) текста «большого» Жития.

8 Подробное об этом см.: Древние Палестинские обители 1895. С. 92; Палестинское монашество 1899. С. 110.

9 Случай развертывания в клейме подразумеваемого сюжета отмечал и И.А. Кочетков: *Кочетков* 1981. С. 342.

10 Правда, нам пока неизвестна рукописная традиция и даже сам факт существования славянского перевода второй редакции Жития — Кирилла Скифопольского.

11 Кочетков почему-то называет их «первоначальными краткими редакциями» (*Кочетков* 1981. С. 343). Вопрос о происхождении проложной редакции должен решаться отдельно в каждом случае. Часто проложная редакция как раз вторична по отношению к минейному житию.

12 Там же. С. 343.

13 Хотя вопрос о проявлении так называемого второго южнославянского влияния в надписях на иконах еще ждет своего исследователя (см. *Гальченко* 1997. С. 43–44).

14 Ср. *Гальченко* 1997. С. 44.

15 *Щепкин* 1999. С. 148.

16 Ср. *Тихомиров, Муравьев* 1982.

С. 24.

17 Палеографические снимки 1901. Табл. XVIII.

18 *Щепкин* 1999. С. 250.

19 *Костюхина* 1987. С. 4–10.

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБ ИКОНОПИСЦЕ В.П.ГУРЬЯНОВЕ

Биография Василия Павловича Гурьянова, как и биографии других замечательных иконописцев второй половины XIX — начала XX века, в настоящий момент не может быть представлена в целостном виде. Невозможно даже составить полный список работ, исполненных самим иконописцем и художниками его мастерской. В течение многих десятилетий так называемая поздняя иконопись не привлекала к себе внимания исследователей и вообще не считалась явлением, достойным изучения, что влекло за собой невнимание и к мастерам иконописного дела. Лишь в последние годы XX века это положение начало меняться и появились публикации произведений интересующего нас периода, а также немногочисленные, но важные новые сведения об их авторах. Однако достоверная творческая биография мастера может быть составлена только на основе выявления и изучения обширных архивных материалов, что должно было бы явиться темой отдельного научного исследования. В настоящее время мы можем лишь попытаться собрать воедино все то, что было рассредоточено по разным публикациям, и постараться дополнить известное, опираясь на ранее не привлекавшие внимания сообщения различных изданий.

Василий Павлович Гурьянов родился в 1868 году (в некоторых изданиях указывается 1866 и 1867 год) в слободке Мстёре Вязниковского уезда Владимирской губернии, жители которой издавна сохраняли и передавали из поколения в поколение традиции и навыки иконописного дела. К XIX столетию Мстёра превратилась в один из важнейших центров русского иконописания, отличаясь от других традиционных иконописных центров, таких как Палех или Холуй, особыми качествами и свойствами, присущими ей одной. Это касается как мстерской иконописной продукции, так и самого уклада жизни слободы, о чем писали русские ученые, посещавшие Мстёру во второй половине XIX — начале XX столетия. Среди особенностей мстерских черт отмечали, во-первых, старинную приверженность жителей Мстёры старообрядчеству; во-вторых, склонность мстерских художников к исполнению так называемых подстаринных икон, к бережному сохранению в семьях и мастерских прорисей с древних произведений иконописи, к точному воспроизведению иконописного образца, к неуклонному следованию всем техническим и технологическим навыкам изготовления иконы, вообще к высокому качеству работы; наконец, все посещавшие Мстёру отмечали удивительную вежливость, гостеприимство, обходительность жителей слободы, нередко сочетающуюся с деловой сметкой и споровкой (недаром одним из традиционных занятий мстерцев была торговля, и многие из них были купцами или промышленниками как офени-разносчики)¹.

Очевидно, пора ученичества В.П.Гурьянова, становление его как мастера-иконописца, его первые успехи в деловой сфере на поприще руководителя и хозяина иконописной мастерской должны были прийти именно на мстерский период его жизни. В.П.Гурьянов переехал в Москву в 1890 году и вскоре там основал свое дело. Сведения, которые сообщались о нем в печати, относятся уже к началу XX века, то есть к периоду, когда московская иконописная мастерская В.П.Гурьянова процветала и была широко известна.

Наиболее важным источником биографии Гурьянова является публикация в издании «Россия в ее прошлом и настоящем», предпринятом в Москве в 1914–1915 годы в связи с празднованием 300-летия царствования дома Романовых (раздел 11; имеется фотография иконописца). Там сообщается о следующих работах В.П.Гурьянова: реставрация икон Троице-Сергиевой лавры, Успенского, Благовещенского и Верхоспаского соборов Московского Кремля, кремлевской Мироявленной палаты, различных музеев; росписи (стенные и иконостасные работы?) соборов в Варшаве, Петергофе, в Саровской и Югско-Дорофеевской обителях, в Новоспасском, Знаменском, Никольском единоверческом, Страстном, Перервинском, Пулицком, Козельщанском монастырях. Перечисляются работы В.П.Гурьянова за границей: Андреевский скит на Афоне, храмы в Токио, Киото, Мацуме, на острове Сикоку, в Буэнос-Айресе, Берлине и Вене².

К этому перечню следует прибавить многочисленные заказы, исполненные мастерской В.П.Гурьянова для церкви Санкт-Петербурга.

К 1906 году были написаны образа для иконостаса церкви Иверской иконы Богородицы при Императорском женском педагогическом институте³.

В 1910–1911 годы созданы иконостас и запрестольный образ Благовещения для Благовещенской церкви при гимназии Русского собрания⁴.

В 1910-е годы исполнялись иконы-списки древних произведений иконописи для церкви в честь иконы Богородицы Феодоровской, построенной в память 300-летия царствования дома Романовых. В этой работе участвовали и другие московские (на самом деле мстерские) иконники, например Г.И.Чириков⁵.

К 1915 году были написаны образа для двухярусного иконостаса храма Спас на водах — церкви, построенной как памятник морякам, погибшим в войне с Японией⁶.

В 1916 году исполнены иконы для церкви Спаса Нерукотворного при Императорской военно-походной канцелярии⁷.

Публикации каталогов музейных и частных собраний России и издания тех произведений русской иконописи, которые ныне находятся за границей, позволяют составить список опубликованных произведе-

ний с подписью В.П.Гурьянова, насчитывающий тринадцать памятников (см. Приложение 3). К этому необходимо прибавить десять икон из собрания Русского музея, большая часть которых является прекрасными списками с древних икон, исполненными для издания Лицевого иконописного подлинника (см. Приложение 4). Три впервые публикуемых произведения органично войдут в состав уже известных памятников оследия В.П.Гурьянова и его мастерской, одной из лучших в конце XIX — начале XX века.

Особенностью, выделявшей Василия Павловича Гурьянова из среды его современников-иконописцев, являлось его пристрастие к разнообразной деятельности на общественном поприще. Он был членом и активным участником нескольких обществ: Церковно-археологического отдела Общества любителей духовного просвещения, Петроградского и Московского Археологического институтов, Московского Археологического общества, Комиссии по осмотру и изучению церковной старины города Москвы и Московской епархии, Ростовского музея церковных древностей, Владимирской губернской ученой архивной комиссии, почетным членом-корреспондентом Румянцевского музея⁸. Другой уникальной и важной чертой деятельности В.П.Гурьянова была его деятельность издателя памятников древнерусской живописи и литературы (см. Приложение 5). Как справедливо отмечает О.Ю.Тарасов, автор единственной в настоящее время монументальной монографии о позднем иконописании, В.П.Гурьянов как будто старался реализовать на практике тот идеал «просвещенного иконописца», который наполняется новым содержанием и значением именно в начале XX столетия⁹. Он был членом и других общественных организаций, например, как следует из надписи на обороте иконы «Богоматерь Иверская» (Приложение 4, № 1), в 1901 году состоял членом Общества московских хорувеносцев; был также членом некоторых благотворительных учреждений¹⁰.

Особого внимания заслуживают труды В.П.Гурьянова на поприще реставрации древних памятников живописи, которые были непосредственно связаны с его участием в работах научных обществ и нередко проводились под просвещенным наблюдением его ученых сотрудников и членов (В.П.Гурьянов, по-видимому, очень стремился к завоеванию авторитета в ученых и церковных кругах; не в последнюю очередь это могло быть вызвано и стремлением получать большие, сопровождающиеся определенным общественным вниманием и выгодные заказы, в том числе и на реставрацию). Наиболее важной вехой в этой деятельности В.П.Гурьянова стала реставрация великой «Троицы» Андрея Рублева; прекрасно понимая значение этого памятника и значение своего участия в его судьбе, В.П.Гурьянов написал и издал книгу, в которой подробно изложил историю самого образа, обстоятельства заказа и описал свою работу. Без сомнения, этот факт сам по себе явился свидетельством тех значительных изменений как в самосознании иконописца, так и в общественном восприятии проблем реставрации национального наследия, которые произошли

в начале XX века. Необходимо отметить, однако, что подробность и точность автора в изложении хода работ является отчасти кажущейся: современные реставрационные исследования выявили многочисленные «умолчания» В.П.Гурьянова и некоторые искажения реальности в описании предпринятых им реставрационных мер¹¹. Тем не менее значение этого события — публикации в печати отчета о реставрационных работах, предпринятой самим мастером-реставратором, — трудно переоценить. Необходимо отметить также, что большинство реставраторов начала XX столетия — именно мстерские иконописцы, чья изначальная выучка и способность работать «в древних стилях», а также глубокое знакомство со старинной техникой иконописания сделали их наиболее подготовленными к этому роду деятельности¹². Мстерцы нередко занимались реставрацией и стенов росписей¹³.

Именно мстерцы-москвичи в основном исполняли и ответственную работу по заказу высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи — писали в уменьшенном размере точные копии с наиболее древних прославленных русских и византийских икон для издания Лицевого иконописного подлинника, первый том которого — «Иконография Господа Бога Нашего и Спаса Иисуса Христа» — вышел в свет трудами академика Н.П.Кондакова в 1905 году¹⁴. Значительная часть этих икон-списков поступила в 1927 году в собрание Русского музея вместе с другими иконами из здания Комитета попечительства на Надеждинской улице в Петербурге после окончательного закрытия Комитета. Н.П.Кондаков особо отмечал высокое качество исполненных в Москве копий, в том числе копий В.П.Гурьянова¹⁵.

В.П.Гурьянов коллекционировал иконы и прориси. В его изданиях встречаются пометки о том, что та или иная прорисовка иконы, иллюстрирующая книгу, сделана с произведения, находящегося в собрании самого Василия Павловича. Заметка в журнале «Светильник»¹⁶ и ответное письмо в редакцию самого Гурьянова живо напоминают о многочисленных сходных «недоразумениях» между коллекционерами, торговцами, причтом и прихожанами различных храмов, происходивших в конце XIX — начале XX века¹⁷.

По убеждениям и пристрастиям В.П.Гурьянов был ярым монархистом. Он гордился своим званием «поставщика двора Его Императорского Величества», полученным в 1905 году; в 1912 году добился звания придворного иконописца¹⁸. Хвалился тем, что «его Зойка [дочь] — царская крестница», то есть в метрической книге записана как крестная дочь государя. В биографических сведениях, помещенных в юбилейном издании «Россия в ее прошлом и настоящем», заботливо перечислены все награды В.П.Гурьянова — ордена, а также всевозможные перстни, часы, табакерки и другие знаки милости со стороны особ императорской фамилии, которых предприимчивый мстерец, по-видимому, просто засыпал подарками и подношениями своих икон к каждому подходящему случаю. Имел очень неровный и даже жестокий нрав, и в воспоминаниях мстерских художников работа в его мастерской представляла как тяжелое испытание, связанное с обра-

ном, унижениями и даже побоями. Разумеется, воспоминания, записанные и опубликованные в тридцатые годы, не свободны от желания (или необходимости) подчеркнуть всевозможные преимущества жизни при Советской власти в сравнении с тяжелым угнетением «при царизме». Однако о других мастерах — владельцах иконописных мастерских в Москве, например о Михаиле Ивановиче Дикареве, вспоминали все-таки совершенно по-другому, отмечая его незлобивый характер и первоочередную, иногда даже в ущерб своим прибылям, заботу о качестве иконописной продукции¹⁹.

После событий 1917 года В.П.Гурьянов, по-видимому, лишился и своих званий, и имущества и вынужден был вернуться во Мстёрю. Ф.А.Модоров в своих воспоминаниях относит к 1919 году просьбу Гурьянова дать ему какую-нибудь работу в организуемой тогда артели мастеров художников²⁰. Дату кончины В.П.Гурьянова — 1920 год — приводит только Г.И.Вадорнов²¹.

Необходимо отметить, что проблема авторства применительно к позднему иконописанию совершенно не разработана. Еще Василий Тимофеевич Георгиевский написал о том, что сама по себе подпись мастера на иконе, в том случае если он работает в составе большой иконописной мастерской, совсем не означает, что именно этот художник и создал именно это произведение: «Едва ли кому известно, что та самая икона, которая покупается у иконника с именем даже мастера, писавшего ее, на самом деле писана двумя или тремя, а иногда и несколькими мастерами, между которыми вся работа по изготовлению икон строго разделена, и во всей Мстёре немного найдется таких мастеров, которые бы умели написать всю икону с начала до конца одинаково хорошо. Икона в Мстёре не есть произведение искусства или даже мастерства одного лица, а непременно нескольких и иногда многих лиц»²².

В еще большей степени это относится к иконописцам — владельцам мастерских, нанмавшим большое количество иконников, а также подмастерьев и учеников. В этом случае имя хозяина-мастера сложившейся репутации превращалось в некую торговую и рекламную марку предприятия и ни в коем случае не гарантировало непосредственного участия самого хозяина в исполнении того или иного произведения. Примечательно, что в своих воспоминаниях о «прежней жизни» (до 1917) художники-мстерцы всегда отмечали, писал ли хозяин мастерской иконы сам или был только предпринимателем. Понятно, что с человеком, до тонкости знающим все особенности профессии, да еще и трудившимся хотя бы время от времени бок о бок со своими работниками, хорошему профессионалу легко было найти общий язык; кроме того, настоящее мастерство всегда вызывало большое уважение. Складывается впечатление, однако, что в начале XX века хозяева-предприниматели непосредственно участвовали в написании икон не очень часто. В воспоминаниях мстерских мастеров не встречается упоминаний о том, что в этот период В.П.Гурьянов работал над иконами вместе со своими мастерами, по-видимому,

он лишь искал заказы, распределял работу и строго наблюдал за мастерами, оценивая результаты их трудов. Скорее всего к этому времени его деятельность как иконописца осталась в прошлом. Однако судить об этом на основании имеющегося материала чрезвычайно сложно.

Можно думать, что подпись на иконе действительно определяет авторство, во-первых, в тех случаях, когда доподлинно известно, что мастер работает один, самостоятельно исполняя заказы или сдавая свою работу подрядчикам или торговцам уже в совершенно готовом виде (так поступал, например, замечательный мстерский иконописец И.В.Брягин-Рокин, но и ему с какого-то времени начинали помогать его подрастающие сыновья, которым он передал свое искусство); во-вторых, в ряде случаев могут быть выявлены какие-то особые обстоятельства, позволяющие сделать выводы об авторстве иконы, например особые условия заказа и т. п.; это чаще всего проясняется при архивных изысканиях, изучении деловой и личной переписки и т. д. Наконец, сама форма подписи на иконе может иногда дать материал для рассуждений и догадок. Так, в Русском музее хранится значительное количество прекрасных икон, на лицевой стороне которых, обыкновенно в правом нижнем углу средника или на нижнем поле, имеются исполненные краской надписи «писал М.И.Дикарев в Москве», часто сопровождающиеся датой исполнения образа. В большинстве это иконы-спiski, сделанные по заказу Комитета попечительства о русской иконописи для издания Лицевого иконописного подлинника, или произведения из большой серии икон-миней Мраморного дворца. По-видимому, эти произведения, хотя и отмеченные безусловной стилистической общностью, можно считать работами дикаревской мастерской, но не одного только М.И.Дикарева, несмотря на то что сведения о его постоянной деятельности как иконописца сохранились. Сам Дикарев просто не смог бы исполнять в одиночку (и даже совместно с одним только престарелым И.С.Чириковым, чье имя также встречается на иконах для Мраморного дворца) такие большие заказы; над ними трудились и художники его «предприятия». В собрании Русского музея хранится также икона «Богоматерь Корсунская»²³, надпись на которой отличается от стандартных надписей на иконах XIX — начала XX века. На тыльной стороне произведения помещена сделанная от руки чернилами надпись в восемь строк: «1875 ГОДА НАПИСАНА СЯ / ИКОНА КОРСУНСКАЯ ПИРЕСЬ. / БОГОМАТЕРИ ПО ЗАКАЗУ / МОСКОВСКОГО КУПЦА / НИКОЛАЯ МИХАЙЛОВИЧА / ПОСТНИКОВА, МАСТЕРОМ / СЛОБОДЫ МСТЕРА МИХАИЛОМ / ИВАНОВИЧЕМ ДИКAREВЫМ». Икона действительно была в собрании Н.М.Постникова, о чем свидетельствует наклейка его коллекции в правом верхнем углу оборота, и поступила в музей в 1913 году в составе собрания Н.П.Лихачева, который приобрел в свое время часть постниковских икон²⁴.

Икону «Богоматерь Корсунская» с достаточной степенью уверенности можно считать собственноручной работой М.И.Дикарева. Она датирована 1875 годом, то есть была написана еще молодым мастером; возможно, что мастерской в ту пору еще не суще-

ствало. По-видимому, написана она и до переселения Дикарева в Москву. Скорее всего для молодого и очень талантливого иконописца было весьма важно получить заказ от известного коллекционера, а Н.М.Постникову, в свою очередь, хотелось не просто присоединить к своему огромному собранию «образцовое» произведение мстерского иконописца, но и точно документировать это поступление. Можно предположить, что надпись на обороте иконы могла быть сделана рукою самого М.И.Дикарева или Н.М.Постникова. Возможно, имеет смысл вывешивать в музейных собраниях произведения с подобными «коллекционными» надписями: такие произведения могли бы стать своеобразными «эталонами» для определения настоящей авторской работы того или иного известного мастера-иконописца, работавшего во главе или в составе большой иконописной мастерской.

Характер коллекционерской пометки имеет и надпись на обороте палехской иконы «Богоматерь Толгская»²⁵, из которой следует, что автором иконы является Иван Мызников — один из лучших художников-личников мастерской братьев Белоусовых. В обычном случае надпись указывала бы только на белоусовскую мастерскую. Две прекрасные мстерские иконы, подаренные Русскому музею П.И.Нерадовским, на тыльных сторонах имеют надписи, исполненные мастерами явно по желанию самого ученого: «Доличное на сей иконе писал Иван Васильев Брягин, а лики Василий Иосифов Шитов...»²⁶

Из произведений, подписанных именем Василия Павловича Гурьянова, только одна икона имеет надпись, схожую по форме с приведенными выше. Возможно, не случайно этот памятник — самое раннее из известных сегодня произведений В.П.Гурьянова. Это икона «Богоматерь Казанская» (Москва, частное собрание), надпись на которой гласит: «ПИСАТЬ СИЮ ИКОНУ КРЕСТЬЯНИНЪ ВЛАДИМИРСКОЙ ГУБЕРНИИ СЛОБОДЫ МСТЕРЫ ИКОНОПИСЕЦЪ ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧЪ ГУРЬЯНОВЪ ПО ЗАКАЗУ АЛЕКСАНДРА МАКСИМОВИЧА ГОРДЕЕВА 1892 ГОДА ИЮЛЯ 8 ДНЯ»²⁷. На основании одной этой надписи было бы опрометчиво делать вывод о том, что Гурьянов в 1892 году еще не переселился в Москву; он мог уже работать в Москве, как и указано в биографических сведениях²⁸, но не быть еще официально вписанным в московское купечество и тем более не превратиться в «поставщика двора ЕИВ». Во всяком случае есть большая вероятность того, что о собственном стиле и мастерстве Гурьянова-иконописца можно судить именно по произведениям, сохранившим такие и подобные надписи-подписи. Традиционные же подписи на лицевой стороне иконы, исполненные краской на нижнем поле или в среднике, как кажется, скорее всего были именно знаком мастерской, из которой вышло произведение и, по всей вероятности, в этом случае было бы более корректным при публикации их писать не «В.П.Гурьянов», или «И.С.Чириков», или «М.И.Дикарев» и т.д., а «мастерская В.П.Гурьянова», «мастерская И.С.Чирикова» etc.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Бесобразов* 1861; *Галмиев* 1865; *Илларионов* 1895. № 3. С. 183–224; *Тренев* 1903; *Бакушицкий, Василенко* 1934; *Коромысло* 1972; *Тарасов* 1995.
- 2 См. также: *Художники СССР* 1976. С. 243.
- 3 *Антонов, Кобах* 1994–1996. Т. 3. 1996. С. 110.
- 4 Там же. Т. 2. 1996. С. 141.
- 5 Там же. Т. 1. 1994. С. 90.
- 6 Там же. Т. 3. 1996. С. 74.
- 7 Там же. Т. 3. 1996. С. 44.
- 8 Россия 1914–1915. Раздел 11; *Художники СССР* 1976. С. 243; *Вадворный* 1986. С. 189–190, 325.
- 9 *Тарасов* 1995. С. 243, 267, 270 и др.
- 10 Россия 1914–1915.
- 11 *Бобров* 1987. С. 37–38.
- 12 *Щенникова* 1985. С. 162–163 и след.
- 13 *Качалова* 1985. С. 175–176, 178.
- 14 *Тренев* 1903. С. 15.
- 15 ОР ГРМ. Фонд КПРИ. № 13. Л. 31.
- 16 Ж. «Светильник». 1913. № 4–5. С. 41–42.
- 17 Ж. «Светильник». 1913. № 8. С. 36.
- 18 Россия 1914–1915; *Тарасов* 1995. С. 185–192.
- 19 *Семеновский* 1937. С. 124, 126–127, 134–138.
- 20 Там же. С. 137–138.
- 21 *Вадворный* 1986. С. 367.
- 22 *Илларионов* 1895. № 3. С. 200.
- 23 ГРМ, инв. ДРЖ Б-1178.
- 24 *Постников* 1888. № 847. С. 38; Из коллекций Лихачева 1993. С. 266. № 42.
- 25 ГРМ, инв. ДРЖ Б-1480.
- 26 Из собрания ГРМ: «Избранные святые», 1899 год, инв. ДРЖ Б-1311; «Богоматерь Феодоровская», 1894 год, инв. ГРМ ДРЖ Б-1502.
- 27 *Давченко, Красилин* 1994. № 41. С. 14–15 (см. Приложение 3).
- 28 Россия 1914–1915.

