

Научный журнал
Московской духовной академии

ВЕСТНИК
ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА
И АРХЕОЛОГИИ

ТОМ 1
№ 1
2019



Сергиев Посад
2019

Scientific Journal
of Moscow Theological Academy

CHURCH ART
AND ARCHAEOLOGY
REVIEW

VOLUME 1

No. 1

2019



Sergiev Posad
2019

ISSN 2658-5111

Рекомендовано к публикации Издательским советом Русской Православной Церкви
ИС Р19-905-0200

Вестник церковного искусства и археологии: научный журнал / Московская духовная академия. Сергиев Посад: Издательство Московской духовной академии, 2019. – Т. 1. – № 1. – 200 с.

«Вестник церковного искусства и археологии» (Church Art and Archeology Review) – научный журнал Московской духовной академии об искусстве Православной Церкви от древности до наших дней.

На страницах журнала освещаются вопросы истории христианской иконографии, изучения памятников церковного искусства и архитектуры, христианской археологии. Особое внимание в журнале уделяется памятникам и коллекциям Музея Московской духовной академии «Церковно археологический кабинет» и собраниям других церковных музеев. В журнале рассматриваются проблемы искусства православной книги, как рукописной, так и печатной, и в целом комплекс вопросов, связанный с искусством христианской графики как печатной, так и оригинальной. Специальная рубрика журнала посвящена декоративно-прикладному искусству. В журнале освещаются проблемы реставрации, новые события и явления в церковном искусстве.

Коды специальностей ВАК:

17.00.04 Изобразительное и декоративно-прикладное искусство

07.00.06 Археология

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Нина Валериевна Квливидзе (главный редактор)

кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Олег Ростиславович Хромов (ответственный редактор)

доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Монахиня Кассиана (Чеботарева) (ответственный секретарь)

Валерий Викторович Игошев

доктор искусствоведения, реставратор высшей категории по металлу, профессор кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

Архимандрит Лука (Головков)

заведующий Иконописной школы Московской духовной академии

Инесса Николаевна Слюнькова

доктор архитектуры, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств

Ирина Михайловна Зубренко

научный сотрудник кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии

СОДЕРЖАНИЕ

- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПРАВОСЛАВИЯ
- 12 **Ольга Николаевна Афиногенова**
«Повесть о чудесах архангела Михаила» Пантолеона Диакона как решающий этап формирования культа арх. Михаила в Византии
- ЖИВОПИСЬ
- 28 **Нина Валерьевна Квливидзе**
Отражение богословия Иосифа Волоцкого в монументальных программах времени митрополита Макария
- 48 **Богдан Богданович Гончарук**
Деисусный чин иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры: состав, иконография и художественные особенности.
- 76 **Евгения Юрьевна Суворова**
Особенности иконографии Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею» («Покров») второй половины XVII–XIX веков. в православной культуре Восточной Европы
- 102 **Елена Александровна Сирая**
Иконография Покрова Богородицы в украинской культуре XVII–XVIII веков
- 124 **Татьяна Владимировна Денисюк**
Евхаристическая тематика в украинском изобразительном искусстве XVII–XVIII веков: обзор памятников
- АРХИТЕКТУРА. ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ
- 142 **Екатерина Владимировна Полищук**
Реставрация стенописи Троицкого собора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры в 1949–1952 годах
- ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО
- 166 **Валерий Викторович Игошев**
Сборный серебряный оклад Евангелия XVI–XVII веков из Государственного Русского музея: исследование и атрибуция

СОБРАНИЯ МУЗЕЯ МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ

190

Анна Леонидовна Краснова

Феномен греческой религиозной гравюры: собрание Музея Московской Духовной академии (Церковно-археологический кабинет) в истории гравюры греческого мира

СОВРЕМЕННОЕ ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО

216

Олег Ростиславович Хромов

Об одном новом явлении в современном искусстве православной книги

CONTENTS

- ART CULTURE OF ORTHODOX CHRISTIANITY
- 12 **Olga N. Afinogenova**
“The Nattation of the Miracles of Archangel Michael” by Pantoleon Deacon as the cultural point of the shaping of the cult of Archangel Michael in Byzantium
- PICTORIAL ART
- 28 **Nina V. Kvlividze**
Reflection of Divinity of Saint Joseph of Volotsk in Monumental Programs of Time of the Metropolitan Makarios
- 48 **Bogdan B. Goncharuk**
Deesis of the iconostasis of The Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra: composition, iconography and artistic features
- 76 **Evgeniia Iu. Suvorova**
Features of the Theotokos Iconography “Cover us with the Shelter of Your Wing” (“The Protecting Veil”) of the Second Half of XVII–XIX centuries in the Eastern European Orthodox Culture
- 102 **Elena A. Siraya**
The iconography of the Protection of the Virgin in Ukrainian culture of the XVII–XVIII centuries
- 124 **Tatyana V. Denisyuk**
Eucharistic Themes in Ukrainian Art of the XVII–XVIII centuries: A Review of the Monuments
- ARCHITECTURE AND RESTORATION ISSUES
- 142 **Ekaterina V. Polishchuk**
Restoration of the wall painting of The Holy Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra in 1949–1952
- APPLIED ART
- 166 **Valeriy V. Igoshev**
Silver Combined Weddes Evangel XVI–XVII centuries. From the State Russian Museum. Research and Attribution