ИРИНА СОСНОВЦЕВА
**ОПУБЛИКОВАННЫЕ
 ИКОНЫ В. П. ГУРЬЯНОВА
 В МУЗЕЙНЫХ И ЧАСТНЫХ СОБРАНИЯХ**

- 1 Богоматерь Казанская. 1892
 Дерево, темпера. 42,5×37
 Надпись на иконе: *Писалъ син икону крестянина Блудни-
 мирской гусерни свободы Мстери иконописецъ Василій Па-
 вловичъ Гурьяновъ по заказу Александра Максимовича
 Готтвеба 1892 года июля 8 дня*
 Икона находится в частном собрании в Москве.
Давченко, Красилин 1994. № 41. С. 14–15.
- 2 Богоматерь Иверская. 1898
 Дерево, темпера. 31,5×26
 Надпись на нижнем поле в 3 строки: *Сия Святая икона
 въ меньшемъ размере точная копия съ Чудотворного
 образа Иверской / Божией Матери, находящаяся въ Москвѣ
 въ часовнѣ Ея имени, что оу Бокренскихъ воротъ /
 Копировалъ Василій Гурьяновъ 1898 года*
 Икона находится в частном собрании в Москве.
Тарасов 1995. Цв. табл. 51. С. 494.
- 3 Святой Феодор Тирон. 1898
 Дерево, темпера. 34×27
 Надпись на нижнем поле слева под дугой: *Изографъ
 Василій Гурьяновъ 1898 годъ*
 ГМИР, инв. А-3933-IV
Коробко, Ченская 1990. С. 41–42.
- 4 Преподобный Геннадий Костромской. 1900
 Дерево, темпера. 54,5×35,5
 Надпись на иконе: *Писалъ Б. Гурьяновъ... (?)*
 ГИМ, инв. 5304 И VIII 4578
 1000-летие культуры 1988. № 208. С. 368. Ил. на с. 167.
- 5 Богоматерь Иерусалимская. 1901
 Дерево, темпера. 89×71
 По мнению финского исследователя Кари Коткаваара,
 изучавшего и опубликовавшего это произведение, оно
 является собственноручной работой В.П.Гурьянова.
 Икона находится в Ново-Валаамском монастыре в
 Финляндии.
Kotkavaara 2000. С. 77. Ил. на с. 80.
- 6 Богоматерь Печерская. 1902
 Дерево, темпера, шелк. 31×26,6
 Надпись на иконе: *Писалъ В. П. Гурьяновъ 1902 года
 в Москвѣ*
 ГЭ, инв. ЭРЖ-2543
Косцова, Побединская 1990. № 210. С. 58.
 Та же икона с названием «Богоматерь на троне» опу-
 бликована в каталоге «Синай, Византия, Русь:
 Православное искусство с VI до начала XX века».
 № R-243. С. 450. Ил. на с. 450.
- 7 Покров Богоматери. 1902
 Дерево, темпера. 31×26,7
 Надпись на иконе: **1902. Иконописецъ В. Гурьяновъ**
 ГМИР, инв. Б-4664-IV
 Mstjoralaiset Ikonit 1992. № 48. С. 43.
- 8 Спас Нерукотворный. 1909
 Дерево, темпера. 45,9×39
 Мастерская В.П.Гурьянова. Вклад Николая II в часов-
 ню города Торнио.
 Икона находится в Православном церковном музее в
 Куопио, Финляндия.
Kotkavaara 2000. С. 77. Ил. на с. 81.
- 9 Святая Мария Магдалина. 1910
 Дерево, темпера. 53×26,5
 Надпись на иконе: **В. Гурьяновъ, 1910 г.**
 ГЭ, инв. ЭРЖ-2528
Косцова, Побединская 1990. № 225. С. 61.
- 10 Ангел Хранитель. 1912
 Дерево, темпера. 16,7×11,3
 Надпись на иконе: **Гурьяновъ В. 1912.**
 ГМИР, инв. Б-4845-IV
 Mstjoralaiset Ikonit 1992. № 50. Ил. на с. 44.
- 11 Избранные святые. 1913
 Изображены святые, соименные император-
 ской фамилии: Николай Чудотворец, Алексий,
 митрополит Московский, царица Александра,
 княгиня Ольга, мученицы Татьяна и Анаста-
 сия, равноапостольная Мария Магдалина.
 Дерево, темпера; оклад: серебро, позолота,
 чеканка. 35,7×31,1
 На окладе клейма мастерской (Дмитрия Смирнова)
 и Московского пробирного управления (1908–1917).
 Надпись на иконе: **В. Гурьяновъ 1913 Москва**
 ГЭ, инв. ЭРО-8752
Косцова, Побединская 1990. № 226. С. 61.
Завадская 1998. С. 50–53.
 Синай, Византия, Русь 2000. № R-239. С. 446–448.
 Ил. на с. 447.
- 12 Избранные святые. 1913
 Изображены святые, соименные император-
 ской фамилии, на фоне Московского Кремля:
 Николай Чудотворец, царица Александра,
 Алексий, митрополит Московский, и Михаил
 Малеин.
 Дерево, темпера, парча; оклад: серебро,
 эмаль. 35,5×31,2

На окладе клеймо мастерской (Дмитрия Смирнова).
Надпись на иконе: 1913 год писал сий образъ В. П. Гурьянов
ГЭ, инв. ЭРО-8735
Косцова, Побединская 1990. № 227. С. 62.

13 Избранные святые. 1913
На иконе изображены святые, соименные императорской фамилии, на фоне Московского Кремля: Николай Чудотворец, царица Александра, Алексей, митрополит Московский, Михаил Малесин.

Дерево, темпера. 35,4×30,9

ГМИР, инв. Б-1142-IV

Mstjoralaiset Ikonit 1992. № 49. С. 43-44.

Приношу глубокую благодарность архимандриту Ново-Валаамского монастыря в Финляндии Его Высокопреподобию Арсению за предоставленные им сведения о публикации произведений В.П.Гурьянова в статье К.Коткаваара.



ИКОНЫ В. П. ГУРЬЯНОВА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

- 1 Богоматерь Иверская («Вратница»). 1901
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
141,5 × 105 × 5,2

На обороте иконы в центре — круг с двойной обводкой и белым фоном, на котором помещена надпись черной краской в 13 строк: *На доверии и живую память / Евгения Васильевичу Богдановичу, от / призначенной Депутации Московских / Хоругвеносцев, Борисов Дмитрия / Борисовичу, / Борисов Федор / Дмитриевичу, Блудцов Григорий / Петрович, Горюхлев Михаила / Николаевичу, / Гурьянов Василия Павловичу, Головкин Иван / Семёнович, Кудальев Василий / Андреевич, / Кудальков Ефим / Матвеевич, Кукнин Иван / Поддубковичу, Стельков Осип / Григорьевич, / Шестеркин Иван / Алексеевич, / 1901 года. 21-го Января Москва. / писал сын икону В. П. Гурьянов*

Икона представляет точный список с прославленной московской святыни — Иверского образа Божией Матери; такие списки создавались в мастерской В. П. Гурьянова неоднократно и не всегда «в меру» образца, но и в уменьшенных размерах, как икона, опубликованная О. Ю. Тарасовым (см. Приложение 3, № 2).

Икона поступила в ГРМ до 1938 года. Происхождение неизвестно.

ГРМ, инв. ДРЖ ПМ 6948

- 2 Богоматерь Тихвинская. 1902
Дерево (доска двухслойная), темпера; две встречные шпонки. 36 × 31 × 3,3

На нижнем поле справа под лугзой надпись в одну строку: *Писал Сын Икону Василий Гурьянов 1902 года*

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи (до 1917 года — Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи).

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1243

- 3 Богоматерь Знамение. 1902
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
44,5 × 37,3 × 3,2

Оборот и торцы покрыты левкасом и окрашены.

На нижнем поле справа под лугзой красно-коричневая надпись в одну строку: *Писал сын икону Василий Гурьянов 1902 года*

На обороте в левом верхнем углу бумажная наклейка Комитета попечительства о русской иконописи с машинописным текстом: «Икона Знамения Божией Матери, на Преображенском кладбище в Москве, копия ик[онописца] Гурьянова».

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1240

- 4 Спас Нерукотворный. 1902
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
36 × 31 × 3

Оборот и торцы окрашены.

На нижнем поле справа под лугзой — темно-коричневая надпись в одну строку: *Писал Сын икону Василий Гурьянов... 1902 года*

На обороте иконы в левом верхнем углу — бумажная наклейка Комитета попечительства с машинописным текстом: «Икона Нерукотворенного Утруса, в Спасо-Андреевском мон[астыре] в Москве. Копия икон. [описца] Гурьянова».

В Русский музей поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1239

- 5 Спас Нерукотворный, с палеосными святыми — преподобным Максимом Исповедником и мучеником Иоанном Воином. 1902
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
40,1 × 35 × 3,5

Нижний и верхний торцы покрыты левкасом и окрашены.

На нижнем поле справа темно-коричневая надпись в одну строку: *Писал Сын икону Василий Гурьянов. 1902 года в Москве*

На обороте иконы в левом верхнем углу — бумажная наклейка Комитета попечительства о русской иконописи с машинописным текстом: «Икона Нерукотворенного Утруса. Письма Прокотия Чирина, в Никольском Единоверческом монастыре в Москве. Копия ик. [онописца] Гурьянова». В центре оборота — частично сохранившаяся бумажная наклейка с надписью от руки синим карандашом в две строки: «Комитет... / для подлин...» («Комитету для подлинника»), то есть для издания иконописного подлинника «Иконография Господа Бога Нашего и Спаса Иисуса Христа», подготовленного академиком Н. П. Кондаковым (СПб., 1905).

В ГРМ икона поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1242

- 6 Иоанн Предтеча. 1902
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
44,3 × 37,4 × 3,2

Оборот и торцы иконы покрыты левкасом и окрашены.

На нижнем поле справа под лугзой надпись темно-коричневой краской в одну строку: *Писал Василий Гурьянов 1902*

На обороте иконы сверху — бумажная наклейка Комитета попечительства с машинописным текстом: «Икона Иоанна Предтечи на Преображенском кладбище в Москве. Копия ик. [онописца] Гурьянова».

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.
ГРМ, инв. ДРЖ Б-1241

- 7 Чудо Георгия о змие. 1902
Дерево, темпера; одна сквозная шпонка.
18,2 × 15,3 × 1,8

Торцы окрашены.

Подпись на лицевой стороне иконы нет.

На обороте иконы в верхнем левом углу — карандашная надпись: «копия с ик. [оны] Преображ. [енского] кладб. [ища] в Москве / Гурьянов 1902». В нижнем левом углу оборота — бумажная наклейка с надписью чернилами: «№ 61 [Школьный номер.] 1913 г.».

В правом верхнем углу оборота чернилами: «Муз. школы / № 52».

В ГРМ поступила в 1929 году из Общества поощрения художеств.

ГРМ, инв. ПМ 6955

- 8 Благовещение. 1903
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
40 × 35,3 × 3

Оборот и торцы иконы окрашены.

На нижнем поле справа подлузгой надпись коричневой краской в одну строку: **Б. П. Гурьянов 1903 г. в Москве**

На обороте иконы вверху — бумажная наклейка Комитета попечительства с машинописным текстом: «Греческая икона Благовещения в библиотеке Никольского Единовещеского монастыря в Москве. Копия икон. [описца] Гурьянова».

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1237

- 9 Великомученик Никита. 1902
Дерево, темпера; без чокчега; две встречные шпонки. 35,7 × 31,5 × 3

Торцы иконы покрыты левкасом и окрашены.

Надпись на нижнем поле справа под средником коричневой краской: **Пиала или икону Василия Гурьянов 1902 года**

На обороте иконы в верхнем левом углу — бумажная наклейка Комитета попечительства с машинописным текстом: «Икона великомученика Никиты. Письма Прокония Чиргина, в Никольском Единовещеском мон. [астыре] близ Москвы. Копия ик. [онописца] Гурьянова».

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1238

- 10 Богоматерь Владимирская. 1903
Дерево, темпера; две встречные шпонки.
40,1 × 36 × 3,1

Оборот и торцы покрыты левкасом и окрашены.

На нижнем поле справа надпись подлузгой красно-коричневой краской в одну строку: **Б. П. Гурьянов 1903 г. в Москве**

На обороте иконы в левом верхнем углу — бумажная наклейка Комитета попечительства о русской иконописи с машинописным текстом: «Икона Владимирской

Божией Матери в Никольском монастыре в Москве. Копия иконописца Гурьянова». В центре оборота — фрагментарно сохранившаяся бумажная наклейка с рукописной надписью синим карандашом: «Комитет... / Ик. для подлин. [ника]» («Комитету попечительства — Икона для иконописного подлинника»).

В ГРМ поступила в 1927 году со склада Комитета по изучению древнерусской живописи.

ГРМ, инв. ДРЖ Б-1244

ИРИНА СОСНОВЦЕВА
СПИСОК ИЗДАНИЙ,
ОСУЩЕСТВЛЕННЫХ В. П. ГУРЬЯНОВЫМ
ИЛИ ПРИ ЕГО УЧАСТИИ

- Успенский А.И.* Переводы с древних икон, собранные иконописцем В.П.Гурьяновым. М., 1902.
- Лицевые святцы XVII века Никольского единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца В.П.Гурьянова. М., 1904.
- Гурьянов В.П.* Две местные иконы Св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906.
- Гурьянов В.П.* Икона явления Божией Матери преподобному Сергию, писанная на гробовой доске преподобного, сопутствовавшая войскам в русско-японской войне. М., 1907.
- Гурьянов В.П.* Иконы Спасителя письма Симона Ушакова. М., 1907.
- Гурьянов В.П.* Сказание о Блаженной великой княгине Евдокии, во инокинях Евфросинии. М., 1907.
- Гурьянов В.П.* Запрестольный крест Успенского собора, сооруженный повелением царя Иоанна Васильевича Грозного, хранящийся в патриаршей (синодальной) ризнице. М., 1911.

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТЕМ И СЮЖЕТОВ

- Александр, мученик — № 71
Александр, преподобный — № 69
Александр Невский, благоверный князь — № 68
Алексий человек Божий — № 71
Анастасия Римлянина, мученица — № 71
Анастасия Узорешительница, преподобная — № 58
Ангел-хранитель с избранными святыми — № 69
Ангел-хранитель с Иоанном Предтечей, мученицами Анастасией, Надеждой и избранными святыми — № 71
Анна, праведная — № 71
Анна Капшинская, преподобная — № 69
Анша-пророчица, преподобная — № 64
Архангел Михаил Лоратный с «Чудом в Хонекс» — № 8
Благовещение — № 54, 56
Богоматерь Владимирская — № 21, 34
Богоматерь Всех скорбящих Радость — № 38
Богоматерь Знамение — № 25, 52
Богоматерь Иерусалимская — № 9
Богоматерь Неопалимая Кулина — № 32, 51
Богоматерь Неопалимая Кулина с чудотворными иконами Богоматери — № 63
Богоматерь Печерская — № 53
Богоматерь Страстная — № 30
Богоматерь Троеручица — № 66
Богоматерь Феодоровская — № 24, 44
Богоявление — № 54, 56
Борис и Глеб, князя, мученики, с житием — № 27
Василий Парийский, епископ — № 71
Введение Богородицы во храм — № 54, 56
Виктор, мученик — № 69
Владимир, Борис и Глеб — № 27
Воздвижение честного креста Господня — № 54, 56
Вознесение — № 54, 56, 59
Воскресение — Сочество во ад — № 36
Воскресение — Сочество во ад с праздниками — № 56
Воскресение — Сочество во ад с праздниками и евангелистами — № 54
Воскрешение Лазаря — № 29, 43, 54
Вход в Иерусалим — № 3, 54, 56, 59
Глеб, князь, мученик — № 27
Господь Вседержитель — № 70
Димитрий Солунский, великомученик — № 5
Димитрий, царевич, мученик — № 60
Евдокия, преподобная — № 60
Евфросиния Суздальская, преподобная, с житием — № 61
Екатерина, великомученица — № 71
Илья Пророк в пустыне — № 18
Иоанн Богослов, евангелист и апостол, в молчании — № 65
Иоанн Богослов на Патмосе с учеником Прокором — № 54
Иоанн Печерский, преподобный — № 50
Иоанн Предтеча — № 69, 71
Иоанн Предтеча — Ангел пустыни со сценами жизни и избранными святыми на полях — № 60
Ирина, мученица — № 71
Лествица небесная с притчами и поучениями — № 28
Лото Аврамово — № 58
Лука, евангелист — № 23, 33
Макарий, преподобный — № 6
Мария Египетская — № 71
Мария Магдалина — № 69
Марк Печерский, преподобный — № 50
Миняя годовая — № 59
Михаил Малени, преподобный — № 24, 50
Михаил Тверской, благоверный князь — № 71
Надежда, мученица — № 71
Николай, преподобный — № 69
Николай Студит, преподобный — № 50, 64
Нина, равноапостольная — № 71
Огненное восхождение пророка Ильи — № 11, 54
Онуфрий Великий, преподобный — № 67
Параскева, великомученица, с житием — № 39
Патриарх Гад — № 20
Патриарх Дан — № 20
Петр Афонский, преподобный — № 67
Покров Богоматери — № 10, 54
Праотеческий чин — № 20
Преображение — № 15, 54, 56
Распятие Христово — № 31, 56
Рождество Богородицы — № 48, 54, 56
Рождество Христово — № 16, 41, 54, 56, 62
Святитель Леонтий Ростовский — № 22
Святитель Мелод, патриарх Иерусалимский, с житием — № 37
Святитель Николай, архиепископ Мирликийский («Никола Зарайский») — № 14, 46
Святитель Николай, архиепископ Мирликийский, с житием («Никола Зарайский») — № 13, 40
Святитель Николай, архиепископ Мирликийский (поясной) — № 7
Святитель Николай, архиепископ Мирликийский (поясной), с житием в 16-ти клеймах — № 55
Святитель Николай, архиепископ Мирликийский (оплечный) — № 17
Собор Киево-Печерских чудотворцев — № 57
Сочество Святого Духа на апостолов — № 59
Спас Нерукотворный — № 47
Спас оплечный — № 1
Сретение — № 54, 56
Стефан, архидиакон — № 6
Стефан, преподобный — № 58
Троица — № 49
Троица (Гостеприимство Авраама) — № 19, 35, 54, 56, 59
Троица (Гостеприимство Авраама) с избранными святыми на полях — № 64
Троица Новозаветная — № 45
Усекновение главы Иоанна Предтечи — № 54, 60
Усекновение главы Иоанна Предтечи, с житием Иоанна Предтечи в 17-ти клеймах — № 24
Успение Богоматери — № 2, 26, 50, 54, 56
Успение Богоматери с избранными святыми на полях — № 50
Феодор Стратилат, мученик — № 24
Феодосий Великий, преподобный, с житием в 14-ти клеймах — № 12
Чудо в Хонекс — № 8
Чудо Георгия о змие — № 4, 6
Чудо о Флоре и Лавре — № 42
Чудотворные образы Богоматери — № 63

СЛОВАРЬ РЕДКО УПОТРЕБЛЯЕМЫХ СЛОВ И СПЕЦИАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ

Акафист – несладкое (то есть когда нельзя сидеть) торжественное песнопение Славослава, Богоматери, святым или праздникам; состоит из двадцати пяти строф.

Апокриф – произведение иудейской или раннехристианской литературы на библейскую тему, не включенное в канонический текст Библии.

Архиерей – старший священник; в православии обозначает высших иерархов – епископов, архиепископов, митрополитов, патриархов.

Ассист – в иконописи – состав, используемый в качестве основы под золото; в современном искусствоведении – термин, обозначающий систему линий, лучей, выполненных золотом, подчеркивающих орнаментальные мотивы и складки. В символическом плане ассист означает божественный свет.

Вязь – старинное декоративное орнаментальное письмо, соединение, сплетение нескольких букв в один сложный знак.

Византий – верхнее одеяние, широкий плащ из прямоугольного куска ткани.

Гравировка – ювелирная техника воспроизведения рисунка или надписи; в иконописи – имитация этой техники.

Графья – проаранжирован по левкасу подготовительный рисунок.

Далматика – деталь облачения. В православной церкви далматике соответствует саккос.

Десница – правая рука.

Диакон – младший из трех ступеней священства – епископ, священник, диакон.

Дивитийский – одеяние императора в средние века, украшенное оплечьем (маннакием) из золотой ткани и каймой по подолу. Дивитийский по крою походил на далматку, но был уже и плотно прилегал к телу.

Должное – термин, обозначающий на иконе живопись пейзажа или одежды.

Доринские ангелы – ангелы, носящие меридакопыя.

Епитрахиль – часть священнического облачения в виде ленты, положенной на шею и свободно опущенной вниз через грудь.

Запона – застежка, брошка с камешками или иными украшениями.

Знаменщик – иконописец, выполняющий при артельном распределении работ первое очертание, по которому пишут другие.

Извод – одна из разновидностей, редакций принятого иконографического канона.

Иидития – название верхней одежды престола и жертвенника.

Кампагины – вид обуви, которую носили цари и высшие чины императорского двора в Византии.

Канфариние – одна из разновидностей чешаки по металлу в Древней Руси. При помощи частых ударов молотком по канфарнику (стальной прутку в виде тупого шпала или трубочки) создавалась матовая зернистая поверхность.

Киворий – сень или купол над престолом в алтаре храма, поддерживаемый колоннами.

Клейма – в иконе – композиции с самостоятельными сюжетами, которые размещаются вокруг центрального изображения в середине.

Ковчег –
1 ларец или сосуд для хранения ценных предметов (в первую – также предметов, относящихся к обряду причастия);
2 узлубление доски в центре иконы.

Краклеюр – трещины красочного слоя иконы.

Ласточки (сласточки, хвосты) – наряду со шпонами используются как дополнительное крепление иконой доски; имеют форму соединенных в верхних двух треугольников.

Левкас – в иконописи – нанесенный на поверхность доски грунт, составленный из мела в сочетании с рыбьим клеем. После шлифовки на него наносится рисунок (контур) изображения.

Лессировка – живописный прием нанесения более прозрачного красочного слоя поверх предшествующего слоя.

Лешадки – в иконописи – изображение плоскости склона горы.

Личное – термин, обозначающий живопись лица и обнаженных частей тела.

Лор – деталь одеяния архангела; широкая длинная полоса ткани, названная жемчугом, камнями. Восходит к византийским императорским одеждам.

Луага – скоб доски между срединком и полем.

Маннакий – оплечье из шитой золотом ткани и украшенное жемчугом и драгоценными камнями, застегивалось на три пуговицы и одевалось поверх дивитийсы или зитона-стхарихона по случаю праздников.

Мандрала – овальное свитие, в котором обычно изображали Христос и Богоматерь.

Мафорий – женское длинное верхнее одеяние, спускающееся ниже колен, закрывающее голову и плечи, оставляя открытыми лих и часть шеи.

Милоть – овчина, овечья шкура. В милоти изображали пустынников, преимущественно Иоанна Предтечу и Илью Пророка.

Миния –
1 ежегодные тексты о жизни святых и христианских праздниках;
2 иконы с расположенными в календарном порядке на каждый день года изображениями. Миниев бывают годовые и месячные.

Ногавицы – вид обуви; в иконописных подлинниках обозначает схожие с плотно облегающими ногу сапогами.

Остоих – богослужебная книга православной церкви. Название образовано от греческих слов, в переводе на русский обозначающих «восемь» и «голос», так как песнопения книги делятся на 8 напевов (гласов).

Омофор – знак епископского сана; широкая полоса ткани, положенная поверх архиерейских облачений. Украшается крестами, заменяя заблудшую овицу.

Оранта – Богородица или святая, представляемые в молитвенной позе с поднятыми вверх руками.

Орарь – деталь одеяния священнослужителя, представляющая собой длинную ленту.

Палеография – наука о развитии письменности, имеющая целью определение времени и места возникновения текстов по внешнему виду и письму.

Павозока – в иконописи – ткань, приклеенная на поверхность доски иконы перед нанесением левкаса.

Палюротки – перья нижней части крыла, которые пишутся светлыми и яркими цветами.

Патерик – сборник жизнеописаний отцов церкви, монахов какого-либо одного монастыря, нередко признаваемых святыми; по трактовке близок житию святых.

Плавь – живописный прием, основанный на наложении жидких слоев краски один на другой, создающий эффект плавного перехода цвета.

Плат-сулок – небольшой четырехугольный плат, которым обертывается верх архиерейского посоха.

Подир – длинная верхняя одежда, надевавшаяся поверх хитона ветхозаветными царями и первосвященниками.

Поам – в иконописи – изображение земли.

Подистарий – епископская фелюна, украшенная крестами.

Рида –
1 драгоценный оклад на иконах, полностью закрывающий всю живопись, кроме личного;
2 верхняя одежда, одеяние священника при богослужении.

Саккос – верхняя архиерейская одежда, предназначенная для особых праздничных служб.

Санари – красочный темный тон (зеленовато-оливковый, зеленовато-коричневый, желто-зеленоватый). Накладывается первым при писании головы и тела человека.

Скандь – ювелирная техника, основанная на выкладывании узоров с помощью золотой или серебряной проволоки. Нить бывает сученая или плетеная.

Стихарь – священническое облачение, длинное, с широкими рукавами.

Стразы – поддельный хрустальный алмаз, граненое стекло.

Темпера – краски, изготовленные на минералах со связующим – яичным желтком.

Тороки (слухи) – в иконописи изображаются в виде белой ленты на челе ангелов, свободные концы которой могут быть видны под ушами.

Убрус – плат, платок.

Хитон – прямая, широкая, падающая складками одежда без боковых швов.

Цата – часть драгоценного убора древнерусских икон, крепившаяся на груди персонажей. Чаще всего имела вид полумесяца.

Цирвока – специальная затупленная игла, используемая для перевода рисунка на иконную доску и продавливания орнамента по золоту.

Чернь – легкоплавкий сплав серебра, меди (олова), свинца и серы черного цвета, которым покрывают глубоко вырезанные на золотом или серебряном изделии узоры или, напротив, фон.

Шпонки – деревянные пластины, срезаемые с тыльной стороны иконой доски для предотвращения коробления.

- 1000-летие культуры 1888 — 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988.
- IX выставка произведений искусства 1888 — IX выставка произведений искусства, реставрированных Всероссийским художественным научно-реставрационным центром имени академика И.О. Рабара. М., 1988.
- Алабянов 1987* — *Алабянов С. Горький*. Балхаш. Макарьев, М., 1987.
- Алексеева 1990* — *Алексеева М.А.* Правора Петровского времени. Л., 1990.
- Алатов 1955* — *Алатов М.В.* Всеобщая история искусства. Т. 3: Русское искусство в древнейшие времена до начала XVIII века. М., 1955.
- Алатов 1964* — *Алатов М.В.* Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.
- Алатов 1967* — *Алатов М.В.* Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси // *Этюды по истории русского искусства*. М., 1967. Т. 1.
- Алатов 1972* — *Алатов М.В.* Андрей Рублев. М., 1972.
- Алатов 1978* — *Алатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1978.
- Амвросий 1813* — *Амвросий, архим.* История российской иерархии. М., 1813. Часть V.
- Амфилохий 1875* — *Амфилохий, архим.* Описание образа Неопалимой Купины по рисунку, сделанному с образа в Неопалимовой пещерной, что близ Девичьего монастыря, приложенному при рукописной службе, на которую сделаны замечания митрополитом Московским Филаретом. М., 1873.
- Ананиева 1976* — *Ананиева Т.А.* Икона «Богоматерь на престоле» XIII века // *Памятник культуры*. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., Л., 1976.
- Андреев 1932* — *Андреев Н.Е.* О «Деле дыка Висковатого» // *Seminarium Kondakovianum*. V. Прага, 1932.
- Андрей Кесарийский* — *Андрей, архиепископ Кесарийский*. Толкование на Апokalипсис. М., 1901 [Репринтное издание: Иосифово-Волоколамский монастырь, 1992].
- Анисимов 1928* — *Анисимов А.И.* Домогорский период древнерусской живописи // *Вопросы реставрации*. М., 1928. Вып. 2.
- Анисимов 1983* — *Анисимов А.И.* О древнерусском искусстве: Сб. статей / Сост. Г.И. Вадворнов. М., 1983.
- Антикварное объединение «Елос» 1997 — Искусство России, Западной Европы и Дальнего Востока XVIII—XX веков: Коллекционный аукцион № 26 // *Антикварное объединение «Елос»*. М., 1997.
- Антикварное объединение «Елос» 1999 — Искусство России, Западной Европы и Дальнего Востока XVIII—XX веков: Коллекционный аукцион № 32 от 20 февраля 1999 года // *Антикварное объединение «Елос»*. М., 1999.
- Антонов, Кабак 1994–1996* — *Антонов В.В., Кабак А.Б.* Святые Троицк-Петербурга. СПб., 1994–1996. Т. 1–3.
- Антонова 1957* — *Антонова В.И.* Московская икона начала XIV века из Киева и «Повесть о Николы Зарайском» // *Труды отдела древнерусской литературы*. Т. XIII. Л., 1957.
- Антонова 1961* — *Антонова В.И.* Вопросы о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери // *Византийский вестник*. М., 1961. Т. 18.
- Антонова 1966* — *Антонова В.И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
- Антонова, Миева 1963* — *Антонова В.И., Миева Н.Е.* Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII века: Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1, 2.
- Апокрифы Древней Руси 1997 — Апокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М., 1997.
- Афанасьев 1994* — *Афанасьев А.* Поэтическое воззрение славян на природу. М., 1994. Т. 1.
- Баженов 1909* — *Баженов И.В.* Сказание о явлениях в чудесе Феодоровской иконы Богоматери // *Вестник археологии и истории*, изд. Имп. Археологическим институтом. СПб., 1909. Вып. XIX.
- Баженовский 1934* — *Баженовский А.В.* Искусство Палеха. М.; Л., 1934.
- Баженовский, Васильев 1934* — *Баженовский А.В., Васильев В.М.* Искусство Мстеры. М.; Л., 1934.
- Балакиев 1999* — *Балакиев П.П.* Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 1999.
- Балдин, Манушина 1996* — *Балдин В.И., Манушина Т.Н.* Троице-Сергиева лавра: Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV—XVII веков. М., 1996.
- Балашов 1976* — *Балашов В.С.* Кремль Ростова Великого: XVI—XVII века. М., 1976.
- Барос 1885* — *Барос Е.В.* О воздействии апокрифов на образ и иконопись // *Журнал Министерства народного просвещения*. Ч. 242. Декабрь. СПб., 1885.
- Барсов 1905* — *Барсов Н.И.* Симеон Метафраст // *Христианство: Энциклопедический словарь*. М., 1995. Т. 2.
- Барусков 1882* — *Барусков Н.* Истоchnики русской агиографии. LXXXI. СПб., 1882.
- Басова 2001* — *Басова М.В.* К вопросу типологии церковной живописи XIX — начала XX века // *Русская поэзия икона от XVII до начала XX столетия*. М., 2001.
- Бахрушин 1916* — Кто что собирает: Из записной книжки А.П. Бахрушина. М., 1916.
- Безуглов 1995* — *Безуглов Ю.К.* Иконография Святого Благоверного великого князя Александра Невского // *Князь Александр Невский и его эпоха: Исследования и материалы*. СПб., 1995.
- Безобразов 1861* — *Безобразов П.П.* Из путевых записок // *Русский вестник*. 1861. Т. 34.
- Безобразов 1985* — *Безобразов О.А.* Миниатюры «Сказание о Борисе и Глебе»: Факсимильное воспроизведение житийной повести из Сильвестровского сборника. Вторая половина XIV века. М., 1985.
- Бенедиктинов 1888* — *Бенедиктинов Е.* Сказание о святой чудотворной иконе Пресвятой Богородицы Всех скорбящих радости, с изображением иконы. СПб., 1888.
- Бегичев 2001* — *Бегичев И.К.* Иконологичекие и иконографичекие иконы Тихвинской Богоматери // *Чудотворная икона Тихвинской Богоматери: Иконография — история — почитание: Тезисы докладов международной научной конференции. Санкт-Петербург — Тихвин. 24–27 октября 2001 года*. СПб., 2001.
- Библейская энциклопедия 1999 — Библейская энциклопедия Брокгауза. Paderborn, 1999.
- Библия 1499 года* — Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. С иллюстрациями в десяти томах. М., 1922. Т. 2.
- Бобров 1987* — *Бобров Ю.Г.* История реставрации произведений древнерусской живописи. Л., 1987.
- Бобров 1994* — *Бобров А.Г.* Апокрифическое «Сказание Афродитианы» в литературе и книжности Древней Руси. СПб., 1994.
- Богалетов 1888* — *Богалетов И.* Пресвятая Матерь Божия, как радость для всех скорбящих, и сказание об Ее иконе... В память 200-летия первого чудесного откровения благодати Божией от иконы «Всех скорбящих радости», находящейся в Москве, на Оранжее. М., 1888.
- Богоматери Владимирская 1995 — Богоматери Владимирская: К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве. Материалы: Каталог выставки. М., 1995.
- Борисков, Пасечный 1988* — *Борисков Е.П., Пасечный В.М.* Тасчетельная летопись необычайных явлений природы. М., 1988.
- Борисовско 1998* — *Борисовско И.Г.* Памятник русского прикладного искусства XVI—XVIII веков в собрании музея «Новодевичий монастырь» // *Новодевичий монастырь в русской культуре: Материалы научной конференции 1995 года* // *Труды Государственного Исторического музея*. М., 1998. Вып. 99.
- Бочаров, Высок 1970* — *Бочаров Г.Н., Высок В.П.* Александровская слобода. М., 1970.
- Братчиково 1995* — *Братчиково Е.К.* Александр Невский в искусстве палехских иконописцев // *Князь Александр Невский и его эпоха: Исследования и материалы*. СПб., 1995.
- Бродова 2001* — *Бродова Ю.В.* Новотретьяцкая икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни в житии» — из собрания Музея-заповедника «Коломенское» // *Искусство христианского мира: Сб. статей*. М., 2001. Вып. 5.
- Бросова 1969* — *Бросова В.Г.* Фрески Ярославля XVII — начала XVIII века. М., 1969.
- Бросова 1976* — *Бросова В.Г.* О времени написания икон иконостаса Архангельского собора // *Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования*. П. М., 1976.
- Бросова 1982* — *Бросова В.Г.* Ипатьевский монастырь. М., 1982.
- Бросова 1982/1* — *Бросова В.Г.* Русский Нинитин. М., 1982.
- Бросова 1984* — *Бросова В.Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984.
- Бросова 1985* — *Бросова В.Г.* Федор Зубов. М., 1985.
- Бросова 1985/1* — *Бросова В.Г.* Композиция «Новозаветная Троица» в стенописи Успенского собора (К вопросу о содержании наружных росписей) // *Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования*. М., 1985.
- Буалов 1987* — *Буалов Д.М.* Мучение Димитрия Солдунского // *СКД*. 1987.
- Буалов 1913* — *Буалов С.В.* Настоящая книга для священноцерковнослужителей: Сборник сведений, касающихся преимущественно практической деятельности отечественного духовенства. М., 1913. [Репринтное издание: М., 1993. Т. 1–2].
- Буалов 1991* — *Буалов Сергей, прот.* Апokalипсис Иоанна (Опыт догматического истолкования). М., 1991.
- Бусова, Давыдова 1993* — *Бусова, Давыдова И.Л.* Новые иконографичекие истоchnики в русской живописи XVII века // *Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл*. М., 1993.
- Бусова, Давыдова 2000* — *Бусова, Давыдова И.Л.* Русское искусство XVII века: генезис ступи и иголки эволюции // *Иконостас: происхождение — развитие — символика* / *Ред.-сост.* А.М. Лидов. М., 2000.
- Бусова, Давыдова 2002* — *Бусова, Давыдова И.Л.* Ярославские и костромские иконы из коллекции В.А. Бондаренко // *Научные чтения памяти И.П. Болотцевой (1944–1995)*. VI: Сб. статей. Ярославль, 2002.
- Буслов 1897* — *Буслов Ф.И.* Мои воспоминания. М., 1897.
- Буслов 1908* — *Буслов Ф.И.* Московские молельни // *Сочинения Ф.И. Буслова*. Т. 1. СПб., 1908.
- Бычков 1882* — *Бычков А.О.* Описание церковно-славянских и русских рукописных сборников Имп. Публичной библиотеки. СПб., 1882. Ч. 1.

- Визирь* 1964 — *Визирь Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси: Юрьев-Польский. М., 1964.
- Визирь 1971* — *Визирь Г. К.* Разынь. М., 1971.
- Воскресные 2000* — *Васильев В. В.* Источники жизни во гробе подается (Демографическая программа Успения в контексте других праздников) // Богословие, философия, словесность: Труды ВРФФИ. V СПб., 2000.
- Васильев 2001* — *Васильев О. А.* Житийная икона 1545 года — Владимир, Борис и Глеб в собрании Псковского музея-заповедника // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 2000. М., 2001.
- Васильевский 1897* — *Васильевский В. Г.* Синодальный кодекс метафиза // Журнал Министерства народного просвещения. Вып. 311. СПб., 1897. Июль.
- Вейцман, Хайдиакис, Митков, Рабичић* 1967 — *Вейцман К., Хайдиакис М., Митков К., Рабичић С.* Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София; Белград, 1967.
- Великие Милен Четви 1897* — *Великие Милен Четви*, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 1–12. СПб., 1897.
- Великие Милен Четви 1912* — *Великие Милен Четви*, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь, дни 23–31. М., 1912.
- Великие Милен Четви 1914* — *Великие Милен Четви*, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Январь. Тетрадь. II. Дни 6–11. М., 1914.
- Веселовский 1975* — *Веселовский С. Б.* Дьяки и народцы XV–XVII веков. М., 1975.
- Ветрафски музей 1994* — *Ветрафски музей* иродячей фрески // Сост. Г. Е. Нецкая, С. И. Леонтьева. Т. П. С. Цикларук. Минск, 1994.
- Видовер 1970* — *Видовер Г. И.* Новооткрытая икона Троицы из Троице-Сергиевой лавры в Троице Андрея Рублева // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV–XVI веков. М., 1970.
- Видовер 1972* — *Видовер Г. И.* Вологда. Л., 1972.
- Видовер 1973* — *Видовер Г. И.* Икона Нерукотворного Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. 1973. № 3.
- Видовер 1976* — *Видовер Г. И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок. 1378–1978. М., 1976.
- Видовер 1976/1* — *Видовер Г. И.* Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» — памятник круга Феофана Грека // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976.
- Видовер 1978* — *Видовер Г. И.* Киевская Псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге (ОДЛШ Ф. 6). М., 1978.
- Видовер 1978/1* — *Видовер Г. И.* Вологда. Л., 1978.
- Видовер 1980* — *Видовер Г. И.* Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. М., 1980.
- Видовер 1981* — *Видовер Г. И.* О «северных списках» // Советское искусствознание. 1980/1. М., 1981.
- Видовер 1981/1* — *Видовер Г. И.* Комиссия по сохранению и раскрытию древней живописи в России. 1918–1924 // Советское искусствознание. 1980/2. М., 1981.
- Видовер 1981/2* — *Троица Андрея Рублева: Антология* // Сост. Г. И. Видовер. М., 1981.
- Видовер 1983* — *Видовер Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983.
- Видовер 1984* — *Видовер Г. И.* Александр Иванович Анисимов (1877–1932) // Советское искусствознание. 1982/2 (17). М., 1984.
- Видовер 1985* — *Видовер Г. И.* Открытие древнерусской живописи. Дореволюционный период // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. 10 (40). М., 1985.
- Видовер 1986* — *Видовер Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986.
- Видовер 1989* — *Видовер Г. И.* Вологосто: Фрески церкви Успения на Вологостом поле близ Новгорода. М., 1989.
- Видовер 1991* — *Видовер Г. И.* Коллекционеры и реставраторы в России (1905–1917) // Slavica Gandensia. 18. 1991.
- Видовер 1993* — *Видовер Г. И.* Живая старина. Частное коллекционирование икон в России // Наше наследие. 1993. № 28.
- Видовер 1994* — *Видовер Г. И.* Выставка русских икон на Майорке // Русская мысль. 1994. 25–31 августа.
- Византизмские легенды 1972* — *Византизмские легенды*. Л., 1972.
- Византизмские Балканы. Русь 1991* — *Византизмские Балканы, Русь*. Иконы конца XIII — первой половины XV века: Каталог выставки. М., 1991.
- Вистор Васнецов 1990* — *Вистор Васнецов*: Каталог выставки // Государственная Третьяковская галерея. М., 1990.
- Визлибахова 1995* — *Визлибахова Т. Б.* Иконы из собрания И. П. Давыдова // Государственный Русский музей: Из истории музея: Сб. статей и публикаций. СПб., 1995.
- Визлибахова 1998* — *Визлибахова Т. Б.* Новая икона Спаса конца XIV — начала XV века из собрания ГРМ: Доклад на Лазаревских чтениях в 1998 году.
- Виноградов 1883* — *Виноградов А. Н.* Сравнительное описание и краткое объяснение иконы прп. Симона Богодородица «Неопалимая Купина» // Известия Имп. Русского Археологического общества. СПб., 1883. Т. IX. Вып. I.
- Владимиров 2001* — *Владимиров А. П.* Судьба реставрации в стране культурной нестабильности // Наше наследие. 2001. № 56.
- Власова 1993* — *Власова О. М.* Древнерусское искусство в коллекции Перской государственной художественной галереи // Памятники культуры. Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1992. М., 1993.
- Водоверский 1977* — *Водоверский Е. Я.* Население России в конце XVII — начале XVIII века: Численность, сословно-классовый состав, размещение. М., 1977.
- Воробей 1985* — *Воробей Н. А.* Погворим о собраниях // Памятники Отечества. 1985. № 2 (12).
- Вороцова 1904* — *Вороцова Л. Д.* Икона Богоматери «Неопалимая купина» // Журнал Министерства народного просвещения. 1904. Март.
- Вороцова 1996* — *Вороцова Л. М.* Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации. Сергиев Посад, 1996.
- Вороцова 1999* — *Вороцова Л. М.* Икона «Вознесение» конца XV — начала XVI века из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1998. М., 1999.
- Воскресенский 1889* — *Воскресенский А.* Игумен Корнилий (Уланов) (в схиме Карнои), изображенный чудотворной иконой Иерусалимской Божией Матери // Костромские епархиальные ведомости. 1889. № 6.
- Воскресенский 1889/1* — *Воскресенский А.* Савто-Троицкий Кривоозерская пустынь (Костромской губернии Макарьевского уезда) // Костромские епархиальные ведомости. 1889. № 13.
- Выставка древнерусского искусства 1913* — *Выставка древнерусского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых*. М., 1913.
- Выставка иконописи 1911–1912* — [В. Т. Георгиевский]. *Выставка иконописи и художественной старины*. СПб., 1911–1912.
- Выходки государей*. 1841 — *Выходки государей царей и великих князей*. Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, всея Руси самодержца (с 1632 по 1682 год). Составил П. Строев. М., 1844.
- Гайдин 1923* — *Гайдин С.* Резная шиферная икона святых Дмитрия и Георгия // Сборник Государственного Эрмитажа. II. Пг., 1923.
- Галченко 1997* — *Галченко М. Г.* Надписи на древнерусских иконах XII–XV веков. М., 1997.
- Горюховский 1915* — *Горюховский В. Т.* Обзор выставок древнерусской иконописи и художественной старины // Труды Всероссийского съезда художников. Декабрь 1911 — январь 1912. Пг., [1915]. Т. 3.
- Горюховский 1915/1* — *Горюховский В.* Евангелие 1339 года армянского Новгородского Макария, хранящееся в Пафнутьевом Боровском монастыре // Святцыник. 1915.
- Голубицкий, Платонов* 1994 — *Голубицкий В. В., Платонов В. Г.* Вармоян вечного: Древнее искусство Карелии. Петрозаводск, 1994.
- Голова 1914* — *Голова А. А.* Кулина неопалимая (Очерк библейско-эстетический и церковно-археологический) // Труды Киевской Духовной академии. 1914. Февраль.
- Голова 1998* — *Голова Е. В.* Демографическая программа иконы «Никола» — Алексея Петрова // Искусствознание. 1998. № 1.
- Голышевский, Яковлево* 1971 — *Голышевский Н., Яковлево С.* Новые открытия московских реставраторов. М., 1971.
- Голышевский Куртзов 1972* — *Голышевский Куртзов И. Н.* Средневековая латинская литература Италии. М., 1972.
- Голубная книга 1991* — *Голубная книга*: Русские народные духовные стихи XIX–XII веков. М., 1991.
- Голубицкий 1894* — *Голубицкий Е.* История канонизации святых в русской церкви. Сергиев Посад, 1894.
- Голубицкий 1901–1911* — *Голубицкий Е. Е.* История русской церкви. Т. I–II. М., 1901–1911; [Репринтное издание. М., 1997–1998].
- Голубцов 1910* — *Голубцов А. В.* Автор древней повести о Феофане и иконе Божией Матери // Богословский вестник. 1911. № 10.
- Голышев 1865* — *Голышев Н. А.* Богоуспенская слобода Мстера. Владимир, 1865.
- Гордишко 2001* — *Гордишко Э. А.* Новгород в XVI веке и его духовная жизнь. СПб., 2001.
- Горюхов 1995* — *Горюхов В. В.* Служба Илья Пророку и икона «Илья Пророк» из собрания Ярославского художественного музея // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Византизм-россия. Т. 1: Сб. статей / Под ред. К. К. Акуевых. СПб., 1995.
- Горский, Никостроев* 1855 — *Горский А., Никостроев К.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. М., 1855. Отд. 1.
- Горстка 1993* — *Горстка А. И.* Деисусная икона «Апостол Павел» (К вопросу о работе московских иконописцев в Уэльсе в 80-е годы XV века) // Исследования в материале по истории Уэльского Верхнеуэльса: История, архитектура, живопись. Документы. Уэльс, 1993. Вып. 3.
- Гра 1983* — *Гра Е. А.* Иконопись Сольвычегодских «иконных горниц» Строгановых // Музей-4. М., 1983.
- Грабар 2000* — *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000.
- Грабар 1974* — *Игорь Грабарь*: Письма. 1891–1917. М., 1974.
- Грабар, Девус, Лавров* 1958 — *Грабар И., Девус О., Лавров В.* СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк, 1958 (Серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»).
- Григорий Боголов* — *Святитель Григорий Боголов*, архиепископ Константинопольский. Собрание творений в 2х томах. [1912]. Т. 2; [Репринтное издание: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1994].
- Григорий Палама 1993* — *Святитель Григорий Палама*: Беседы. М., 1993. Ч. 2.
- Григорьев 1887* — *Григорьев Д. А.* Русский иконописный подлинник // Записки Императорского Русского Археологического общества. Т. III. Вып. 1. Новая серия. СПб., 1887.
- Гришко 1917* — *Гришко А.* Русская икона как искусство живописи. М., 1917.
- Гурьянов 1906* — *Гурьянов В.* Деятели иконы Святой Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация. М., 1906.
- Гусев 1898* — *Гусев П. Л.* Новгородская икона свв. Бориса и Глеба в девятих // Вестник археологии и истории, изд. Имп. Археологическим институтом. СПб., 1898. Вып. X.
- Гусев 1911* — *Гусев П. Л.* Демография святых Флора и Лавра в новгородском искусстве // Вестник археологии и истории, изд. Имп. Археологическим институтом. СПб., 1911. Вып. XXI.
- Даев 1970* — *Даев М. И.* Новооткрытый памятник станковой живописи эпохи Ивана Грозного (Икона Иоанн Предтеча из Мехринского монастыря) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV–XVI века. М., 1970.