COLLECTIONS OF THE MOSCOW THEOLOGICAL ACADEMY
MUSEUM

190

Anna L. Krasnova

The Phenomenon of Greek Religious Engravings: The Place of Engravings
from the Collection of the Moscow Theological Academy Museum in the
History of Engravings of the Greek World

CONTEMPORARY CHURCH ART

216

Oleg R. Khromov

On a New Phenomenon in the Modern Art of the Orthodox Book

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
ПРАВОСЛАВИЯ

«ПОВЕСТЬ О ЧУДЕСАХ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА» ПАНТОЛЕОНА ДИАКОНА

КАК РЕШАЮЩИЙ ЭТАП ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТА АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ВИЗАНТИИ

Ольга Николаевна Афиногенова

кандидат исторических наук
доцент кафедры истории и теории церковного искусства
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
helgaharen@mail.ru

Аннотация

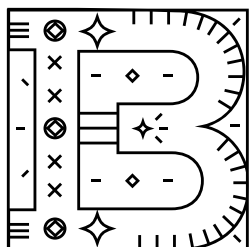
УДК 244:82

Основная цель статьи — проследить историю отождествления Ангела Господня с архангелом Михаилом и выявить основной этап формирования культа архистратига. Методом сопоставления текста Священного Писания, апокрифов и византийских агиографических текстов выявляется чёткая картина влияния апокрифической традиции на византийский культ архангела Михаила. В Ветхом Завете Михаил упомянут по имени всего три раза — в Книге пророка Даниила; в Новом Завете — только однажды в Откровении ап. Иоанна Богослова. Вместе с тем в Священном Писании есть многочисленные упоминания безымянного Ангела Господня. Ориген впервые отождествил князя Михаила из Книги пророка Даниила с архангелом Михаилом, что было воспринято по-

следующей традицией. В апокрифах, однако, почитание Михаила не всегда надделено теми аспектами, которые будут фигурировать в более позднее время. Возможно, то, что почитание Михаила вобрало в себя функции других архангелов, связано с популярной агиографической традицией, посвящённой архистратигу. Первый текст этой традиции, ставший широко распространённым в Византии, — «Чудо в Хонах» (VIII в.). Но наиболее исчерпывающе традиция почитания архангела отражена в «Повести» Пантолеона Диакона (IX в.). Текст демонстрирует окончательное закрепление отождествления безымянного Ангела Господня из Ветхого и Нового Заветов с Михаилом, а также приводит наиболее полное изложение аспектов почитания архангела в Византии.

Ключевые слова: архангел Михаил, византийская агиография, аспект почитания, Ангел Господень, Пантолеон Диакон, традиция, формирование.

Для цитирования: Афиногенова О. Н. «Повесть о чудесах архангела Михаила» Пантолеона Диакона как решающий этап формирования культа архангела Михаила в Византии // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. №1. С. 12–26. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-12-26



о всем христианском мире архангел Михаил имеет особое почитание, которое отражено в литургике, литературе и изобразительном искусстве. В данной статье мы обратимся к начальным этапам формирования культа архангела Михаила и проследим развитие одного

из важнейших его аспектов — отождествления безымянного Ангела Господня из Священного Писания с архистратигом, а также попытаемся выявить основной этап окончательного формирования этого отождествления. Для этого воспользуемся методом сопоставления источников, взяв за основу самый большой по объёму византийский агиографический текст, посвящённый архангелу Михаилу — «Повесть о чудесах Михаила» Пантолеона Диакона.