- Давыдова, Красильникова 1994 — Давыдова Е., Красильникова М. Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков (по данным обследований первоначальных и других коллекций 1973–1993 гг.). М., 1994.
- Дары музею 1998 — Дары музею // Буклет. М., 1998.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода 1996 — Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV веков / Ред.-сост. И.А. Стерганова. М., 1996.
- Демидов 1995 — Демидов С.И. Храмы Воскресения Христова на Девре. М., 1995.
- Демидов, Кудряшов 1996 — Демидов С.В., Кудряшов Е.В. Херекта. М., 1996.
- Демисова 1954 — Демисова М.М. «Конюшенная казна»: Парадное конное убранство XVII–XVI веков // Государственная Оружейная палата Московского Кремля: Сб. научных трудов по материалам Государственной Оружейной палаты. М., 1954.
- Дер Нерескиа 1973 — Дер Нерескиа С. «Московский-Менологий // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
- Дешлер 2001 — Дешлер Ж.П. Икона Божьей Матери, именуемой «Неопалимая Купина»: Интерпретация мистико-дидактической иконы // Русская поэзия икона от XVII до начала XX столетия. Сб. статей / Ред.-сост. М.М. Красильникова. М., 2001.
- Джурвич 1973 — Джурвич В.И. Портреты в изображенных родовестных стихах // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973.
- Джурвич 2000 — Джурвич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000.
- Дионисий Артемовский 1997 — Дионисий Артемовский: О небесной иерархии // Тексты, пер. с древнегреч. М.Ермаковой. СПб., 1997.
- Дмитриева 1964 — Дмитриева Ю.Н. Стенописи Архангельского собора Московского Кремля (материалы к исследованию) // Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964.
- Дмитриева 1973 — Дмитриева Л.А. Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII веков. Л., 1973.
- Добровольская 1968 — Добровольская Э.Я. Ярославль. М., 1968.
- Дороги 1967 — Дороги Е.Я. Живое дерево искусства. М., 1967.
- Драгоценные уборы русских икон 1998 — Драгоценные уборы русских икон: Конек XVII — начала XX века: Выставка из фонда музея / Авт.-сост. Л.А. Шитова / Сергеева-Посадская государственная историко-художественная музей-заповедник. Сергиев Посад, 1998.
- Древнерусская живопись 1975 — Древнерусская живопись: Новые открытия (из частных собраний): Каталог выставки / Сост. А.Логинова. М., 1975.
- Древнерусская живопись 1977 — Древнерусская живопись. Новые открытия: Персональная выставка реставрационных работ художника-реставратора Н.И.Федьшина: Каталог. Вологда, 1977.
- Древнерусская живопись 1998 — Древнерусская живопись из частных коллекций / Авт. текста В.Буркова. М., 1998.
- Древнерусская живопись XIV–XVIII веков 1988 — Древнерусская живопись XIV–XVIII веков. Из личных коллекций: Каталог выставки. 5–20 мая 1988 / Сост. А.Логинова, С.Ямщикова. М., 1988.
- Древнерусская монументальная живопись 1963 — Древнерусская монументальная живопись (XI–XV века) / Сост. и авт. вступит. ст. М.К.Каргер. М., Л., 1963.
- Древнерусская притча 1991 — Древнерусская притча / Сост. Н.И.Прокофьев, Л.Н.Алексиандрова. М., 1991.
- Древнерусское искусство в собрании Коршакова 1971 — Древнерусское искусство в собрании Н.Коршакова. Каталог / Сост. Н.Коршаков и Ю.Ковалев. Таллин, 1971.
- Древнерусское искусство 1996 — Древнерусское искусство: Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог / Ред.-сост. В.К.Лауриня, Э.С.Смирнова. Л., М., 1996.
- Древнерусское искусство 1989 — Древнерусское искусство. Новые поступления: Каталог выставки / Государственный Русский музей. Л., 1989.
- Древние Палестинские обители 1995 — Древние Палестинские обители и прославленные их святые подвижники. СПб., 1995. Вып. 2.
- Древняя живопись Карелии 1973 — Древняя живопись Карелии: Каталог / Музей изобразительных искусств КАССР. Петрозаводск, 1973.
- Дудков 1990 — Дудков В. Мюнхенителя // Наше наследие. 1990. № V.
- Дудковский 2000 — Дудковский Б.И. Андрей Рублев: Материалы к изучению биографии и творчества. М., 2000.
- Духовная среда России 1996 — Духовная среда России: Печерские книги и иконы XVII — начала XX века / Авт.-сост. М.П.Рахманова, М.М.Красильникова. М., 1996.
- Дьяченко 1993 — Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. М., 1993.
- Еваскулова 1987 — Еваскулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII века. М., 1987.
- Евдокимов 1921 — Евдокимов И.В. Север в истории русского искусства. Вологда, 1921.
- Евсеева 1998 — Евсеева Л.И. Афонская книга образов XV века: О методе работы и моделях средневекового художника. М., 1998.
- Евсеева 2000 — Евсеева Л.М. Эскатологизм 7000 года и возникновение высокого иконостаза // Иконостаз: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000.
- Евсеева, Кошечков, Сергеев 1983 — Евсеева Л.М., Кошечков И.А., Сергеев В.И. Живопись древней Твери. М., 1983.
- Ермилина 1988 — Ермилина или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографом. 1701–1733 год. Пер. с греч. еп. Порфирия (А.П.Успенского). Часть третья // Труды Киевской Духовной академии. Декабрь, Киев, 1988.
- Ерохин 1991 — Ерохин В.И. Утиль: Фотопутеводитель. М., 1991.
- Живопись Новгородского 1974 — Живопись Древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий: Каталог выставки. Л., 1974.
- Живопись Карелии 1968 — Живопись древней Карелии: Каталог выставки. М., 1968.
- Живопись Пскова 1971 — Живопись древнего Пскова XIII–XVI веков: Альбом / Авт. вступит. ст. Н.Книшлов, А.Орвинович. М., 1971.
- Живопись Новгородского 1973 — Живопись Ростова Великого: Каталог. М., 1973.
- Житие Александра Невского 1995 — Житие Александра Невского, 1280-е годы / Реконструкция и публикация текста Ю.К.Ветунова // Князь Александр Невский и его эпоха. Исследования и материалы. СПб., 1995.
- Житие Андрея Юродивого 2001 — Житие Андрея Юродивого / Вступит. ст., пер. с греч. яз. и коммент. Е.В.Желтовой. СПб., 2001.
- Житие Анны Кашинской — Житие благоверной княгини Анны Кашинской по синодальной рукописи XVII века / Предисл. Ан.Титова. Б. м., б. г.
- Житие Евфросинии Суздальской 1888 — Житие и жизнь благоверная великая княжна Евфросиния Суздальская. Списание иноком Григорием // Общество любителей древней письменности. СПб., [1888].
- Житие Евфросинии Суздальской 1990 — Житие преподобной Евфросинии Суздальской по списку XVII века и описание миниatur — // Голубицкий В. Суздальский Рязиловский женский монастырь: Историко-археологическое описание. Владимир, 1990.
- Житие Иосифа Волоколамского 1865 — Житие преподобного Иосифа Волоколамского, составленное Саввою, епископом Крутицким. Чтение в Обществе любителей духовного просвещения. 1865. М., 1865.
- Житие Макария Римского 1997 — Житие Макария Римского // Алокрифы Древней Руси: Тексты и исследования. М., 1997.
- Житие Николая Чудотворца 1882 — Житие Николая Чудотворца. Издано по рукописи XVI века, принадлежащей Московскому Публичному и Уманцевскому музею (Folio № 15). СПб., 1882.
- Житие человека Божия Алексея 1994 — Житие и деяния человека Божия Алексея // Византийские легенды / Под: изд. С.В.Полкова. М., 1994.
- Жития святых 1904 — Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней святого Дмитрия Ростовского. Кн. 2: Октябрь. М., 1904: [Репринтное издание: Введенская Оптина пустынь, 1993].
- Жития святых 1906 — Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней святого Дмитрия Ростовского: с дополнениями, объяснительными примечаниями и изображениями святых. Кн. 4: Декабрь. М., 1906: [Репринтное издание: Введенская Оптина пустынь, 1993].
- Жития святых 1906/1 — Жития святых, на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней святого Дмитрия Ростовского. Кн. 8: Апрель. М., 1906: [Репринтное издание: Введенская Оптина пустынь, 1992].
- Житовский 1983 — Житовский Л.М. Художественная жизнь Украины в XVI–XVIII ст. Киев, 1983.
- Журавлев 1994 — Журавлев А.Ф. Домашний скот в поварской и мифологии восточных славян: Этнографические и этнолингвистические очерки. М., 1994.
- Журавлева 2000 — Журавлева И.А. Прагматический руд и завершение символической структуры русского высокого иконостаза // Иконостаз: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000.
- Забелин 1950 — Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского Общества истории и древностей Российских. М., 1850. Т. VII.
- Забелин 1884 — Забелин И.Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884. Ч. 1.
- Забелин 1893 — Забелин И.Е. Построение первой на Руси церкви Неповаленной Купины // Археологические известия и заметки. 1893.
- Заввадская 1998 — Заввадская Л.А. Подносные иконы из Александровского двора // Александровский дворец: История. Владельцы. Коллекция. СПб., 1998.
- Заввако 1990 — Заввако И.Н. Учебник по Закону Божию для старообрядцев. Рига, 1990.
- Заввако 1980 — Заввако В.Г. Группа свинцовых ампул-эвонгий из Фессалоник // Советская археология. 1980. № 3.
- Завы археологической выставки 1990 — Завы 5 и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н.М.Постникова. М., 1890.
- Записки Екатерины Второй 1907 — Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907.
- Земсковский 1995 — Земсковский С. Русское старообрядчество: духовные движения семнадцатого века. М., 1995.
- Зюкова 1985 — Зюкова О.В. О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985.
- Иванов, Топоров 1980 — Иванов В.В., Топоров В.Н. Светонит // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1982. Т. 2.
- Иванов, Топоров 1990 — Иванов В.В., Топоров В.Н. Перун // Мифологический словарь. М., 1990.
- Иванова 2001 — Иванова Е. Иконостаз Распятской церкви Большого Кремлевского двора: Текhnология и художественный метод // Русская поэзия икона от XVII до начала XX столетия: Сб. статей. М., 2001.
- Избранные жития святых 1992 — Избранные жития святых III–IX веков. М., 1992.
- Извильев 1866 — Извильев И. Описание Царскосельской святой чудотворной иконы Знамения Божьей Матери, ее история и чудотворения. СПб., 1866.
- Из коллекций Лихачева 1993 — Из коллекций академика Н.П.Лихачева: Каталог выставки // Государственный Русский музей. СПб., 1993.
- Иисус Христос в христианском искусстве 2000 — Иисус Христос в христианском искусстве и

- культуре XIV–XX веков: Каталог выставки / Государственный Русский музей. СПб., 2000.
- Икона «Борис и Глеб» 1987 – Икона «Борис и Глеб» в собрании Государственного Русского музея // Сост. С.И. Голубев и В.К. Лаурина. Л., 1987.
- Икона Древней Руси 1993 – Икона Древней Руси XV–XVI веков: Альбом // Сост. Н.И. Бедник. СПб., 1993.
- Иконописный подлинник 1873 – Иконописный подлинник Новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века, с вариантами из списков Забелина и Филимонова. М., 1873.
- Иконописный подлинник 1874 – Иконописный подлинник свода редакций XVII века // Под ред. Г.Д. Филимонова. М., 1874.
- Иконописный подлинник 1885 – Иконописный подлинник краткой редакции. Сообщение князя П.П. Вяземского // Памятник древней письменности. Вып. 56. СПб., 1885.
- Иконопись Палея 1994 – Иконопись Палея из собрания Государственного музея палехского искусства // Сост. Л.П. Кизява, Н.П. Кузнецина, О.А. Колесова. М., 1994.
- Иконы из коллекции Строганова 1994 – Иконы из коллекции Сергея Григорьевича Строганова. Б. м., 1994.
- Иконы из Ростовского музея-заповедника 1991 – Иконы из собрания Ростовского музея-заповедника: Каталог / Авт.-сост. В.И. Вахрина. М., 1991.
- Иконы на Балканах 1967 – Иконы на Балканах. София: Белград, 1967.
- Иконы Сергиево-Посадского музея-заповедника 1996 – Иконы из Сергиево-Посадского музея-заповедника: Новые поступления и открытия реставрации: Альбом-каталог. Сергиев Посад, 1996.
- Иконы Твери, Новгорода, Пскова 2000 – Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV–XVI веков // Ред.-сост. Л.М. Евсева, В.М. Сорокацкий. М., 2000.
- Иконопись 1895 – *Иконопись* В. [Перевесина В.Т.]. Иконописцы-суздальцы // Русское обозрение. М., 1895.
- Икона Дамаскис 1997 – Творения Иоанна Дамаскиса. М., 1997.
- Иконы Златоуста 1901 – Творения святого отца нашего Иоанна Златоуста. СПб., 1901. Т. VII. Ч. I.
- ИРИ 1953–1955 – История русского искусства. В 13 т. / Под ред. И.Э. Грабаря. М., 1953–1955. Т. 1–3.
- Ириней 1871 – Святой Ириней. Пять книг против ересей. Пр. свята П. Преображенского. М., 1871.
- Искусство Византии 1977 – Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки // Авт.-сост. А.В. Банк и М.А. Бессонова. М., 1977. Т. 1–3.
- Искусство древнего Севера 1967 – Искусство древнего Севера // Сост. В.П. Сокомина / Архангельский музей изобразительных искусств. Архангельск, 1967.
- Искусство Мстеры 1996 – Искусство Мстеры: Каталог экспозиции Мстерского художественного музея. Владимир, 1996.
- Искусство Рязанских земель 1993 – Искусство Рязанских земель: Альбом-каталог // Авт.-сост. Н.В. Дмитриева, Г.С. Крюкова, А.В. Сизикин. М., 1993.
- Искусство строгановских мастеров 1987 – Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л., 1987.
- Искусство строгановских мастеров 1991 – Искусство строгановских мастеров: Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991.
- Исаакиев 1837 – *Исаакиев* И. Историческое описание Курского Знаменского переклассного монастыря. Курск, 1837.
- Историческое сказание об иконе Богоматери 1904 – [Г.Л.] Историческое сказание об иконе Богоматери, называемой Протрунчицей, с кратким очерком жизни св. Иоанна Дамаскиса. М., 1904.
- Иудейский философ 1892 – Сочинения святого Иудея философа и мученика: Изданы в русском переводе, с сведениями и примечаниями к ним, прот. П. Преображенским. М., 1892; [Репринтное издание: М., 1995].
- Каган 1998 – *Каган* М.С. Сказание об иконе Богоматери Феодоровской // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб., 1998. Вып. 3: XVII век. Ч. 3.
- Кавказцы 1980 – *Кавказцы* Т.А. Иконостаз церкви Илии Пророка в Ярославле и его мастера // Памятник русской архитектуры и монументального искусства: Материалы и исследования. М., 1980.
- Казокова, Турь 1955 – *Казокова* Н.А., *Турь* С.А. Антифеодалные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века. М., 1955.
- Казоковы 1870 – *Казоков* А.Т. Лука Евангелист как иконописец. Древности. Труды Московского Императорского Археологического общества. М., 1870. Т. II.
- Казарницкая 1991 – *Казарницкая* Т.Н. Иконография Александра Невского // 125 лет Новгородскому музею: Материалы научной конференции. Новгород, 1991.
- Кавокин 1988 – *Кавокин* А.Т. Изображения на кожаных уздечках уральцев для символа? // Восточное Среднеуморье и Кавказ IV–XVI веков: Сб. статей. Л., 1988.
- Калинский 1990 – *Калинский* И.П. Церковно-народный месецеслов на Руси. М., 1990.
- Камелов 1887 – *Камелов* В. Иконография святого Иоанна Крестителя в восточной и западной церкви // Православный собеседник. СПб., 1887.
- Кандуров 1993 – *Кандуров* А. Возвращенное достоинство // Наше наследие. 1993. № 26.
- Катерев 1885 – *Катерев* Н.Ф. Характер отношения к православию Востоку в XVI и XVII столетиях. М., 1885.
- Карамзин 1842 – *Карамзин* Н.М. История государства Российского. Кн. 1. СПб., 1842; [Репринтное издание: М., 1988].
- Каргополье 1984 – Каргополье: Художественные сокровища: Альбом / Авт.-сост. П.П. Дурасов. М., 1984.
- Катама 1995 – Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995.
- Каталог древностей 1888 – Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888.
- Катанский 1874 – *Катанский* А.Л. Сказание о нерукотворенном образе Спасителя: восточные и западные // Христианское чтение. 1874. Ч. 3 (10–12).
- Каткова 2000 – *Каткова* С.С. Шугенские иконописцы // Научные чтения памяти И.П. Болотцевой, IV Сб. статей. Ярославль, 2000.
- Качалова 1976 – *Качалова* И.Я. К истории ины существующего иконостаса Успенского собора // Государственные Музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. II. М., 1976.
- Качалова 1984 – *Качалова* И.Я. Алтарная претрала Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. XIV–XV века. М., 1984.
- Качалова 1985 – *Качалова* И.Я. История реставрации монументальной и ставковой живописи Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985.
- Качалова, Макарова, Шевченко 1990 – *Качалова* И.Я., *Макарова* Н.А., *Шевченко* Л.А. Блаженский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1990.
- Киев 1985 – Киев: Энциклопедический словарь. Киев, 1985.
- Киево-Печерский патерик 1980 – Киевско-Печерский патерик // Подст. текста, перевода и комментарий. Л.А. Дмитриева // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.
- Кириченко 1997 – *Кириченко* Е.И. Русский стиль. М., 1997.
- Кириченко 1879 – *Кириченко* А.И. Святой Георгий и Егорий Храбрый: Исследование авторитетной истории христианской легенды. СПб., 1879.
- Кириченко 1888 – *Кириченко* А.И. Успенie Богородицы в легенде и в искусстве // Труды
- VI Археологического съезда в Одессе. 1884. Одесса, 1888. Т. 2.
- Кириченко 1894 – *Кириченко* А.И. Этюды по иконографии Ростовича Христова. СПб., 1894. Ч. 1.
- Кириченко 1995 – *Кириченко* А.И. Святой Георгий Победоносiec // Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1993. Т. 1.
- Климанов 1995 – *Климанов* Л.Т. Н.П. Лихачев: византизмонавдение в рукописном наследии ученого // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге / Под ред. И.П. Медведова. СПб., 1995.
- Климент Охридский 1970 – Климент Охридский. Сьбрани сьчинения / Обр. В.С. Стангелов, Б.М. Кочов, Хр. Кодев, София, 1970.
- Клюкова 1991 – *Клюкова* Г. Русская иконопись. М., 1991.
- Клюков 1980 – *Клюков* Б.М. Иконописный свод и русские летописи XVI–XVII веков. М., 1980.
- Клюков 1988 – *Клюков* Б.М. Избранные труды // Очерки по истории русской агнографии XIV–XVI веков. М., 1988. Т. 1.
- Клюков 2001 – *Клюков* Б.М. Избранные труды // Очерки по истории русской агнографии XIV–XVI веков. М., 2001. Т. 2.
- Клюкована 2000 – *Клюкована* О.В. Новгородский иконописец 1533 года: Символический замысел и литургическое использование // Русское искусство позднего средневековья. XVI век: Тезисы докладов международной конференции. Москва, 12–14 января 2000 года. СПб., 2000.
- Клюковский 1871 – *Клюковский* В.О. Древнерусские жития как исторический источник. М., 1871; [Репринтное издание: М., 1988].
- Книга Козмы Индикоплова 1886 – Книга глаголемая Козмы Индикоплова. Из рукописи Московского главного архива МИИ. Мнения Чтения митрополита Макария (новгородский список), XVI век, месяц август, дни 23–31 (Собрание кн. Обоянского. № 159). СПб., 1886.
- Книга Паломник 1899 – Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Под ред. Хр.М. Лопарева // Православный Палестинский сборник. СПб., 1899. Т. 17. Вып. 3 (51).
- Книжники 1977 – *Книжники* В.В. Конь и всадник. Пути и судьбы. М., 1977.
- Князькович 1947 – *Князькович* В.Л. К истории истории Повести о Николае Зараском: Тексты // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом). Л., 1947. Т. 5.
- Кожанко 2002 – *Кожанко* Н.И. О судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной палаты в Новое время // Русское церковное искусство Нового времени. М., 2002. (3 печати).
- Кодков 1901 – *Кодков* Н.П. Современное положение русской народной иконописи // Памятники древней письменности и искусства. СXXXIX. СПб., 1901.
- Кодков 1911 – *Кодков* Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1911.
- Кодков 1914 – *Кодков* Н.П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1914. (Серия «Лицевой иконописный подлинник». Т. I).
- Кодков 1914–1915 – *Кодков* Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1914–1915. Т. 1–2.
- Кодков 1928–1933 – *Кодков* Н.П. Русская икона. Т. 1: Альбом. Ч. 1. Прага, 1928.
- Кодков 1929 – *Кодков* Н.П. Русская икона. Т. 2: Альбом. Ч. 2. Прага, 1929.
- Кодков 1931 – *Кодков* Н.П. Русская икона. Т. 3: Текст. Ч. 1. Прага, 1931.
- Кодков 1933 – *Кодков* Н.П. Русская икона. Т. 4: Текст. Ч. 2. Прага, 1933.
- Корнев 1993 – *Корнев* Н.И. Кирилл Уланов в Поволжье (Новые архивные данные к четверческой биографии мастера) // Филевские чтения. М., 1993. Ч. II.
- Корнев-Кожанко 1998 – *Корнев-Кожанко* Н.И. Изобразительная палата Василий Уланов // Новое время монастыря в русской культуре: Труды Государственного Исторического музея. М., 1998. Вып. 99.

- Коромысов 1972 — Коромысов Б.И. Лавская миниатюра Мстеры. Л., 1972.
- Королев, Мехоков 1990 — Королев О.А., Мехоков Г.А. О некоторых подлинных иконах в собрании ГМИР // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций / Государственный музей истории религии. Л., 1990.
- Костяки 1993 — Костяки Г. Мой аватар: Воспоминания художника М., 1993.
- Костякина 1987 — Костякина Л.М. Книжное письмо в России XV века // Вопросы славянской палеографии, кодикологии, змиграфки: Труды Государственного Исторического музея. М., 1987. Вып. 63.
- Косцова 1992 — Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа: Иконопись, книжная миниатюра и оригами. XIII — начало XVIII века. СПб., 1992.
- Косцова, Победкина 1990 — Косцова А.С., Победкина А.Г. Русские иконы XVI — начала XX века с надписями, подписями и датами: Каталог выставки. Л., 1990.
- Кочетков 1981 — Кочетков И.А. Иконописан как иллюстратор жизни // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом). Л., 1981. Т. XXXV.
- Кочетков 1989 — Кочетков И.А. Иконописан в Чудовом монастыре по данным раскопанных книг 1585—1586 и 1628—1629 годов // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1989. Вып. 6.
- Кочетков 1994 — Кочетков И.А. «Слук в Слук»: Развитие иконографии и смысла // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994.
- Кочетков 1996 — Кочетков И.А. Свод чудотворных икон Богоматери на иконах и гравюрах XVI—XIX веков // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996.
- Красильни 1988 — Красильни М.М. О псковской иконописи первой половины XVI века // Древний Псков. М., 1988.
- Красильни 1989 — Красильни М.М. Памятник искусства XVI — начала XX века в музейных собраниях (Москва, церковь Иоанна Предтечи): Каталог-1 // Художественное наследие. ВНИИР. Вып. 12. М., 1989.
- Красильни 1990 — Красильни М.М. Памятник искусства XVII — начала XX века в музейных собраниях Москвы. Троицкая церковь на Петинском кладбище: Каталог-2 // Художественное наследие. ВНИИР. Вып. 13. М., 1990.
- Красильни 1995 — Красильни М.М. Памятник искусства XVIII — начала XX века. Церковь Воскресения Словущего на Вагальском кладбище. Москва: Каталог-4 // Художественное наследие. ВНИИР. Вып. 16. М., 1995.
- Красильни 1995/1 — Красильни М.М. Русские пасхальные иконы. М., 1995.
- Красильни 1996 — Красильни М.М. Иконографический архетип и народное почитание чудотворных образов // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996.
- Красильни 1998 — Красильни М.М. Реконструкция творческой деятельности палехского иконописца Василия Хохлова // Научные чтения памяти И.П.Болотошовой. II. Сб. статей. Ярославль, 1998.
- Красильни 1999 — Красильни М.М. Отражение европейских художественных стилей в иконописи XVIII—XIX веков // Научные чтения памяти И.П.Болотошовой. III: Сб. статей. Ярославль, 1999.
- Красильни 2002 — Красильни М.М. Богоявленский собор в Елохове // Ферапонтовский сборник. № 6. Москва: Ферапонтово, 2002.
- Красовская 1859 — Красовская В., свая. Феодоровская икона Пресвятой Богородицы. М., 1859.
- Красовский 1778 — Красовский И., свая. Служба владыке Феодоровской иконе Богоматери в Костромском м. 1778.
- Кретишаниука 2001 — Кретишаниука Н.Е. О трех иконах Василия Хохлова из Палеха // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сб. статей / ВНИИР. М., 2001.
- Крутова 1997 — Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997.
- Крутова 1904 — Крутова И.И. Иконы Всемилостивостию Спаса и Печерской Божией Матери над Кремлевскими Спасскими воротами в Москве. Часовни Спасителя и Смоленской Божией Матери у этих ворот. М., 1904.
- Курьянов 1857 — Курьянов И. Обзорение пергаменных рукописей Новгородской Софийской библиотеки. СПб., 1857.
- Кыламова 1985 — Кыламова И.Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России // Ф.И.Будяев, Н.П.Кондаков: Методы, идеи, теории. М., 1985.
- Кыламова 1987 — Кыламова И.Л. Русская икона XIV—XVII веков / Государственный Исторический музей. Л., 1987.
- Кыламова 1992 — Кыламова И.Л. Московские соборы: «греческое письмо» // Slavica Gandensia, 25, 1992.
- Кыламова 1999 — Кыламова И.Л. Очерки истории изучения византийского и древнерусского искусства: По материалам архивов. М., 1999.
- Кыламова 2000 — Кыламова И.Л. Александр Иванов и Анисимов (1877—1937). М., 2000.
- Кыламова 2000/1 — Кыламова И.Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси, 1920—1930 годы: По материалам архивов. М., 2000.
- Лабутина 1985 — Лабутина И.К. Историческая топография Пскова в XIV—XV века. М., 1985.
- Лавров 1901 — Лавров П.А. Похваля Ильи пророку: Новое слово Климента Словенского // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб., 1901.
- Лавров 1947 — Лавров В.Н. Искусство Новгорода. М., 1947.
- Лавров 1947/1 — Лавров В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1947. Т. 2.
- Лавров 1966 — Лавров В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
- Лавров 1970 — Лавров В.Н. Об одной новгородской иконе и ереси агитринитариев // Лавров В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
- Лавров 1970/1 — Лавров В.Н. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века // Лавров В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
- Лавров 1970/2 — Лавров В.Н. Новый памятник стеновой живописи XII века и образ Георгия в византийском и древнерусском искусстве // Лавров В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
- Лавров 1970/3 — Лавров В.Н. Снетогорские росписи // Лавров В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970.
- Лавров 1977 — Лавров В.Н. Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблички из собора Святой Софии в Новгороде. М., 1977.
- Лавров 1983 — Лавров В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983.
- Лавров 1986 — Лавров В.Н. История византийской живописи. М., 1986.
- Лавров, Миева 1954 — Лавров В.Н., Миева Н.Е. Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века. Львовский крест // Сообщения Института истории искусств АН СССР. Живопись. Скульптура. Архитектура. М., 1954. Вып. 4—5.
- Лаурин, Пушкарев 1983 — Лаурин В.К., Пушкарев Л.А. Новгородская икона XII—XVII веков. Л., 1983.
- Левская 1988 — Левская О.В. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. М., 1988.
- Левид 1881 — Левид, архим. Житие и чудеса святого Николая Мирликийского и похвала ему. Исследования двух памятников древнерусской письменности XI века // Памятник древней письменности и искусства. СПб., 1881. Вып. 34.
- Левид 1888 — Левид, архим. Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мирликийского, чудотворца. Памятник древней русской письменности XI века. Труд Ефрема, епископа Переславского // Памятник древней письменности и искусства. СПб., 1888. Вып. 72.
- Лидов 1999 — Лидов А.М. Византийские иконы Синай. Москва: Архана, 1999.
- Лики русской иконы 1995 — Лики русской иконы. Древнерусская живопись XVI—XVIII веков из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева: Каталог выставки. М., 1995.
- Лисицын 1911 — Лисицын М. Первоначальная славянская русская Типопись. СПб., 1911.
- Литвинов 2000 — Литвинов А. Открытые иконы «Сретение» Андрея Рублева. М., 2000.
- Лифшиц 1970 — Лифшиц Л.И. Икона «Донской Богоматери» // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств XIV—XVI веков. М., 1970.
- Лифшиц 1987 — Лифшиц Л.И. Монументальная живопись Новгорода XIV—XV веков. М., 1987.
- Лифшиц 2000 — Лифшиц Л.И. Русское искусство X—XVII веков. М., 2000.
- Лифшиц, Остащенко 1999 — Лифшиц Л., Остащенко Е.С. «Синай Бог». Тайна Боговоплощения в иконе XII—XVIII веков. Милан, 1999.
- Лихачев 1898 — Лихачев Н.П. Обзорение отделений христианских древностей в музее Императора Александра III (Краткое описание залов XVIII—XXI). СПб., 1898.
- Лихачев 1905 — Лихачев Н.П. Краткое описание икон собора П.М.Третьякова. М., 1905.
- Лихачев 1906 — Лихачев Н.П. Материалы для истории русского иконописания: Атлас снимков. СПб., 1906. К. 1—2.
- Лихачев 1907 — Лихачев Н.П. Лицевое житие святых блаженных князей Бориса и Глеба. По рукописи конца XV века. СПб., 1907.
- Лихачев 1907/1 — Лихачев Н.П. Магера письма Андрея Рублева: Реферат, читанный 17-го марта 1906 года. [СПб.], 1907.
- Лихачев 1911 — Лихачев Н.П. Историческое значение италийско-греческой иконописи, изображенной Богоматери в произведениях италийско-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.
- Лихачев 1949 — Лихачев Д.С. Повесть о Николае Зарайском // Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом). Л., 1949. Т. 7. (Перепечатка: Лихачев Д.С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986).
- Лихачев 1993 — Лихачев Д.С. «Беседы пресвятых лет» // Наше наследие. 1993. № 26.
- Лихачев 1969 — Лихачев В.Д. К вопросу об иконографии Рождества Иоанна Предтечи (икона «Рождество Иоанна Предтечи» Государственного Эрмитажа и «Рождество Богоматери» Баварского музея в Мюнхене и Синайского монастыря святой Екатерины) // Известия на Института за искусствознание. XIII. София, 1969.
- Лихачев 1976 — Лихачев В.Д. Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976.
- Лихачев 1982 — Лихачев В.Д. Некоторые иконографические принципы иллюстрирования мезоэпоса в XI веке // Византийские очерки: Труды советских ученых с XIV Международному конгрессу византистов. М., 1982.
- Лицевой Апокалипсис 2000 — Лицевой Апокалипсис: рукописной традиции XVI века с толкованием святого Андрея, архиепископа Кесарийского. М., 2000.
- Лицевые святцы 1904 — Лицевые святцы XVII века Никольского единоверческого монастыря в Москве. Издание иконописца П.П.Уруновца. М., 1904.
- Логвинов 1991 — Логвинов Е.В. Иконы строгановцев именованных людей Стrogановых // Искусство строгановских мастеров: Каталог выставки. М., 1991.
- Логвинов 1988 — Логвинов А. Вдохновенное письмо // Наше наследие. 1988. № IV.
- Логвинов 1997 — Логвинов А. Коллекция коллекций // Наше наследие. 1997. № 41.
- Ложные книги 1862 — Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А.Н.Пыпиным // Памятник старинной русской литературы, издаваемый графом Гр. Купелевым-Безобородо. СПб., 1862. Вып. 3.
- Лопарев 1897 — Лопарев А.М. Описание некоторых греческих иконных свитков / Византийский времник. СПб., 1897. T. IV. Вып. 3—4.

- Лопарев* 1904 — *Лопарев* X. М. Acta Graeca Sanctorum tergenitum martium Spreuipri Eleusipri Meleusipri // Записки классического отделения Императорского Русского Археологического общества. СПб., 1904. Т. 1.
- Маерина* 1980 — *Маерина* Т.А. Наша коллекция // Памятник культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980.
- Макарий* 1857 — *Макарий*, архим. Памятник предков древностей Нижегородской губернии. СПб., 1857.
- Макарий* 1860 — *Макарий*, архим. Археологическое описание черковны древностей в Нижегородской и его окрестности. М., 1860.
- Макарий* 1883 — *Макарий*, митр. Московский и Коломенский. Православно-догматическое богословие. М., 1883. Т. 1: (Сpirитиное издание: М., 1999).
- Макарий* 1995 — *Макарий*, митр. Московский и Коломенский. История Русской Церкви. М., 1995. Кн. 2.
- Макарий* 1996 — *Макарий*, архим. (Веретенишхов). Сбор 1554 года и его решения // *Макарий*, архим. (Веретенишхов). Московский митрополит Макарий и его время. Сб. статей. М., 1996.
- Малевич* 1926 — *Малевич* И.В. К истории композиции ветхозаветной Троицы // *Seminarium Kondakovianum*, Prague, 1928. Т. II.
- Малицкий* 1932 — *Малицкий* Н.В. Древнерусские культуры сельскохозяйственных святых по памятникам искусства // Известия Государственной Академии истории материальной культуры. Л., 1932. Т. XI. Вып. 10.
- Малков* 1984 — *Малков* Ю.Г. О датировке росписи церкви Архангела Михаила «на Сквородке» в Новгороде // Древнерусское искусство: XIV–XV века. М., 1984.
- Малков* 1995 — *Малков* Ю.Г. Фрески Гостиницкой // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995.
- Малков* 1997 — *Малков* Ю.Г. Степаница собора Рождества Богородицы на Возмизе в Волоколамске (предварительная публикация) // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуция. СПб., 1997.
- Март* 1906 — *Март* И.Я. Девяна трех святых бизнецов Свезина, Еласина, Меласина // Записки восточного отделения Императорского Русского Археологического общества. СПб., 1906. Т. XVII.
- Масленица* 1977 — *Масленица* С.И. Икона Богоматери Федовской. 1239 года // Памятник культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977.
- Масленица* 1983 — *Масленица* С.И. Ярославская иконопись. М., 1983.
- Мацура* 1914 — *Мацура* И.Л. Две иконы Рождества Богородицы из собрания С.П.Рабушинского // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 2.
- Маусов* 1971 — *Маусов* Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971.
- Маусов* 1980 — *Маусов* Н.А. Памятник шитья московской великокняжеской святицы XV века // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1980. Вып. 3.
- Маусов* 1985 — *Маусов* Н.А. Памятник срезленого лицевого шитья из собрания Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985.
- Мельник* 1995 — *Мельник* А.Г. К истории и типологии русских высоких иконостасов XV — середины XVII века // История и культура Ростовской земли, 1994. Ростов: Ярославль, 1995.
- Мельник* 1998 — *Мельник* А.Г. Иконография ростовских святых: Каталог выставки. Ростов, 1998.
- Мельник* 2000 — *Мельник* А.Г. Основные типы русских высоких иконостасов XV — середины XVII века // Иконостас: происхождение — развитие — символика / *Ред.-сост.* А.М.Лидов. М., 2000.
- Меньшиков* 1997 — *Меньшиков* А.А. Храмовая икона «Успение» из Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуция. СПб., 1997.
- Меньшиков* — *Меньшиков* В.А. Иконы из Вознесенского монастыря в соборном музее «Московский Кремль»: Каталог. (В печати).
- Меркулов* 1903 — *Меркулов* А.Е. Вотивны Спасо-Каменного монастыря // Вологодские епархиальные ведомости. 1903. № 1 (прибавление).
- Меуерская* 1984 — *Меуерская* Е.Н. Летопись об Авгаре — раннесирский литературный памятник. Л., 1984.
- Мильков* 1999 — *Мильков* В.В. Древнерусские апокрифы // Памятник древнерусской мысли: Исследования и тексты. СПб., 1999. Вып. 1.
- Мишев* 1980 — Мишев, Октябрь. М., 1980.
- Мифы* 1982 — Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2.
- Михайловский*, *Пуришев* 1941 — *Михайловский* Б.В., *Пуришев* Б.И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века. М., Л., 1941.
- Мижович* 1969 — *Мижович* П. Теофилия в словенском Мораве // *Зборник* Светозара Радоичича. Београд, 1969.
- Мижович* 1973 — *Мижович* П. Менолог: Историко-иконостна истраживања. Археолошки институт: Посебна издања. Кн. 10. Београд, 1973.
- Миша* 1955 — *Миша* Н.Е. Живопись, гравюра и скульптура Москвы XVI века. Местные школы живописи XVI века // История русского искусства. М., 1955. Т. 3.
- Моисеева* 1995 — *Моисеева* Г.Н. Образ Александра Невского в творчестве М.В.Ломоносова // Князь Александр Невский и его эпоха: Исследования и материалы. СПб., 1995.
- Монастыри и храмы 2000 — Монастыри и храмы земли Ярославской. Ярославль: Рыбинск, 2000. Т. II.
- Моравов* 1910 — *Моравов* Ф.М. Древлехранитище Свято-Троицкой Александ-Невской лавры. 1712–1910: Краткая опись. СПб., 1910.
- Москва Православная 1994 — Москва Православная. Церковный календарь на месяц март 1994 года. М., 1994.
- Московский Кремль 1994 — Московский Кремль. Архангельский собор / *Авт. текста* Т.В.Савоса. М., 1994.
- Мочальский* 1894 — *Мочальский* В.Н. Следы народной библии в славянской и древнерусской письменности // Записки Императорского Новороссийского университета. Одесса, 1894. Т. 61.
- Музей имени Андрея Рублева 1970 — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / *Авт. текст* И.А.Иванова. М., 1970.
- Музей имени Андрея Рублева 1989 — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / *Авт. текста* и *сост.* А.А.Салтыков. Л., 1989.
- Музей имени Андрея Рублева 1995 — Музей имени Андрея Рублева: Из новых поступлений: Каталог. М., 1995.
- Музей — Церковь. Риположения — Музей — Церковь. Риположения // *Авт. текста* Э.П.Саликова. Б. м., 6 г.
- Муратов* 1913 — *Муратов* П.П. Иконостис при первом царе из Дома Романовых // Старые годы. 1913. Июль–сентябрь.
- Муратов* 1914 — *Муратов* П. Древнерусская иконопись в соборной И.С. Остроухова. М., 1914.
- Муратов* 1914/1 — *Муратов* П. Русская живопись до середины XVII века // *Прайер* И.Э. История русского искусства. Т. 6: Живопись. М., Изд. И.Кнебель, [1914].
- Муратов* 2000 — *Муратов* П. Открытия древнего русского искусства / Публикация Ю. Садовской // Наше наследие. 2000. № 52.
- Муратов* 2000/1 — *Муратов* П. Возврат иконы // *Муратов* П.П. Ночные мазан. М., 2000.
- Мухом* 1994 — Мухом В. Церковная культура Санкт-Петербурга. СПб., 1994.
- Надгробное слово Иосифу Волоколамскому 1865 — Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инок Досифея Топоркова // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. 1865. М., 1865.
- Народная икона 1984 — Народная икона, миниатюра, скульптура и керамика Саратовского края: Каталог выставки. Саратов, 1984.
- Настольная книга священнослужителя 1978 — Настольная книга священнослужителя. М., 1978. Т. 2.
- Некрасов* 1937 — *Некрасов* А.И. Древнерусское иконостасное искусство. М., 1937.
- Некрасов* 1994 — *Некрасов* Т.В. «Сказание о Феодоровской иконе» первой трети XVII века: Местная
- летопись и литературный текст // *Герменевтика* древнерусской литературы. М., 1994. Сб. 6. Ч. 1.
- Никитина* 2000 — *Никитина* Т.Л. Система росписи церкви Иоанна Богослова ростовского Архирейского дома // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2000. Вып. X.
- Николаев* 1977 — *Николаев* Т.В. Древнерусская живопись: Загорский музей. М., 1977.
- Николаев* 1978 — *Николаев* Т.В. Древний Звенигород. М., 1978.
- Николаев* 1983 — *Николаев* Т.В. Древнерусская мелкая пластика и керамика. XI–XV вв. // Археология СССР: Своя археологических источников. Вып. 43–60 / Под общ. ред. В.А.Рыбакова. М., 1983.
- Никальск* 1898 — *Никальск* А.И. Описание семи новгородских соборов по списку XVI века Санктпетербургской библиотеки Св. Синода // Вестник археологии и истории. Изд. Императорского Археологического института. СПб., 1898. Вып. X.
- Новгородская икона 1983 — Новгородская икона XII–XVII веков. Л., 1983.
- Новгородская летопись 1950 — Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / *Под ред.* А.Н.Насонова. М., Л., 1950.
- Новосельская* 1990 — *Новосельская* Е.Г. Двусторонние икона-таблетки на ризнице Троице-Сергиевой лавры // Древнерусское и народное искусство: Сообщения Загорского музея-заповедника. М., 1990.
- Новосельский* 1896 — *Новосельский* Н. Преподобный Пахомий, неретский чудотворец. Кострома, 1896.
- Носстрен* 1999 — *Носстрен* Э. Библейский словарь. СПб., 1999.
- Образ и Преображение 2000 — Образ и Преображение в искусстве: Каталог выставки. М., 2000.
- Обследование памятников 1985 — Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (Древнерусская живопись и ее традиции в XVII–XIX веках) // Художественное наследие. ВНИИР. М., 1985. Вып. 10.
- Овчинников* 1988 — *Овчинников* Ю.М. Новодевичий монастырь. М., 1988.
- Овчинников* 1970 — *Овчинников* А.И. Икона «Покров» — классический образец судальской живописи // *Сокровища Судалы* / *Сост.* С.В.Ямшичкова. М., 1970.
- Овчинников* 1978 — *Овчинников* А.И. Судальские золотые врата: (Альбом). М., 1978.
- Овчинников* 1986 — *Овчинников* А.И. «Пантелеймон» на ГМИИ и «Богоматери Перемская» на ТГТ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI–XIII веков: Сб. статей. М., 1986.
- Овчинников* 1955 — *Овчинников* Е.С. Портрет в русском искусстве XVII века: Материалы и исследования. М., 1955.
- Овчинников* 1988 — *Овчинников* Е.А. Икона «Сошествие во ад» из собрания Государственного Исторического музея в Москве // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М., 1988.
- Овчинникова* 1970 — *Овчинникова* Е.С. Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и золотых XVII века. М., 1970.
- Овчанин* 1993 — *Овчанин* Н. «Троица» или «Пантелеймон» // Философия русского религиозного искусства XVI–XX века: Антология / *Сост., общ. ред. и предис.* Н.К.Гаврилова. М., 1993.
- Овсудьян* — *Овсудьян* Ю. Вопросы форм древнерусской живописи // Советский музей. 1935. № 6. 1936. № 1–2.
- Описание святых 1996 — Описание святых. Констатиционная в Латинской рукописи XII века / *Пер., предис. и коммент.* Л.К.Масляев. Санкт-Петербург: «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси» / *Ред.-сост.* А.М.Лидов. М., 1996.
- Опись Кирилло-Белозерского монастыря 1998 — Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года. / *Сост.* Э.В.Дмитриева. М.Н.Шаромова. СПб., 1998.
- Опись Новгородра 1984 — Опись Новгородра 1617 года. Ч. 1–2 / *Памятники отечественной истории*. М., 1984. Вып. 3.

- Опись Покровского монастыря 1927 — Опись Покровского женского монастыря в городе Суздале 7105/1597 года // *Горюховский В.* Памятник старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927.
- Опись Свято-Духова монастыря 1985 — Опись произведений искусства собора Свято-Духова мужского монастыря. Вильнюс, Литовская ССР. Март—апрель 1985. Исполнители: М.М.Красилин, А.Ю.Самойлов (Архив сектора экспертизы ГосНИИР).
- Орлова П.А. — Орлова М.А. «Рождество» на собрании П.Д.Корина // *Древнерусское искусство XV—XV веков*. М., 1984.
- Орлова 1995 — Орлова М.А. О формировании иконографии Рождественских стихир // *Что Ты принесешь, Христос...» // Древнерусское искусство*. Балканы. Русь. СПб., 1995.
- Осладение святая купина 1632 — Осладение святая купина, иже во святей горе Синайской поется, егда кто проповедат еда бывает молния страшна. Псалтирь с осладением. М., 8. IX. 1632.
- Отписная книга 1994 — Отписная книга Введенского Корнильево-Комельского монастыря 1657 года // *Воронок на Московской дороге: Историко-краеведческий сборник*. Вологда, 1994.
- О Тебе радуется — 1995 — О Тебе радуется — Русские иконы Богоматери XVI — начала XX веков: Каталог выставки на фойе Музея имени Андрея Рублева / *Сост. Л.П.Тарасенко*. М., 1995.
- Пав 2000 — Пав Н.В. Житийные памятники о Николае Мирликийском в русской книжности XI—XVII веков: Дисс. канд. филологических наук. СПб., 2000.
- Палеографические снимки 1901 — Палеографические снимки с русских рукописей XII—XVIII веков // *Под ред. А.И.Соболевского*. СПб., 1901.
- Палестинское монашество 1899 — Палестинское монашество в IV—VI веках архимандрита Феодосия. Киев, 1899.
- Паллади Еленовичский 1992 — Паллади епископа Еленовичского. Личный иже поветование о жизни святых и блаженных отцев. СПб., 1873. [Репринтное издание: Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, 1992].
- Памятники литературы 1980 — Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980.
- Памятники Соловецких островов 1980 — Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов // *Под общ. ред. Д.С.Лихачева*. М., 1980.
- Памятник Соловецких островов 1969 — Памятник Соловецких островов: Икона «Богоматер Боголюбская с житием Зосима и Савватия». 1545 год / *Текст Н.А.Масовой* // *Публикация одного памятника*. Л., 1969. Вып. 7.
- Пенчикий 1871 — *Пенчикий В.* Святой Григорий Двоеслов — его проповеди и гомилетические правила. Киев, 1871.
- Петковий 1997 — *Петковий С.* О культуре светогорских чудотворных икон в России // *Друга казана на Светој Гори*. Београд, 1997.
- Петковий 1977/1 — *Петковий С.* Икона манастира Хиландар. Хиландар, 1977.
- Петрова 2001 — *Петрова Л.Т.* Кирилло-Белозерский музей-заповедник: Церковное искусство XV—XIX веков. Кириллов, 2001.
- Петухов 1895 — *Петухов Е.В.* Очерки из литературной жизни синодаль. СПб., 1895.
- Пивоварова 1997 — *Пивоварова Н.В.* «Страшный суд» в памятниках древнеруской монументальной живописи // *Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания*. Сб. статей. М., 1997.
- Пластына Беларусь 1983 — Пластына Беларусь XII—XVIII столетий. Минск, 1983.
- Паузин 1974 — *Паузин В.А.* Мироздание Андрея Рублева. М., 1974.
- Побединская, Ульнова 1985 — *Побединская А.Г., Ульнова И.Н.* Произведения мастеров художников М.И.Дикарева и О.С.Чирникова в собрании Эрмитажа // *Культура и искусство России XIX века*. Л., 1985.
- Повесть временных лет 1950 — *Повесть временных лет* / *Пер. и подгот. текста Д.С.Лихачева*. М., Л., 1950. Т. 1.
- Повесть о Варлааме и Иоасафе 1985 — *Повесть о Варлааме и Иоасафе*. Памятник древнеруской переводной литературы XI—XII веков / *Подгот. текста, исслед. и коммент. И.Н.Лебедева*. Л., 1985.
- Поводы 1849 — *Поводы М.П.* Московские частные хранилища древности и редкости по части науки, искусств и художеств // *Москвитянин*. 1849. № 2.
- Подвиги святого Модеста 1892 — *Подвиги святого Модеста архиепископа Иерусалимского / Собрание Хрисанфа Лопарева* // *Памятники древней письменности*. СПб., 1892. Вып. 31.
- Подлинник иконописный 1998 — *Подлинник иконописный*. Издание С.Т.Вольвачкова. Под ред. А.И.Успенского. [Репринтное издание / *Подгот. текста П.Г.Паламарчук*. М., 1998].
- Подобова 1972 — *Подобова О.И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- Подобова 1980 — *Подобова О.И.* Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковчеге в Новгороде // *Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII веков*. М., 1980.
- Подобное 2000 — *Подобное А.В.* Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение. «Язык русской культуры». М., 2000. Seria «Язык».
- Подписные и датированные иконы 1993 — *Подписные и датированные иконы из коллекции Пермской художественной галереи: Каталог выставки / Авт. вступит. статей и сост. каталога О.М.Власова, Н.В.Казаринова*. Пермь, 1993.
- Подкова 1976 — *Подкова И.В.* Вновь найденный список Симеона Мохоникова с гравюрами Г.П.Темчегорского 1713—1714 года // *Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков: Материалы научной конференции*. М., 1976.
- Покровский 1892 — *Покровский Н.В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. [Репринтное издание: М., 2001].
- Покровский 1894—1897 — *Покровский Н.В.* Личный Святий иконописный подлинник // *Известия любителей древней письменности*. Вып. 1—4. Atlas снимков. СПб., 1894—1897.
- Покровский 1897 — *Покровский И.М.* Русские епархии в XVI—XIX веках, их открытие, состав и пределы: Опыт первоисторического, статистического и географического исследования. Казань, 1897. Т. 1.
- Покровский 1909 — *Покровский И.В.* Памятник першовой старины в Костроме // *Вестник археологии и истории*, изд. Императорским Археологическим институтом. СПб., 1909. Вып. XIX.
- Покровский 1999 — *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства. СПб., 1999.
- Полный энциклопедический словарь — *Полный православный богословский энциклопедический словарь*. СПб., 6 т. [Репринтное издание: М., 1992].
- Полушина, Фролов 1997 — *Полушина И., Фролов А.* Коллекционер старой Москвы: Иллюстрированный биографический словарь. М., 1997.
- Полжкова 1999 — *Полжкова О.А.* Шедевры русской иконописи XVI—XIX веков. М., 1999.
- Полжкова 2000 — *Полжкова О.А.* Иконография Иисуса Христа // *Мир музея*. 1(173). 2000, январь—февраль.
- Попов 1879 — *Попов Е.* прот. Святые, имеющие особенную благодать помогать в разных болезнях и других нуждах: (По извлечению главным образом из Четий-Мисей). Пермь, 1879.
- Попов 1971 — *Попов Г.В.* Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековом искусстве // *Византийский вестник*. М., 1971. Т. 32.
- Попов 1972 — *Попов Г.В.* Из истории древнейшего памятника города Дмитрова // *Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси*. М., 1972.
- Попов 1975 — *Попов Г.В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975.
- Попов 1993 — *Попов Г.В.* Тверская икона XII—XVII веков. СПб., 1993.
- Попов, Рындина 1979 — *Попов Г.В., Рындина А.В.* Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI веков: Центры художественной культуры средневековой Руси. М., 1979.
- Попова 1980 — *Попова О.С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины четырнадцатого века. Его связи с Византией. М., 1980.
- Попова 1997 — *Попова О.С.* Византийская эстетика и образы искусства XIV века // *Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции*. СПб., 1997.
- Попова 1998 — *Попова О.С.* Русские иконы эпохи святого Сергия Радонежского и его учеников. Православная духовность XIV века и ее русский вариант // *Древнерусское искусство: Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв.* СПб., 1998.
- Попова 1985 — *Попова А.К.* Начальная история иконы Николая Зараскоу // *Essays in Honor of A.A.Zimin*. Slavica Publishers, Columbus, Ohio, 1985.
- Порфирьев 1877 — *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // *Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. СПб., 1877. Т. 17. № 1.
- Порфирьев 1890 — *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // *Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук*. СПб., 1890. Т. 52. № 4.
- Поселкин 1909 — *Поселкин Е.* Сказания о чудотворных иконах Богоматери. М., 1909.
- Посланье Василия Новгородского 1981 — *Посланье Василия Новгородского Феофору Тверскому о Рае*, 1347 год // *Памятники литературы Древней Руси*. XIV — середина XV века. М., 1981.
- Послов 1964 — *Послов М.С.* История Христианской церкви (до разделения Церквей — 1054). Брюссель, 1964.
- Поствизантийская живопись 1991 — *Поствизантийская живопись*. Иконы XV—XVIII веков из собрания Музея, Загребца, Тьерри и Ризалин // *Каталог выставки*. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Афины, 1991.
- Поствизантийская живопись 1995 — *Поствизантийская живопись*. Иконы XV—XVIII веков из собрания Музея, Сергиева Посада, Тьерри, Ризалин: Каталог выставки. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Октябрь 1995 года. Афины, 1995.
- Постников 1888 — *Постников И.М.* Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888.
- Постникова-Лосова 1975 — *Постникова-Лосова М.М.* Серебряные издания евангелий Сербии и Дубровника XIV—XVIII веков в музеях Москвы и Ленинграда // *Древнерусское искусство: Зарубежные связи*. М., 1975.
- Постникова-Лосова, Платонова, Ульнова 1995 — *Постникова-Лосова М.М., Платонова Н.Г., Ульнова В.Л.* Золотое и серебряное дело XV—XX веков. [Территория ССГР]. М., 1995.
- Потребник 1633 — *Потребник*. М., 1633.
- «Пречистому образу Твоему поклоняемся...» 1995 — «Пречистому образу Твоему поклоняемся...»: Образ Богоматери в произведениях из собрания Государственного Русского музея. СПб., 1995.
- Привазова 1977 — *Привазова Э.* Павлины. Тбилиси, 1977.
- Пролог 1689 — *Пролог*. М., IX. 1689.
- Произведения иконописцев Оружейной палаты 1992 — *Произведения иконописцев Оружейной палаты Московского Кремля из собрания Останкинского дворца-музея*. М., 1992.
- Псалтирь 1632 — *Псалтирь* с осладением. М., 1632.
- Псковская икона 1990 — *Псковская икона XII—XVI веков: Альбом* // *Сост. альбома и авт. каталога И.С.Родникова*. Авт. вступит. статей М.В.Аплатов, И.С.Родникова. Л., 1990.
- ПСРЛ 1853 — *Полное собрание русских летописей*. Т. 6: Софийские летописи. СПб., 1853.
- ПСРЛ 1962 — *Полное собрание русских летописей*. Т. 2: Ипатьевская летопись. М., 1962.
- ПСРЛ 1965 — *Полное собрание русских летописей*. Т. 14. Первая половина. Повесть о мст-

ном жития царя и великого князя Федора Ивановича велика Руси. М., 1965.

ПСРЛ 2000 — Полное собрание русских летописей. Т. 3: Новгородская первая летопись младшего извода. М., 2000.

Пушкин 1914 — Пушкин Н. Злиними и Восток в иконописи. По поводу собрания икон И.С.Остроухова и С.П.Рубинского // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 2.

Путеводитель 1910 — Путеводитель при обозрении святых и достопримечательностей Киево-Печерской лавры в Киеве / Сост. протоиерей Ф. Титов. Киев, 1910.

Путешествие во Иерусалим 1800 — Путешествие во Иерусалим Саровской общежительной пустыни иеромонаха Мелетия в 1793 и 1794 году. М., 1800.

Пулко 1996 — Пулко В.Г. Иконописные изображения святого Леонтия: становление традиции // Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль» / История и культура Ростовской земли 1995. Ростов: Ярославль, 1996.

Разумовский 1913 — Разумовский А., прот. Чудотворная икона Феодоровская Богоматери: К 300-летию благополучного царствования Дома Романовых. Тифлис, 1913.

Райнов 1940 — Райнов Т. Наука в России XI—XVII веков: Очерки по истории донаучных и естественнонаучных воззрений на природу. М., Л., 1940. Ч. I—III.

Ратов 1988 — Ратов О.М. Русская церковь в IX — первой трети XII века. Принятие христианства. М., 1988.

Ратинья 1852 — Ратинья А. Полное собрание исторических сведений о нем бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквях в России. М., 1852.

Ретковская 1963 — Ретковская Л.С. О появлении и развитии композиции «Отчетливо» в русском искусстве XIV—XVI веков // Древнерусское искусство XV—XVI веков. М., 1963.

Реформатская 1968 — Реформатская М.А. Северные письма. М., 1968.

Реформатская 1997 — Реформатская М.А. Об особенностях композиционного построения житийной иконы «Илья Пророк» из села Выбуты // Древнерусское искусство: Русь, Византизм, Балканы. XIII век. СПб., 1997.

Риншер, Майер 1999 — Риншер Ф., Майер Г. Библиейская энциклопедия Брокгауза. Paderborn, 1999.

Ровинский 1881 — Ровинский Д.А. Русские народные картинки. М., 1881. Кн. 2, 3, 4.

Ровинский 1900 — Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1900. Т. 2.

Рождение времени 2000 — Рождение времени: История образов и понятий: Каталог выставки. Касель, 2000.

Рождественская 1987 — Рождественская М.В. Апокрифы о Илье Пророке // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I: XI — первая половина XIV века. Л., 1967.

Розанов 1970 — Розанов И.В. Ростовско-Суздальская живопись XII—XVI веков: (Альбом). М., 1970.

Россия 1914—1915 — Россия в ее прошлом и настоящем. М., 1914—1915.

Россия. Православие. Культура 2000 — Россия. Православие. Культура: Каталог выставки. М., 2000.

Ростово-Суздальская школа живописи 1967 — Ростово-Суздальская школа живописи: Каталог выставки. М., 1967.

Ротенберг 1971 — Ротенберг Е.И. Западнояпонское искусство XVII века // Памятники мирового искусства. М., 1971. Вып. IV (серия первая).

Рункевич 1913 — Рункевич С.Г. Александров-Невская Лавра. СПб., 1913.

Русская живопись XVII—XVIII веков 1977 — Русская живопись XVII—XVIII веков: Из собрания Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева: Каталог выставки / Сост. Т.А. Афанасьева, Н.Г. Бекеева, А.С. Логинова. Л., 1977.

Русская икона XIV—XVI веков 1988 — Русская икона XIV—XVI веков: Государственный Исторический музей, Москва / Авт.-сост. И.Л. Кызласова. Л., 1988.

Русская икона 1992 — Русская икона из собрания Новгородского музея / Авт.-сост. А.Н. Трифонова. СПб., 1992.

Русская иконопись 1991 — Русская иконопись / Авт.-вступит. ст. и сост. Г.С. Крюкова. М., 1991.

Русская историческая библиотека 1875 — Русская историческая библиотека, издаваемая Императорской Археологической комиссией. Т. III. М., 1875.

Русская историческая библиотека 1904 — Русская историческая библиотека, издаваемая Императорской Археологической комиссией. Т. XXIII: Дела Тайного приказа. Кн. 3. СПб., 1904.

Русская историческая библиотека 1907 — Русская историческая библиотека, издаваемая Императорской Археологической комиссией. Т. XXI. Кн. 1. СПб., 1907.

Русская эмаль 1987 — Русская эмаль XII — начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1987.

Русские иконы XII—XIX веков 1988 — Русские иконы XII—XIX веков из собрания Музеет Советского Союза / Авт.-вступит. ст. Ю.Г. Балашки. М., 1988.

Русские мастера 1989 — Русские мастера живописи и гравюры XVI—XVIII веков: Каталог выставок / Авт.-сост. Н.Ф. Трутнича, М.М. Шведова. М., 1989.

Русские монастыри 1997 — Русские монастыри: искусство и традиции. Б. м., 1997.

Русский лубок 1992 — Русский рисованный лубок конца XVIII — начала XX века: Из собрания Государственного Исторического музея / Сост. и авт. текста Е.И. Иткина. М., 1992.

Русское искусство XV—XX веков 1989 — Русское искусство XV—XX веков: Из фондов Государственного Русского музея. Л., 1989.

Рубин 1988 — Рубин, профессор Жильбер Иустиньян отцов. Троице-Сергиева Лавра, 1988.

Рубиков 1980 — Рубиков А.А. Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века. Л., 1980.

Рубиков 1995 — Рубиков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. М., 1995.

Рубина 1986 — Рубина Е.А. Иконописные дворы в Новгороде XII—XVII веков. М., 1986.

Саввицкий, Суворов 1914 — Саввицкий П.И., Суворов И.И. Описание Вологодского Спасо-Прилудского монастыря. Вологда, 1914.

Салюкова 1991 — Салюкова Э.П. Запрестольный крест XVII века с живописными клеймами из собрания Государственных музеев Московского Кремля // Русская художественная культура XVIII века: Материалы и исследования. VIII. М., 1991.

Салтыков 1995 — Салтыков А.А. Иконография «Троицы» Андрея Рублева // Древнерусское искусство: XIV—XV века. М., 1994.

Самойлова 1999 — Самойлова Т.Е. Ведущие аспекты программы росписи Архангельского собора // Искусство средневековой Руси: Материалы и исследования. 12 / Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 1999.

Сарабынов 1995 — Сарабынов В.Д. Программа росписи Покровского шатра Александровской слободы // Александровская слобода: Материалы научно-практической конференции. Владимир, 1995.

Сарабынов 1996 — Сарабынов В.Д. «Похвала Богоматери» в русской иконографической традиции // Искусство христианского мира. М., 1996. Вып. 1.

Сарабынов 1996/1 — Сарабынов В.Д. Фрески церкви Святого Георгия // Киршичников А.Н., Сарабынов В.Д. Старая Ладога — древняя столица Руси. СПб., 1996.

Сарабынов 1997 — Сарабынов В.Д. «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине // Древнерусское искусство: Русь, Византия, Балканы. XIII век. СПб., 1997.

Сарабынов 2001 — Сарабынов В.Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический прототип // Искусство христианского мира: Сб. статей. М., 2001. Вып. 3. Сборник исторического общества 1887 — Сборник Русского Исторического общества. СПб., 1887. Т. 59.

Светлицкая, Сидор 1990 — Светлицкая В.И., Сидор О.Ф. Наследие веков. Украинская живопись XIV—XVIII веков в музейных коллекциях Львова. Львов, 1990.

Свенциков 1913 — Свенциков В. Творчество В. М. Васнецова и значение его для русской реалистической живописи // Светлячки. 1913. № 8.

Сивиряк 1964 — Сивиряк А.И. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII века. М., 1964.

Сводный каталог 1984 — Сводный каталог славяно-русских рукописных книг в СССР. XI—XIII века. М., 1984.

Святая Земля 2001 — Святая Земля в русском искусстве: Каталог выставки. М., 2001.

Святая Параскева 1999 — Святая великомученица Параскева / Под общ. ред. протоиерея Анатолия (Кожя). Сост. Ю. Елодинова. М., 1999.

Святые 2000 — Святые, коим Господь даровал особую благодать исцелять болезни и подавать помощь в других нуждах. Перенал. М., 2000.

Святкины Соловецкого монастыря 2001 — Сохранившиеся святки Соловецкого монастыря: Каталог выставки. М., 2001.

Северные письма 1999 — Северные письма: Каталог выставки / Авт.-сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Кольцова. Архангельск, 1999.

Седова 1993 — Седова Р.А. Святае Лета, митрополит Московский, в литературе и искусстве Древней Руси. М., 1993.

Семанова 1988 — Семанова Л.И. Быт и население Санкт-Петербурга (XVIII век). М., 1988.

Семюновский 1937 — Семюновский Д.Н. Мстеря. Москва; Иваново, 1937.

Семюновский 1939 — Семюновский Д.Н. Мстеря. М., 1939.

Сергеев 1974 — Сергеев В.Н. Надписи на иконах православного ряда новостростас в апокрифическом «Заставе двенадцати патриархов» // Труды отдела древнерусской литературы (Института русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), Л., 1974. Т. 29.

Сергеев 1981 — Сергеев В.Н. Об одной особенности иконографии ветхозаветного «Троицы» // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981.

Сергеев 1982 — Сергеев В. Дорогами старых мастеров: Очерки. М., 1982.

Сергей 1866 — Сергей, архим. [Славский]. Историческое описание московского Знаменского монастыря, что на старом Государевом дворе. М., 1866.

Сергей 1901 — Сергей, архим. [Славский]. Полный меседельный Восток. Владимир, 1901. [Репринтное издание: М., 1997. Т. 1—3].

Сибирская икона 1999 — Сибирская икона. Омск, 1999.

СИДИ-РОМ 2000 — СИДИ-РОМ. Ярославская иконопись. Центр новых информационных технологий. Ярославль, 2000.

Сидоренко 1993 — Сидоренко Г.В. К проблеме атрибуции медного литья (Опыт каталогизации собрания Государственной Третьяковской галереи) // Скульптура. Прикладное искусство. Реставрация. Исследования: Сб. научных трудов. М., 1993.

Сидоренко 1996 — Сидоренко Г.В. «Пята Спасителя». Об иконографической особенности некоторых чудотворных икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996.

Сидоренко 1999 — Сидоренко Г.В. Чудотворный образ «Богоматерь Страстная» в России // Искусство христианского мира: Сб. статей. Вып. 3. М., 1999.

Сидоренко 2000 — Сидоренко Г.В. «Михайловские» рельефные плиты XI века. О вологодской алтарной преграде Дмитриевского собора в Кашине // Иконоста: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.

Сидоров 1951 — Сидоров А.А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951.

Сидоров 1969 — Сидоров А.А. Записки собирателя: Книга о рисунках старых и новых. Л., 1969.

Симон 1897 — Симон, митрополит. Книга о храме // Дмитриевский И.И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1897. [Репринтное издание: Московская Патриархия, 1993].

- Симон Метастраз 1972 — Симон Метастраз. Жизнь и деяния святого отца нашего Николая // Византйские легенды / Изд. подгот. С. В. Полякова // Литературные памятники. Л., 1972.
- Симон Ушаков 1970 — Симон Ушаков: Альбом / Авт.-сост. Т. А. Афаньева. Л., 1970.
- Синий, Византия, Русь 2000 — Синий, Византия, Русь: Православное искусство с VI до начала XX века: Каталог выставки // Под ред. С. Вадальца, Э. Броинера, Ю. Ю. Птициной. Б. м., 2000.
- Скабаланович 1915 — Скабаланович М. Рождество Пресвятой Богородицы. Введение во храм Пресвятой Богородицы. Киев, 1915. [Репринтное издание: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995].
- Скабаланович 1916 — Скабаланович М. Успение Пресвятой Богородицы. Киев, 1916. [Репринтное издание: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995].
- Скабаланович 1916/1 — Скабаланович М. Рождество Христово. Киев, 1916. [Репринтное издание: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995].
- Скабаланович 1916/2 — Скабаланович М. Пятидесятница. Воздвижение Креста. Киев, 1916. [Репринтное издание: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995].
- Сказание 1866 — Сказание, кним святым инокам благодати от Бога дана, а замекло Д. О. Шешпиша // Русский архив, издаваемый при Чертовской библиотеке Петром Бартевным: Год 1 (1863), М., 1866.
- Сказание о Борисе и Глебе 1997 — Сказание о Борисе и Глебе // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 1.
- Сказания о Куликовской битве 1982 — Сказания и повести о Куликовской битве. Л., 1982.
- Сказание о святой Афонской горе 1882 — Сказание о святой Афонской горе игумена русского Пательбийского монастыря Иоакима и иных сватовских старцев // Памятники древней письменности. XXX. СПб., 1882.
- Сказание о явлении... — Сказание о явлении и чудесах Пресвятой Владычицы девства и славы Ея чудотворной иконы, нарицаемой Феодоровская, яже на Костроме граде. М., 1913.
- СККДР 1987 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV века // Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1987.
- СККДР 1988 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2: Вторая половина XIV—XVI век. Ч. 1. А.—К. Л., 1988.
- СККДР 1989 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2: Вторая половина XIV—XVI век. Ч. 2. Л.—Я. М., 1989.
- СККДР 1992 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3: XVII век. Ч. 1. А.—З. СПб., 1992.
- СККДР 1998 — Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3: XVII век. Ч. 3. П.—С. СПб., 1998.
- Скопин 1996 — Скопин В. В. Соловьи: История. Архитектура. Природа. М., 1996.
- Сорвиляк 1656 — Сорвиляк, 1656. [М., 2 VI].
- Словник художників 1973 — Словник художників України. Київ, 1973.
- Слово о живониси 1969 — Слово о живониси из сада с горничное зерно // Пер. и коммент. Е. В. Заводской. М., 1969.
- Слово о явлении иконы Феодоровская — Слово о явлении иконы Феодоровская // Чтения общества любителей древней письменности. Вып. 45. Б. г.
- Смирнова 1967 — Смирнова Э. С. Живопись Обонезья XIV—XVI веков. М., 1967.
- Смирнова 1970 — Смирнова Э. С. Живопись Древней Руси: Находки и открытия. Л., 1970.
- Смирнова 1975 — Смирнова Э. С. Икона Николая 1294 года мастера Алекса Петрова // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975.
- Смирнова 1976 — Смирнова Э. С. Живопись Великоновгородского. Середина XIII — начало XV века: Центры художественной культуры средневековой Руси. М., 1976.
- Смирнова 1978 — Смирнова Э. С. О местной традиции новгородской живописи XV века. Иконы с избранными святыми и Богоматерью «Знамение» // Древнерусское искусство: Русь. Праздн. М., 1978.
- Смирнова 1988 — Смирнова Э. С. Московская икона XIV—XVII веков. [Альбом]. М., 1988.
- Смирнова 1989 — Смирнова Э. С. «Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря и проблема традиции в русской живописи первой половины XV в. // Древнерусское искусство: Художественные памятники Русского Севера. М., 1989.
- Смирнова 1994 — Смирнова Э. С. Лицевые рисунки Великоновгородского. XV век. М., 1994.
- Смирнова 1995 — Смирнова Э. С. Новгородская икона «Богоматерь. Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XIII века // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб., 1995.
- Смирнова 1997 — Смирнова Э. С. Храмовая икона Дмитриевского собора: Связь с традицией базилика в владимирском храме // Дмитриевский собор во Владимире: К 800-летию создания. М., 1997.
- Смирнова 2001 — Смирнова Э. С. О новооткрытой иконе Христа // Наше наследие. 2001. № 58.
- Смирнова 2002 — Смирнова Э. С. «Вознесение Илии Пророка» — вновь открытая новгородская икона второй половины XIII века. Византийская традиция и местный стиль // Древнерусское искусство: К 2000-летию христианства. СПб., 2002. (В печати).
- Смирнова, Ляпина, Гордищенко 1982 — Смирнова Э. С., Ляпина В. К., Гордищенко Э. А. Живопись Великоновгородского. XV век. М., 1982.
- Смирнова, Ямщикова 1974 — Смирнова Э., Ямщикова С. Два терракотовых живописца. Византийская живопись Обонезья XIV—XVIII веков. Л., 1974.
- Смиссорова 1988 — Смиссорова С. Земная жизнь пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ея икон, чтимых Православною Церковью. СПб., 1898.
- Соборовский 1914 — Соборовский А. И. Божия Матерь Смоленская из собрания С. П. Рабушинского // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 2.
- Соборовский 1915 — Соборовский А. И. Материалы и заметки по древнерусской литературе // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Пг., 1915. Т. XX. Кн. I.
- Сожалов 1895 — Сожалов М. И. Новый материал для объяснения надписей, найденных в замечании // Древности: Труды славянской комиссии Императорского Московского Археологического общества. М., 1895. Т. 1.
- Сожалов 1901 — Сожалов В. А. Описание и критический разбор рукописей, содержащих службу и сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Божией Матери // Костромская старина. Кострома, 1901. Вып. 5.
- Сожалов 1916 — Сожалов В. П. Язык древнерусской иконописи. Казань, 1916.
- Сожалова 1979 — Сожалова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX — начало XX века. М., 1979.
- Сокровища земли Владимирской 2001 — Сокровища земли Владимирской: Буклет. М., 2001.
- Сокровища Суздаль 1970 — Сокровища Суздаля / Сост. С. В. Ямщикова. М., 1970.
- Соловьев 1988 — Соловьев С. М. История России с древнейших времен до наших дней. М., 1988.
- Соловьев 1972 — Соловьев В. А. Славянские тетради. М., 1972.
- Сорок сороков 1995 — Сорок сороков / Авт.-сост. П. Паламарчук. М., 1995. Т. 3.
- Сорокатый 1977 — Сорокатый В. М. Роспись Троицкой (ныне Покровской) церкви Александра-владыки // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. Л., 1977.
- Сорокатый 1989 — Сорокатый В. М. О датировке росписи собора Чуда архангела Михаила в Холме московского Чудова монастыря // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1989. Вып. 12.
- Сорокатый 1993 — Сорокатый В. М. Новгородские иконописцы XVI века: Состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья: Образ и символ. М., 1993.
- Сорокатый 1997 — Сорокатый В. М. Иконостас новгородской церкви Петра и Павла в Кожеевине // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб., 1997.
- Сорокатый 1999 — Сорокатый В. М. Икона «Благовещение» воинство небесного царя: Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство: Византизм и Древняя Русь. СПб., 1999.
- Сорокатый 2000 — Сорокатый В. М. Праздничный рад русского иконостаса. Иконографические программы XV—XVI веков // Иконостас: происхождение — развитие — символика // Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000.
- Сорокатый 2001 — Сорокатый В. М. Икона «Богоматерь Тихвинская» в истории России XVI века // Четвертая икона Тихвинской Богородицы: Иконография — история — почитание: Тезисы докладов международной научной конференции. Санкт-Петербург — Тихвин, 24–27 октября 2001 года. СПб., 2001.
- Софийский временник 1820 — Софийский временник. М., 1820. Ч. 2.
- София Киевская 1971 — София Киевская: Государственный архитектурно-иконографический заповедник / Авт.-сост. И. Г. Логвин. Киев, 1971.
- София Премудрость Божия 2000 — София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII—XIX веков из собрания музеев России: Каталог выставки. М., 2000.
- Спаси и сохрани 1993 — Спаси и сохрани: Альбом / Авт.-сост. Г. Баранова, Л. Спирина. М., 1993.
- Станиславов Пролог 1999 — Станиславов (Лесновский) Пролог от 1330 года // Отв. ред. Р. Павлова. Великое Гурьево, 1999.
- Степановский 1890 — Степановский И. К. Вологодская старина: Историко-археологический сборник. Вологда, 1890.
- Степаня 1989 — Степаня Н. И. Искусство Армении. Черты историко-художественного развития. М., 1989.
- Степановская 2000 — Степановская И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI—XIV веков: Происхождение, символика, художественный образ. М., 2000.
- Сто икон 1982 — Сто икон из фондов Эрмитажа. Живопись Русского Севера XIV—XVIII веков: Каталог выставки // Вступит. ст. и сост. кат. А. С. Кословый. Л., 1982.
- Стоглаз 1863 — Стоглаз. СПб., 1863.
- Строгановский иконописный подлинник 1869 — Строгановский иконописный подлинник 1869 — Строгановский иконописный подлинник конца XVI и начала XVII столетий. М., 1869.
- Суворов 1863 — Суворов Н. И. Описание Вологодского кафедрального Софийского собора. М., 1863.
- Суворов 1870 — Суворов Н. И. Описание Арсеневско-Комельского монастыря Вологодского епархии, с присоединением сведений о двух основанных преподобным Арсением, а ныне упраздненных пустынях: Арсеневе-Маслянской и Александровской. Вологда, 1870.
- Суворов 1908 — Суворов И. Г. Прото. Сказание о Феодоровской чудотворной иконе Богородицы, что в Костроме. Кострома, 1908.
- Сычев 1914 — Сычев Н. Г. Икона архангела Михаила из собрания С. П. Рабушинского // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 2.
- Сычев, Маслов 1925 — Сычев Н. П., Маслов В. К. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925.
- Талбот Райт 1973 — Талбот Райт Л. Три синайские горы. Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М., 1973.
- Тарасов 1990 — Тарасов О. Ю. Русские иконы XVIII — начала XX века на Балканах // Советское славоисследование и балканистика. 1990. № 3.
- Тарасов 1995 — Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995.
- Татый Джурый 1973 — Татый Джурый М. Икона Иоанна кривокоп из Дечана // 360рник Народного музея. Београд, 1973.
- Творцов 1987 — Творцов О. В. Житие Николая Мирликийского // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV века. Л., 1987.
- Творцов 1987/1 — Творцов О. В. Сказание об Иоанне Предателе (Крестителе) // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1: XI — первая половина XIV века. Л., 1987.

- Торопов, Турьлов 1987 — Торопов О.В., Турьлов А.А. Житие Георгия Победоносца // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1. XI — первая половина XIV века. Л., 1987.
- Тимо 1909 — Тимо А.А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909.
- Тимо 1910 — Тимо А.А. Троицкий Макарьевский Желтоводский монастырь. М., 1910.
- Тихомиров 1872 — Тихомиров П.И. Сказание о новгородской чудотворной святой иконе Знамения Божией Матери... Новгород, 1872.
- Тихомиров 1889 — Тихомиров П.И. Историческое описание новгородского Знаменского собора. Новгород, 1889.
- Тихомиров, Муравьев 1982 — Тихомиров М.Н., Муравьев А.В. Русская палеогеография. М., 1982.
- Томасков 1890 — Томасков И.Ф. Исторические сведения о чудотворной иконе Богоматери «Всех скорбящих Радосте», прославившейся в Москве в 1688 году, и о прочих списках с нея в России и с приложением описания чрезвычайного явления от иконы Богоматери с тем наименованием, находящейся в деревне Ключичи близ С.-Петербурга, бывшее 23 июля 1888 года. М., 1890.
- Томасков 1897 — Томасков И.Ф. Историко-статистическое описание Московского Страстного монастыря. М., 1897.
- Толковая Библия 1904—1913 — Толковая Библия, или комментарий на все книги святого писания Ветхаго и Нового Завета. СПб., 1904—1913. Т. 1—11. [Репринтное издание: Стокгольм, 1987. Т. 1—11].
- Толстая 1979 — Толстая Т.В. Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию знаменитого памятника русской культуры. М., 1979.
- Толстая 1990 — Толстая Т.В. Храмовая икона Московского Кремля (к проблеме иконографического типа) // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. Вып. VII: Проблемы русской средневековой художественной культуры. М., 1990.
- Толстой 1887 — Толстой М.В. Книга глаголющая описание о российских святах, где и в каком граде или области или монастыре и пустыне поживе и чюдеса сотвори, всякого чина святых. М., 1887. [Репринтное издание: М., 1905].
- Тренев — Тренев Д.К. Несколько слов о современном иконописании. СПб., 6 г.
- Тренев 1903 — Тренев Д.К. Иконописи, мастера. М., 1903.
- Тренев 1904 — Тренев Д.К. Несколько слов о древней и современной русской иконописи. М., 1904.
- Трифопова 1988 — Трифопова А.Н. Новые реставрационные открытия: Иконостас Рождественского собора новгородского Антониева монастыря (XVI—XVIII века): Выставка. Новгород, 1988.
- Тронце-Сергиева Лавра 1985 — Тронце-Сергиева Лавра. М., 1985.
- Трутовский 1909 — Трутовский В. Борнии и оружейный Богдан Матвеевич Хитрово и московская Оружейная палата // Старые годы. 1909. Июль—сентябрь.
- Турьян 1971 — Турьян Д.В. Рамка — пространство — картина. Из истории картинных рам // Декоративное искусство. 1971. № 8.
- Тронца Андрей Рублева 1989 — Тронца Андрей Рублева: Антология / Сост. Г.И. Валериов. М., 1989.
- Указатель к словарю святых 1862 — Указатель к словарю святых, прославленных в Российской церкви, и некоторых подвижников благочестия, местно чинящих, расположенных по месяцам и числам, согласно первоначальному словарию. СПб., 1862. [Репринтное издание: Словарь исторической о русских святых. М., 1990].
- Украинские книги 1976 — Украинские книги издательской печати XVI—XVIII веков // Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И. Ленина. Вып. 1: 1574 год — первая половина XVII века. М., 1976.
- Уральская икона 1998 — Уральская икона: Живописная, резная и литая икона XVIII — начала XX века / Авт.-сост. Ю.А. Юнгаров, Н.А. Гончарова, О.П. Губкин, Н.В. Казаринова, Т.А. Рулева. Екатеринбург, 1998.
- Урусю 1911 — Урусю С.П. Книга о лошади. СПб., 1911. [Репринтное издание: М., 2000].
- Успенский 1901 — Успенский А.И. Привольный дневник за январь—август 1657 года // Вестник археологии и истории. СПб., 1901. Вып. XIV.
- Успенский 1902 — Успенский А.И. История стенописи Успенского собора в Москве. М., 1902.
- Успенский 1902/1 — Успенский А.И. Переводы с древних икон, собранные и исполненные иконописцем и реставратором В.П. Гурьяновым. М., 1902.
- Успенский 1910—1916 — Успенский А.И. Парские иконописцы и живописцы XVII века. В 4 т. М., 1910—1916. Т. 2, 3, 4.
- Успенский 1917 — Успенский А.И. Словарь патриарших иконописцев. М., 1917.
- Успенский 1982 — Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей (реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.
- Успенский 1993 — Успенский Б.А. Икона Древней Руси XI—XVI век. СПб., 1993.
- Успенский 1995 — Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Успенский 1998 — Успенский Б.А. К истории троестепенства на Руси // ПОЛУТРОИОН. К 70-летию Владыки Николаева Топорова. М., 1998.
- Успенский сборник 1971 — Успенский сборник XII—XIII веков. М., 1971.
- Фельды 1999 — Фельды К.Х. Введение в современное православное богословие. М., 1999.
- Феофильт 1885 — Феофильт блаженного Феофилакта. М., 1885. Ч. 1.
- Филарет 1848 — Филарет, епископ Харьковской Святой великомученицы Димитрий Солунский и солунские славяне // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. М., 1848. Кн. 1. Отд. 1.
- Филатов 1973 — Филатов С.В. Икона «Лорантин архангел Михаил с Чудом в Хонех» из Ризанского обиха типологического музея // ВНИИИИИР. Сообщения. № 28. М., 1973.
- Филатов 1974 — Филатов В.В. Прадчичный ряд Софии Новгородской: Древнейшая часть главного иконостаса Софийского собора. Л., 1974.
- Филатов 2001 — Филатов В. Оплечный образ Спаса // Наше наследие. 2001. № 58.
- Филатов 1849 — Филатов Г. Описание памятников древности церковной и гражданской быта Русского музея П.Ф. Коробанова. М., 1849.
- Филлимонов 1863 — Филлимонов Г. Палех // Газ. «Дель». 1863. № 34—35.
- Флоренский 1914 — Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1914.
- Флоренский 1990 — Флоренский П.А. Обратная перспектива // Сочинения П.А. Флоренского. М., 1990. Т. 2.
- Флоренский 1993 — Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-образных произведениях. М., 1993.
- Флоренский 1992 — Флоренский Г.В. Восточные отцы V—VIII веков. М., 1992.
- Фрейберг, Потова 1978 — Фрейберг Л.А., Потова Т.В. Византийская литература эпохи расцвета. IX—XV века. М., 1978.
- Хороше 1986 — Хороше А. С. Политическая история русской канонизации (XI—XVI вв.). М., 1986.
- Христианские реликвии 2000 — Христианские реликвии в Московском Кремле: Каталог выставки / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Христианство 1993—1995 — Христианство: Энциклопедический словарь. М., 1993—1995. Т. 1—3.
- Христофор 1883 — Христофор (Смирнов), иеромонах. Описание древних русских икон, приобретенных Церковно-археологическим обществом при Киевской дух. Академии в 1875 году по купюлке о московском почетного гражданина Сорочинца. Киев, 1883. Вып. 1.
- Художественное шитье 1983 — Художественное шитье Древней Руси в собрания Загорского музея / Авт.-сост. Т. Манушина. М., 1983.
- Художники СССР 1976 — Художники народов СССР: Био-библиографический словарь. М., 1976. Т. 3.
- Цапелко 1972 — Цапелко М. Земля Брянская. М., 1972.
- Царская 1999 — Царская Т.Ю. Архикас церкви Благовещения на Мячине (в Арзамасе). Новгород, 1999.
- Церковь Боговладения 1997 — Церковь Боговладения в Соликамске. Екатеринбург, 1997.
- Церковная служба на Успение Богоматери 1950 — Церковная служба на Успение Богоматери. М., Изд.-во Московского патриархата, 1950.
- Подкошкин 1995 — Подкошкин В.К. Семантика иконографии // Страшного суда. Ульяновск, 1995.
- Чижова 1990 — Чижова И. Собирала все, что нравилось // Наше наследие. 1990. № IV.
- Чубинашвили 1959 — Чубинашвили Г.Н. Грузинское церковное искусство: Исследование по истории грузинского средневекового искусства. Текст. Тбилиси, 1959.
- Чудрова 1992 — Чудрова Н.Н. Преподобный Сергий Радонежский. М., 1992.
- Чудрова 2000 — Чудрова Н.Н. Ряд икон-символов и его литургическое значение в составе иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Чудо со змием 1981 — Чудо со змием, бывшее со святым великомучеником Георгием // Памятники литературы Древней Руси. XIII век. М., 1981.
- Чудотворный образ 1999 — Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее / Авт.-сост. А.М. Лидов, Г.В. Сидоренко. М., 1999.
- Шалма — Шалма И.А. Вновь открытая икона «Успение Богоматери» из собрания В.А. Бондаренко: Проблемы иконографии и стиля // Памятники культуры. Новые открытия. (В печати).
- Шалма 1989 — Шалма И.А. Икона с Георгием, Никитой и избранными святыми (XVI век) из собрания Русского музея: Доклад на Лаазерских чтениях 1989 года.
- Шалма 1995 — Шалма И.А. Коллекция икон М.П. Погодина // Государственный Русский музей: Из истории музея: Сб. статей и публикаций. СПб., 1995.
- Шалма 1997 — Шалма И.А. Икона «Святая Никола из Свято-Духова монастыря: Литургический смысл и экзеклюзиология образа // Древнерусское искусство: Русь, Византия, Балканы. XII в. СПб., 1997.
- Шалма 2000 — Шалма И.А. Божьими врата иконостаса: символический замысел и интерпретация // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Шалма 2000/1 — Шалма И.А. Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный Образ на константинопольском планеции // Реликвия в искусстве и культуре восточнохристианского мира: Тезисы докладов и материалы международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Шалма 2000/2 — Шалма И.А. Реликвия в восточнохристианской иконографии // Христианские реликвии в Московском Кремле: Каталог выставки / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000.
- Шалма 2002 — Шалма И.А. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне» из собрания А.Д. Липницкого и Нижегородской иконы XVII века // Памятники христианских древностей Нижегородского края: Сб. статей. Нижний Новгород, 2002. (В печати).
- Шамурин 1912 — Шамурин Ю. Ярославль. Романов-Борисоглебск. Углич. М., 1912.
- Шедлеры русского искусства 1982 — Шедлеры русского искусства: Алтцион. Москва, 25 июня 1988 г.
- Шестаков 1910 — Шестаков Д. Исследования в области греческих народных сказаний о святых. Варшава, 1910.
- Шляпкин 1891 — Шляпкин Н.А. Святой Димитрий Ростовский и его время (1651—1709). СПб., 1891.
- Шляпкин 1915 — Шляпкин Н.А. Иконография Святого Благоверного великого князя Александра Невского. СПб., 1915.
- Шушер 1988 — Шушер С. Землерон // Наше наследие. 1988. № VI.
- Шестов 1914 — Шестов Н. Иконопись как искусство: По поводу собрания икон И.С. Остроухов

ва и С.П. Рабушинского // Русская икона. СПб., 1914. Сб. 2.

Щенцова 1985 — Щенцова Л.А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антимарии» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985.

Щенцова 1990 — Щенцова Л.А. Иконографические особенности праздничного ряда из Благовещенского собора Московского Кремля // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. Вып. 13 // ВНИИР. М., 1990.

Щенцова 1996 — Щенцова Л.А. Н.П. Кондаков и русская икона: К 150-летию со дня рождения и 50-летию со дня смерти ученого // Вопросы искусствоведения, VIII (1996/1). М., 1996.

Щенцова 1999 — Щенцова Л.А. Иконы Денису и Праздники из иконостаса Благовещенского собора: иконография и богословские тексты // Искусство средневековой Руси: Материалы и исследования / Искусстведный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». М., 1999.

Щенцов 1999 — Щенцов В.Н. Русская палеография. М., 1999.

Щенцова 1977 — Щенцова М.В. Миниатюры Художественной Академии. Трехцветный иллюстрированный каталог. IX века. М., 1977.

Жербаков 2001 — Жербаков К. Проблемы датировки подлинных икон на основе датированных произведений // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. М., 2001.

Энциклопедический словарь 1904 — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1904. Т. XLII.

Этислов 2000 — Этислов О.Е. Образ Богоматери: Очерки византийской иконографии XI—XIII веков. М., 2000.

Яковлева 1988 — Яковлева А.И. Икона «Спас Златые влася» из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XII века. М., 1988.

Ямусков 1965 — Ямусков С.В. Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965.

Ямусков 1986 — Ямусков С.В. Древняя живопись Карелии. Петрозаводск, 1986.

Ямусков 1988 — Ямусков С.В. О древнем Пскове // Древний Псков: История. Искусство. Археология. М., 1988.

Ярославль 1994 — Ярославль: Памятники архитектуры и искусства / Авт.-сост. В.П. Выголов. Ярославль, 1994.

Ярославская иконопись 1981 — Ярославская иконопись XIII—XVIII веков: Каталог выставки / Сост. И.Болотцева. Ярославль, 1981.

Amich 1913–1917 — Amich G. Hagios Nicolaos. Der heilige Nicolaos in der Griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. Bd. I. Leipzig. Berlin, 1913. Bd. II. Leipzig. Berlin, 1917.

APXIM. ΣΑΛΑΕ ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ 1994 — APXIM. ΣΑΛΑΕ ΚΟΥΚΙΑΡΗΣ. Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΤΗΣ ΡΩΜΑΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΣ ΚΟΝΙΟΥ ΣΤΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ. ΑΘΗΝΑ, 1994.

Arkkhiopra Paavali 1982 — Arkkhiopra Paavali. Rukous Bonin edess. Porvoo; Helsinki: Juva, 1982.

Anzely 1990 — Anzely M.F. La destruction de l'icone du Christ de la Chalké par Léon III: propagande ou réalité? // Byzantion. 60. 1990.

Bakiritzis 1990 — Bakiritzis Ch. Byzantine Ampullae from Thessaloniki // The Blessings of Pilgrimage / Ed. by R. Ousterhout. Urbana and Chicago, 1990.

Bentches 1991 — Bentches I. Urban Verhältnis von Original, Kopie und Replik am Beispiel der Gottesmutter von Vladimir und anderer russischer Ikonen // Russische Ikonen. Neue Forschungen. Hrsg. Eva Hustedt-Bartsch. Recklinghausen, 1991.

Bentches 1993 — Bentches I. Die «Dreihändige» Gottesmutterikone im Hilarid-Kloster auf Athos // Hermeneia. März, 1993.

Bentches, Hainstein-Bartsch 2000 — Bentches I., Hainstein-Bartsch E. Muttergottesikonen. Recklinghausen, 2000.

Biblia 1639 — Biblia, hoc est Vetus et Nova Testamentum iconibus expressum opera et studio Petri vander Burght, et nunc recens in lucem editum per Nicolaus Ioannis Piscatorem. Anno 1639.

Bobog 1974 — Bobog J. Elias // Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom: Freiburg; Basel; Wien, 1974.

Bornheim 1985 — Bornheim B. Ikonen. München, 1985.

Boner. Striznoski 1905 — Boner A. Striznoski J. Eine Alexandrische Weldchronik. Text und Miniature eines Griechischen Papyrus der Sammlung W.Golencev // Denkschriften der Keiz. Akademie der wissensch. in Wien. Phil. hist. Kl. Bd. LI. Wien, 1905.

Brubaker 1995 — Brubaker L. The Chalke gate: the construction of the past, and the Trier ivory // Byzantine and Modern Greek Studies. 23 (1999).

Byzantium 1994 — Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. by D. Buckton. London, 1994.

Byzantium 2001 — Byzantium in the Iconoclast Era (680–850): The sources. An annotation survey. Ed. by I. Brubaker, J. Haldon. Sydney, 2001.

Cattapan 1973 — Cattapan M. I Pittori Andrea e Nicola Rizo da Candia // OHEAIPTE MATA. Tomo 10. Benetia, 1973.

Chatzidakis 1977 — Chatzidakis M. Eikonēs tes Patmu. Athens, 1977. Pl. 1.

Chatzidakis 1988 — Chatzidakis M. Une icône avec les trois inventons de la tete de Prodrome à Lavra // Cahiers Archéologiques, 36, 1988.

Cornwall 1985 — Cornwall R. Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons. London, 1985.

Dids Huberman G., Garbetta R., Morgaine M. Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende. Paris, 1994.

Ebbinghaus 1990 — Ebbinghaus A. Die alt-russischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990.

Eberold 1921 — Eberold J. Sanctuaries of Byzance. Recherches sur les Anciens trésors des églises de Constantinople. Paris, 1921.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ 1993 — ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ. ΕΙΣ, Μ.ΧΑΤΣΙΔΗΔΟΥΧ. ΗΠΟΔΕΙΟΝ, 1993.

Eivonen 1999 — Eivonen L.M. Dubbelzijdige Iezenaarikonen // UI het hart van Rusland: Ikonen en miniaturen. Catalogus. Utrecht, 1999.

Emmanuel 2000 — Emmanuel M. The Holy Mandilion in the Iconographic Programs of the Churches of Mistra // Realizări in искусство и культуре восточнохристианского мира: Тезисы докладов и материалов международного симпозиума / Ред.-сост. А.М. Лядов. М., 2000.

Friend 1927 — Friend A.M. The Portraits of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts. 1 // Art Studies. V. 5. Cambridge, 1927.

Friend 1929 — Friend A.M. The Portraits of the Evangelists in the Greek and Latin Manuscripts. 2 // Art Studies. V. 7. Cambridge, 1929.

Frinol 1963 — Frinol A. Le Christ de la Chalké // Byzantion. XXXIII (1963), F.1. Br., 1963.

Gallas, Wessel, Borboudakis 1983 — Gallas K., Wessel K., Borboudakis M. Byzantinisches Kreta. München, 1983.

Grabar 1950 — Grabar A. Quelques re. liquaires de Saint D. metrios et le Martyrium du Saint à Salonique // Dumbarton Oaks Papers. V. Washington, 1950.

Grabar 1954 — Grabar A. Un nouveau reliquaire de Saint Démétrios // Dumbarton Oaks Papers. VIII. Washington, 1954.

Grabar 1957 — Grabar A. L'icône-clasme byzantin. Dossier archéologique Paris: Collège de France, 1957.

Grabar 1968 — Grabar A. Christian Iconography. A Study of its Origins. Princeton, 1968.

Grabar 1976 — Grabar A. Une source d'inspiration de l'icographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // Cahiers archéologiques, XXV. Paris, 1976.

Grierson 1973 — Grierson Ph. Catalog of the Byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection. V. S. W., 1973.

Grimm 1981 — Grimm C. The Book of Picture Frames. New York, 1981.

Gronalds 1941 — Gronalds L.H. L'icographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix. Utrecht, 1941.

Gronalds 1960 — Gronalds L.H. Au tour de l'icographie byzantine du Crucifié mort sur la Croix. Leiden, 1960.

Haldon, Ward-Perkins 1999 — Haldon J.F. and Ward-Perkins B. Evidence from Rome for the image of Christ on the Chalke gate in Constantinople // Byzantine and Modern Greek Studies. 23 (1999).

Hassel 1995 — Hassel F. History and Its Images. Art and Interpretation of the Past. New Haven — London, 1995.

Hainstein-Bartsch 1995 — Hainstein-Bartsch E. Ikonen-Museum Recklinghausen. Deutscher Kunstverlag, 1995.

Hayford et Royall 1932–1934 — Hayford P. et Royall T. Lart Byzantin. Paris, 1932–1934. T. 1, 2.

Historia sacrae Veteris — [M. Merian]. Historiae sacrae Veteris et Novi Testamenti. Biblicae Figure, clarissime et farrnestate Historien in Heiligen Schrift begriffen... Amsterdam, N. Visscher, s.d.

Holm, Vikan 1979 — Holm K., Vikan G. The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St. Stefan // Dumbarton Oaks Papers. 33, 1979.

Icона Russa 1994 — Icона Russa. Llonja, maig-juny 1994. En collaboració de G. Vadorri. B. Dudolchkin. Palma de Mallorca, 1994.

Icône Russe 1999 — Icône Russe. Gallerie di Palazzo Leoni Montanari. Milano, 1999.

Icones russes 2000 — Icones russes. Les saints. Martigny Suisse, 2000.

Icones et merveilles 1989 — Icones et merveilles: Mille ans de tradition chrétienne: Collections françaises et européennes. Musée Gernsheim 20 Novembre 1988 — 19 Février 1989.

Ikoinea 1989 — Ikoinea, Katri ja Karri Williamon kokoelma. [H. Wilamo, K. Kothkavaara, M. Kravlin, K. Thomenius]. Espoo, 1989.

Ikonen 1997 — Ikonen. Restaurierung und naturwissenschaftliche erforschung. München, 1997.

Ikonenmuseum Recklinghausen 1963 — Ikonenmuseum Recklinghausen. 3 erweiterte Ausgabe. 1963.

II Menologio II Basilio II 1907 — II Menologio II Basilio II. Codices Vaticanis Selecti. VII. Turino, 1907.

Iloitaikkaame 1990 — Iloitaikkaame ja Rienuikaamme. Ikoinea 1600-luvulta 1900-luvulle suomalaisista kokoelmista. (Pea. — arkkimandriitta Arseni). Valamo Säätia. Jyväskylä, 2000.

Janin 1953 — Janin P. La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. Part. I: Le siege de Constantinople et le Patriarcat oecuménique. T.3.: Les églises et les monastères. Paris, 1953.

Jannous 1980 — Jannous G. Die Holztrü der Basilika S. Sabina in Rom. Tübingen, 1980.

Kashdan 1991 — Kashdan A. Demetrios of Thessalonike // The Oxford Dictionary of Byzantium. VI. New York: Oxford, 1991.

Karjalan Ikoniaartec 1996 — Karjalan Ikoniaartec 1400–1800-Luvuilta. Lappeenranta, 1996.

Kirkkauden kuvastin 1993 — Kirkkauden kuvastin: Aamienemen ikonitaidetta 1600–1700-luvuilta. Helsinki, 1993.

Kirschbaum 1974 — Kirschbaum E. Braunfels 1974. G. Kjellin 1933 — Kjellin H. Icones russae: Collection O. Aschberg. Stockholm, 1933.

Kjellin — Kjellin H. Russiske iconer. I Norsk og Svensk Eie. Oslo, s.d.

Kothkavaara 2000 — Kari Kothkavaara. Pari ajatusta «maailmantaitojen inventointien päätyttyä» luvusta // Iloitaikkaame ja rienuikaamme. Ikoinea 1600-luvulta 1900-luvulle suomalaisista kokoelmista. (Pea. — arkkimandriitta Arseni). Iyväskylä, 2000.

Kreidi-Papadopoulos 1990 — Kreidi-Papadopoulos K. Koimesis // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Bd. IV. (1971) 1990.

Kunst uit Kazan 1995 — Kunst uit Kazan. Zutphen, 1995.

Kuzmin, Mavrina 1978 — Kuzmin N., Mavrina T. Frühe russische Ikonen. Leipzig, 1978.

Lafontaine-Dosogne 1992 — Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'Enfance de Vierge dans l'Empire Byzantine et en Occident. I. Bruxelles, 1992.

La Madre di Dio 2000 — La Madre di Dio nelle Icone Russe. Loreto, 2000.

Lart byzantin 1964 — Lart byzantin, art européen. Athènes, 1964.

Lassus 1973 — Lassus J. L'illustration byzantine du livre des Rois. Vaticanus graecus 333. Utrecht, 1973.

Lazarides 1960 — Lazarides P. Hossios Loukas. Milano, 1978.

Lazarides — Lazarides P. The monastery of Daphni. Athens, s.d.

Leclercq 1921 — Leclercq H. Élie, Élisée // Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. Paris, 1921.

- Leclercq* 1925 – *Leclercq H. Helios* // Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie. Paris, 1925.
- Lemerle* 1980–1981 – *Lemerle P.* Note sur les plus anciennes représentations de Saint Démétrius // *Delton* des Christianes Archeologiques Eterias. 10. 1980–1981.
- Les icônes de Novgorod 1980 – Les icônes de Novgorod XI e–XXII e siècles. L., 1980.
- Lexikon 1980 – Lexikon christlicher Kunst: Themen. Gestalten. Symbole. Freiburg; Basel; Wien, 1980.
- Lexikon 1994 – Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. 5. Ikonographie der Heiligen. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1994.
- L'immagine dello Spirito 1996 – L'immagine dello Spirito: Icone dalle terre Russe. Collezione Ambroveneto. Milano, 1996.
- Lucchesi Palli, Hoffscholtz* 1968 – *Lucchesi Palli E., Hoffscholtz L.* Elias // Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1968.
- Majeska* 1984 – *Majeska G.* Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984.
- Milic* 1951 – *Milic E.* Le type de Saint Jean Baptiste dans l'art et ses divers aspects // La Revue littéraire, histoire, arts et sciences des deux mondes. Paris, 1951.
- Mevaygre* 1990 – *Mevaygre K. Σαν. Αθηνων.* 1990.
- Mango* 1959 – *Mango C.* The Brazen House: A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen, 1959.
- Manousosacas, Palouiras* 1994 – *Manousosacas M., Palouiras A.* Guide to the Museum of Icons and the Church of St. George, Venice, s.d. Pl. 5.
- Masseron* 1957 – *Masseron A.* Saint Jean Baptiste dans l'Art. Paris-Grenoble, 1957.
- Millet* 1916 – *Millet G.* Recherches sur l'icônographie de l'Évangile aux XI^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916.
- Mother of God 2000 – Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Athens, 2000.
- Mstjoralajset Ikonit 1992 – Mstjoralajset Ikonit. Valaam Luostari. Heinävesi. 1992. Каталог икоставки. Текст М. В. Басовой.
- Neumann* 1968 – *Neumann H.* Untersuchungen zur Ikonographie der Kreuzigung Christi. Halle, 1968.
- Obolensky* 1974 – *Obolensky D.* Cult of St. Demetrius of Thessaloniki in the History of Byzantine-Slav Relations // *Balkan Studies, Thessaloniki*, 1974. T. 15.
- Omni* – *Omni H.* Évangiles avec Reintures byzantines du XI^e siècle. T.II. Paris, n.d.
- Omni* 1929 – *Omni H.* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI^e – au XI^e siècle. Paris, 1929.
- Ouzjanskiu* 1975 – *Ouzjanskiu J.* Moskauer Kloster. Dresden, 1975.
- Pallas* 1979 – *Pallas D.* Le ciborium hexagonal de Saint-Démétrios de Thessalonique // *Зорпач*. 10. 1979.
- Papastratos* 1990 – *Papastratos D.* Paper icons. Greek orthodox religious engravings. 1665–1899. V. I, II. Athens, 1990.
- Petsopoulos* 1987 – *Petsopoulos Y.* East Christian Art. A 12th Anniversary Exhibition. London, 1987.
- PG – *Patrologia graecae corpus completus* // Ed. I. Migne. Paris.
- Realexikon 1966 – Realexikon zur byzantinischen Kunst. 1966
- Réau* 1956 – *Réau L.* Ikonographie de l'art chrétien. Paris, 1956. Vol. 2: Ikonographie de la Bible.
- Roosmond-van Ginhoven 1980 – Roosmond-van Ginhoven H. J. Ikon. Inspired Art. Icons from Wijnhoven. Rechlinghausen, 1980.
- Ruprcht* 1975 – *Ruprcht B.* Romanička skulptura u Francuskoj. Beograd, 1975.
- Russische Ikonen aus Jaroslavl 1990 – Russische Ikonen aus Jaroslavl / Museum Fridericianum. Kassel, 1990.
- Sacred Images Treasures 1988 – Sacred Images Treasures of Russian Icons Art from the 14th to the 18th Century. 3.6–29.6 1988: The Crypt of Helsinki Cathedral; 6.7–31.7 1988: Charlottenborg Castle, Copenhagen; 10.8–4.9 1988: Nationalgalleriet, Oslo, Oslo, [1988].
- Sainte Russie 1995 – Sainte Russie: Icônes – Objets sacrés – Costumes religieux. Musées de Montbéliard, 1996.
- Serubucha* 1971 – *Serubucha H.* Ikonen aus der Tschchoslowakei. Hanau, 1971.
- Skrabas* 1943 – *Skrabas E. D.* Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens. München, 1943
- Ševcenko* 1983 – *Ševcenko N. P.* The life of Saint Nicholas in Byzantine Art. Torino, 1983.
- Sinai* 1990 – *Sinai.* Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Athens, 1990.
- Skatter fran Pskov 1996 – Skatter fran Pskov (Treasures from Pskov): Katalogue of Exhibition in Dalarna Museum. 1996.
- Sophocleous* 1994 – *Sophocleous S.* Icons of Cyprus. Seventh to Twentieth century. Nicosia, 1994.
- Sotirios* 1996 – *Sotirios G. et M.* Icones de Mont Sinai. Athènes, 1996. T. 1.
- Spahr* 1962 – *Spahr G.* Kreuz und Blut Christi in der Kunst. Weingarten, Konstanz, 1962.
- Spain* 1978 – *Spain S.* The Translation of Relics Ivory. Trier // *Dumbarton Oaks Papers*. 31, 1978.
- Spasny* 1956 – *Spasny Th.* Le culte du prophète Élie et sa figure dans la tradition orientale // *Élie le Prophète*. Bruges, 1956.
- Speck* 1995 – *Speck F.* Το ρηθ Βατταρισματα πλάνα. Überlegung zur Aussenkorrektur der Chalke im Achten Jahrhundert // *Studien zur Byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*. Amsterdam, 1995.
- Stichel* 1990 – *Stichel R.* Die Geburt Christi in der Russischen Ikonmalerei. Stuttgart, 1990.
- Stornajolo* 1907 – *Stornajolo C.* Menologio di Basilio II (cod. Vatic. gr.1613). Torino; Roma, 1907. V. 8. II (Album).
- Stylianou* 1997 – *Stylianou A., Stylianou J. A.* The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art. Second edition. Nicosia, Cyprus, 1997.
- Teteratnikov* 1995 – *Teteratnikov N.* The place of the Nun Melania (the Lady of the Mongols) in the Deesis Program of the Inner Narthex of Chora, Constantinople // *Cahiers Arch. ologiques*. 43. 1995.
- The Glory of Byzantium 1997 – The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. Ed. H. C. Evans and W. L. Wixson. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1997.
- The Treasures of Mount Athos 1973 – The Treasures of the Mount Athos. Vol. 1. Athens, 1973.
- The Treasures of Mount Athos 1997 – The Treasures of Mount Athos, Vol. 1. Thessaloniki, 1997.
- Thierry* 1987 – *Thierry N.* Leglise Sainte-Barbe // *Dossiers Histoire et Archeologie*. 121, novembre, 1987.
- Tresors de l'Art Russe – Tresors de l'Art Russe: Icones du XI^e au XVII^e siècle [1976].
- Tresures of mount Athos 1997 – Tresures of mount Athos. Thessaloniki, 1997.
- Tsarian Ajan Aarteita 1996 – Tsarian Ajan Aarteita. Moskov Kremlin museojta ja Tretjakovjan galeriasta. Retretti, 1996.
- Tsigaridas* 1988 – *Tsigaridas E.* La peinture à Kastoria et en Makédoine Greque Occidentale vers l'année 1200. Fresques et icônes // *Сруденна и вазастарта са уметност око 1200 године*. Beograd, 1988.
- Uit het hart van Rusland 1999 – Uit het hart van Rusland: Ikonen en miniaturen: Catalogus. Utrecht, 1999.
- Underwood* 1966 – *Underwood P. A.* The Karjie Djami. New York, 1966. Vol. 2.
- Valassina* 1998 – *Valassina* Bon C. E. Garibaldi V. Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti sculture e ceramiche: Studi e restauri. Perugia, 1998.
- Vasiliev* 1950 – *Vasiliev A.* Significance of the Mosaic of Saint Demetrius at Sassoferrato // *Dumbarton Oaks Papers*. V. 1950.
- Walter* 1977 – *Walter Chr.* St. Demétrius: The Mirobilots of Thessaloniki // *Walter C.* The Studies in Byzantine Ikonography: Variorum Reprints. London, 1977.
- Walter* 1979 – *Walter Chr.* The Invention of John the Baptist's Head in the Wall-Kalendar at Gracanica. Its Place in Byzantine Ikonographical Tradition // *Зборник за ликовне уметности*. 16. Нови Сад, 1979.
- Walter* 1982 – *Walter Chr.* Art and ritual of the Byzantine Church. London, 1982.
- Walter* 1993 – *Walter Chr.* The Origins of the Cult of Saint George // *Revue des études Byzantines*. T. 53. Paris, 1995.
- Weis 1974 – *Weis E.* Johannes der Täufer (Baptista), der Vorläufer (Prodomos) // *Kirchbaum E., Braunfels W.* Realexikon zur byzantinischen Kunst. Rom, 1974. Bd. 7.
- Weitzmann*, *Chatzidakis, Miatas, Radoicic* 1972 – *Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatas K., Radoicic S.* Ikone sa Balkana: Sinaj, Grcka, Bugarska, Jugoslavija. Beograd: Sofija, 1972.
- Wenger* 1955 – *Wenger A.* L'assomption de la S. Vierge dans la tradition byzantine du Ve au Xe siècle. Etudes et documents Archive de l'Orient Chrétien. 5. P. 1955.
- Wessel* 1959 – *Wessel K. Elias* // *Realexikon zur Antike und Christentum* / Hrsg. Th. Klauser. Stuttgart, 1959.
- Wessel* 1971 – *Wessel K.* Eklesia // *Realexikon zur byzantinischen Kunst*. Stuttgart, 1971. Bd. 2.
- Wraislaw-Mitrovic, Okunev* 1931 – *Wraislaw-Mitrovic L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // *Byzantinoslavica*, 3. Praha, 1931.
- Yamschikov* 1978 – *Yamschikov S.* Pskov: Art Treasures and Architectural Monuments: 12th–17th centuries. Leningrad, 1978.
- Zervou Tsigazzi* 1985 – *Zervou I. Tsigazzi.* L'icônografia della Koimisis della Santa Vergine specchio del pensiero teologico dei Padri Bizantini // *Esttrato da Studi e ricerche sull'Oriente cristiano*. 8/1–2. Roma, 1985.
- Zervou Tsigazzi* 1996 – *Zervou I. Tsigazzi.* Propilei e Chalke, ingresso principale del Palazzo di Costantinopoli // *Bizanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia*. Studi in onore di Fernanda de Maffei. Roma, 1996.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

УЧРЕЖДЕНИЯ И ОРГАНИЗАЦИИ

АОМНИ — Архангельский областной музей изобразительных искусств. С 1995 года входит в Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск

Архангельский музей — см. АОМНИ

ВГИАХМЗ — Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Вологда

Великоустюгский музей — см. ВУТИАМЗ

Владимиро-Суздальский музей — см. ВСИАХМЗ

ВНИИР — Всероссийский научно-исследовательский институт реставрации. См. ГосНИИР

ВОКМ — Вологодский краеведческий музей, в настоящее время входит в состав ВГИАХМЗ

Вологодский музей — см. ВГИАХМЗ

ВСИАХМЗ — Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Владимир

ВУТИАМЗ — Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Великий Устюг

ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э.Грабаря, Москва

ВЦИНДКР — Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей. См. ГосНИИР

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

ГМИР — Государственный музей истории религии, Санкт-Петербург

ИМЛИ — Институт мировой литературы РАН, Москва

ГМПИ — Государственный музей палехского искусства, Палех

ГНБ — Государственная национальная библиотека имени М.Е.Салтыкова-Щедрина, Ленинград

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГосНИИР — Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва

ГТТ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Загорский музей — Загорский историко-художественный музей-заповедник, ныне СПИХМЗ, Сергиев Посад

Институт реставрации — см. ГосНИИР

ИОХМ — Иркутский областной художественный музей имени В.П.Сукачова, Иркутск

Иркутский музей — см. ИОХМ

Исторический музей — см. ГИМ

Карельский музей — см. КМИИ

КБИАХМЗ — Кирилло-Белозерский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кириллов

КИАМЗ — Костромской государственный объединенный историко-архитектурный музей-заповедник, Кострома

Кировский музей — см. КОХМ

КМИИ — Музей изобразительных искусств Республики Карелия, Петрозаводск

Костромской музей — см. КИАМЗ

КОХМ — Кировский областной художественный музей имени В.М. и А.М.Васнецовых, Киров

КПРИ — Комитет по почитению о русской иконописи

ЛОИИ — Ленинградское отделение Института истории РАН

МГУ — Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Москва

МОКМ — Московский областной краеведческий музей

Музей имени Андрея Рублева — см. ЦМчАР

Музей истории религии — см. ГМИР

Музей-заповедник «Коломенское» — Государственный художественный, историко-архитектурный и природо-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское», Москва

Музей искусств Татарстана — Государственный музей изобразительных искусств республики Татарстан, Казань

Музей «Московский Кремль» — Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

Музей «Новодевичий монастырь» — Филиал ГИМ «Музей Новодевичий монастырь», Москва

Музей «Покровский собор» — Филиал ГИМ «Музей Покровский собор» (храм Василия Блаженного), Москва

Музей «Троица в Никитниках» — Филиал ГИМ «Церковь Святой Троицы в Никитниках», Москва

НБ МГУ — Научная библиотека Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова, Москва

НПИАМЗ — Новгородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, Новгород Великий

Нижегородский музей — см. НХМ

Новгородский музей — см. НПИАМЗ

НХМ — Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород

ОДЛП — Общество любителей древней письменности

ОР — Отдел рукописей

Палехский музей — см. ГМПИ

ПИАХМЗ — Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

ПХГ — Пермская государственная художественная галерея, Пермь

Переславль-Залесский музей — см. ПЗИАХМЗ

Пермская галерея — см. ПХГ

ПЗИАХМЗ — Переславль-Залесский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Переславль-Залесский

Псковский музей — см. ПИАХМЗ

РАХМЗ — Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник «Ростовский Кремль», Ростов Великий

РГАДА — Российский государственный архив древних актов, Москва

РГБ — Российская государственная библиотека (ранее Государственная библиотека СССР имени В.И.Ленина, ГБЛ), Москва

РГОХМ — Рязанский государственный областной художественный музей имени И.П.Поваляева, Рязань

РНБ — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Ростовский музей — см. РАХМЗ

Румянцевский музей — Московский Публичный и Румянцевский музеи, Москва

Русский музей — см. ГРМ

РыIAMЗ — Рязанский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, Рязань

Рязанский музей-заповедник — см. РИАМЗ

Рязанский художественный музей — см. РГОХМ

СГИАМЗ — Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник

СГКМ — Солнечногорский городской краеведческий музей Сергиево-Посадский музей — см. СПИХМЗ

СВХМ — Сольвычегодский историко-художественный музей, Сольвычегодск

Сольвычегодский музей — см. СВХМ

Солнцевский музей — см. СГКМ

СПИХМЗ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Сергиев Посад

ТИАМ — Тверская областная картинная галерея, Тверь

Тверская галерея — см. ТИАМ

Третьяковская галерея — см. ГТТ

Угличский музей — Угличский историко-художественный музей, Углич

УКМ — Устюжский краеведческий музей

Филиал ЦМчАР — Музей русской художественной культуры XVII века церковь Покрова в Филях, отдел ЦМчАР, Москва

ШРМ — Центральные государственные реставрационные мастерские (1924–1934), ныне ВХНРЦ, Москва

ЦМчАР — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Череповецкий музей — см. ЧерМо

ЧерМо — Череповецкое Музейное объединение, Череповец

Эрмитаж — см. ГЭ

ЯИАМЗ — Ярославский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, Ярославль

Ярославский музей — см. ЯХМ

Ярославский музей-заповедник — см. ЯИАМЗ

ЯХМ — Ярославский художественный музей, Ярославль

УЧАСТНИКИ ПРОЕКТА «И ПО ПЛОДАМ УЗНАЕТСЯ ДРЕВО»



**БОНДАРЕНКО
ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ,**
издатель, предприниматель, коллекционер. Основатель издательского дома «Паспорт Интеррейшис», издававшего журналы «Passport to the new world», «Материнство», «Автопорт»; издательского дома «Военный парад», издающего журнал «Военный парад» и каталог «Оружие России». Организатор совместно с Российским фондом культуры выставки «Русское искусство XX века: годы авангарда и годы перестройки». Музей графства Нассау, Нью-Йорк, США, 1992 г. Сокуратор и генеральный спонсор выставки «Мир чувственных вещей в картинках». Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва, Россия, 1997 г.



**БУРЕНКОВА
ЕЛЕНА ВАЛЕРЬЕВНА,**
филолог, научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГИИ. Занимается проблемами палеографии надписей на иконах, а также искусством петровского времени.



**БУСЕВА-ДАВЫДОВА
ИРИНА ЛЕОНИДОВНА,**
историк искусства, кандидат искусствоведения, лауреат Государственной премии Российской Федерации, старший научный сотрудник отдела древнерусского и современного церковного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств. Основная область научных интересов — русское искусство XVII века.



**ВЗДОРНОВ
ГЕРОЛЬД ИВАНОВИЧ,**
историк искусства, доктор искусствоведения, член-корреспондент Российской Академии наук, лауреат Государственной премии СССР (1980), лауреат Государственной премии Российской Федерации (1998), ведущий научный сотрудник ГОСНИИР. Специалист по византийскому и древнерусскому искусству, истории науки и охраны памятников, автор более десяти монографий по этим вопросам.



**ГЛАДКОВА
ОЛЕСЯ ВЛАДИМИРОВНА,**
филолог, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела древнерусской литературы Института мировой литературы Российской Академии наук. Автор ряда работ по переводной и оригинальной агиографии Древней Руси.



**КОМАШКО
НАТАЛЬЯ ИГНАТЬЕВНА,**
историк искусства, ведущий научный сотрудник ЦИМАР. Специалист в области изучения иконописи второй половины XVI—XVIII веков, автор ряда статей о мастерах Оружейной палаты и их последователях.



**КОНОПЛЕВ
АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ,**
художник, заслуженный художник Российской Федерации, лауреат отечественных и международных конкурсов искусства книги, профессор Московского государственного университета печати, действительный член Академии графического дизайна России.



**КРАСИЛИН
МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ,**
историк искусства, член Союза художников, член Ассоциации искусствоведов, заведующий сектором искусствознания ГОСНИИР. Одним из первых обратил внимание на историко-художественное значение русской иконописи XVIII — начала XX века. Обследовал свыше тысячи православных и старообрядческих храмов на территории России и бывшего Советского Союза. Изучал собрания русских икон в ряде музеев и частных коллекций Финляндии, Швеции, Дании, Германии. Среди публикаций — каталоги церковных собраний и частных коллекций, издания отдельных памятников, обобщающие работы; автор ряда художественных и реставрационных выставок.



**ОВЧИННИКОВ
АДОЛЬФ НИКОЛАЕВИЧ,**
художник-реставратор высшей категории ВХНРЦ имени И.Э.Грабаря, заслуженный деятель искусства Российской Федерации, награжден орденом «Знак Почета». Занимается копированием монументальной живописи, икон и мелкой пластики с целью создания банка копий от VIII до XVII века. Результатом этой деятельности и других исследований написаны статьи по символике и технологии древней восточнохристианской живописи.



**ОСТАШЕНКО
ЕЛЕНА ЯКОВЛЕВНА,**
историк искусства, заслуженный работник культуры Российской Федерации, ведущий научный сотрудник отдела «Музеи-соборы» Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль». Автор многочисленных статей по древнерусскому искусству, посвященных изучению памятников на территории Музеев Кремля. Основная тема исследований – творения Андрея Рублева.



**Попов
ГЕННАДИЙ ВИКТОРОВИЧ,**
историк искусства, доктор искусствоведения, профессор, директор ЦИМАР. Специалист в области изучения древнерусской живописи и миниатюры, автор нескольких монографий.



**РЫНДИНА
АННА ВАДИМОВНА,**
историк искусства, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заведующий отделом древнерусского и современного церковного искусства Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств. Основной круг научных интересов – искусство Новгорода, Москвы XIV–XVI веков.



**СИДОРЕНКО
ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВНА,**
историк искусства, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГТГ, заместитель заведующего отделом. Автор многочисленных научных работ по вопросам иконографии и атрибуции древнерусской иконописи, скульптуры и мелкой пластики. Соавтор и координатор ряда выставочных проектов.



**СОРОКАТЫЙ
ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ,**
художник-реставратор I-й категории, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского отдела ЦИМАР. Автор многочисленных публикаций по истории древнерусского искусства, в том числе XVI века, и развитию иконостаза в России.



**СОСНОВЦЕВА
ИРИНА ВЛАДИМИРОВНА,**
историк искусства, старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГРМ. Автор публикаций, посвященных иконам петербургских храмов и церковной истории Санкт-Петербурга, а также произведениям иконописи конца XIX – начала XX века.



**ТАРАСОВ
ОЛЕГ ИГОРЕВИЧ,**
историк, кандидат исторических наук, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела культуры Института славяноведения Российской Академии наук. Основная сфера научных занятий лежит в области истории русской культуры, особое внимание уделяет проблемам исторического сознания.



**ХЛЮСТОВ
ИГОРЬ СЕРГЕЕВИЧ,**
художник-фотограф отдела фотонформации ГТГ. Участник выставок художественной и рекламной фотографии.



**ШАЛИНА
ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА,**
историк искусства, старший научный сотрудник отдела древнерусского искусства ГРМ, заведующий кафедрой христианского искусства в Институте «Высшая религиозно-философская школа». Автор многочисленных публикаций памятников византийской и древнерусской живописи, научных работ по вопросам художественного своеобразия, иконографии и символики восточнохристианского искусства.

**И ПО ПЛОДАМ
УЗНАЕТСЯ ДРЕВО
РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ
XV–XX ВЕКОВ
ИЗ СОБРАНИЯ
ВИКТОРА
БОНДАРЕНКО**

ЛИЦЕНЗИЯ

НА ИЗДАТЕЛЬСКУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

КОД 221 СЕРИЯ ИД № 00870

ОТ 25 ЯНВАРЯ 2000 г.

ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 9.01.03

ФОРМАТ 70×100/8. ПЕЧАТЬ ОФСЕТНАЯ

БУМАГА ДЛЯ ТЕКСТА ОФСЕТНАЯ,

ДЛЯ ИЛЛЮСТРАЦИЙ МЕЛОВАННАЯ

ГАРНИТУРА «NEWBASKERVILLE C»

АВТОР КИРИЛЛИЧЕСКОЙ ВЕРСИИ

ТАГИР САФАЕВ (ParaType)

ПЕЧАТЬ ОФСЕТНАЯ

ТИРАЖ 2000

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ

«ВОЕННЫЙ ПАРАД»

117330 МОСКВА,

ул.МОСФИЛЬМОВСКАЯ, д.35, стр.1

e-mail; military@milparade.com

ОТПЕЧАТАНО В ТИПОГРАФИИ

GRAFICHE TINTORETTO

TREVISO, ITALY