Пантолеон Диакон (или архидиакон) жил в IX в. в Константинополе. Все сведения, которые мы имеем об этом авторе, мы находим только в его собственных произведениях. Из полученной информации можно заключить, что он был клириком (архидиаконом и хартофилаком) собора Святой Софии, получил хорошее образование, о чём свидетельствует использование в его текстах цитат из святоотеческой литературы (например, из свт. Григория Богослова, сщмч. Дионисия Ареопагита), глубокое знание апокрифической традиции и Священного Писания. Пантолеон известен как автор двух произведений, посвящённых архангелу Михаилу: 1. Энкомий (ВНГ, № 1289)¹; 2. Повесть о чудесах архангела Михаила (ВНГ, № 1285–1288b) — *Παντολέοντος ἀρχιδιακόνου καὶ χαρτοφύλακος τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας διήγησις περὶ τῶν θαυμάτων τοῦ παμμεγίστου ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ*² (Пантолеона архидиакона

1 *Афиногенова О. Н.* Энкомий Архангелу Михаилу Пантолеона Диакона // *Theodoulos: сборник статей памяти И. С. Чичурова / сост. Кузенков П. В., Войтенко А. А., Грацианский М. В. М., 2012. С. 45–52.*

2 Или «Собрание чудес арх. Михаила». Греческий текст не опубликован. Сокращённый латинский перевод XII в. издан в PG. Т. 98, № 1259–1289 (в нём отсутствуют чудеса византийского периода, кроме чуда о Маркиане).

и хартофилака Великой Церкви Сказание о чудесах великого Михаила Архистратига). Последний рассмотрим с точки зрения его важности в формировании культа архангела Михаила. Из текста следует, что он создан при императоре Михаиле III (842–867) и его матери Феодоре (то есть, видимо, в период, пока Феодора была регентом при своём сыне (до 856 г.)). «Повесть» построена в хронологическом порядке, от Библейской истории до современных автору событий, разделена на четыре части: 1. Введение; 2. Библейские сцены; 3. Чудеса византийского времени; 4. Возвращение к библейским событиям. Число библейских сцен преобладает над числом византийских чудес: 18 к 12. Это особенно интересно и важно, поскольку в самом Священном Писании Михаил назван по имени всего несколько раз: три раза в Ветхом Завете и дважды в Новом.

Все ветхозаветные эпизоды, где Михаил назван по имени, находятся в Книге пророка Даниила: «Но князь царства Персидского стоял против меня двадцать один день; но вот, Михаил, один из первых князей (εἷς τῶν ἀρχόντων τῶν πρώτων) пришёл помочь мне, и я остался там при царях Персидских» (Дан. 10, 13)³; 2) «Впрочем, я возвещу тебе, что начертано в истинном писании; и нет никого, кто поддерживал бы меня в том, кроме Михаила, князя вашего» (Дан. 10, 21); 3) «И восстанет в то время Михаил, князь великий, стоящий за сынов народа твоего; и наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени; но спасутся в это время из народа твоего все, которые найдены будут записанными в книге» (Дан. 12, 1). Как мы можем видеть, все эти цитаты вовсе не прозрачны и совершенно не очевидно, что пророк называет «князем Михаилом» именно архангела Михаила. Одним из первых богословов, выразивших уверенность, что Даниил говорит именно об архангеле, был Ориген.

Славянский перевод опубликован в ВМЧ (8 ноября. С. 243–282). В нашем распоряжении находится греческая рукопись из библиотеки Веймара Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Fol. 19, fol. 1–89 (копия парижской рукописи BN № 1519), на которую мы опирались в своём исследовании.

- 3 Св. Ипполит Римский в комментариях на этот отрывок высказывает мысль, что здесь идёт речь о борьбе двух ангелов: Михаила – ангела-покровителя евреев, и ангела-покровителя персов, который назван князем персидским (*Hippolytus. Opera et fragmenta* // PG. T. 10. Col. 634 ff).

Однако и для него самого в этих отрывках было много неясного. Ориген пишет: «После того, как умер Моисей, призвал Господь Иисуса Навина и говорил с ним. Затем после того, как народ принял ученика Моисея, Господь вручил его архистратигу Михаилу. Поскольку тот был защитником народа, какovým (защитником — О. А.) у Даниила, кажется, назван другой ангел»⁴. Ориген здесь ошибается, ведь именно Михаил назван у Даниила защитником народа, но высказывает интересное мнение, что у Даниила речь вообще могла идти о разных ангелах.

Помимо книги пророка Даниила, в Ветхом Завете есть многочисленные упоминания безымянного Ангела Господня или безымянного архистратига. В книге Иисуса Навина: «Он сказал: я вождь воинства (ἀρχιστράτηγος) Господня, теперь пришёл [сюда]. Иисус пал лицом своим на землю, и поклонился и сказал ему: что господин мой скажет рабу своему? Вождь воинства Господня сказал Иисусу: сними обувь твою с ног твоих, ибо место, на котором ты стоишь, свято. Иисус так и сделал» (Нав. 5, 14–15), и снова у Даниила: «и даже вознёсся на Вождя воинства сего, и отнята была у Него ежедневная жертва, и поругано было место святости Его» (Дан. 8, 11), Ангел Господень орошает в печи трёх отроков Ананию, Азарию и Мисаила (Дан. 3, 49–51), выводит из рва сольвами пророка Даниила (Дан. 6, 16–24), переносит пророка Аввакума из Иудеи в Вавилон (Дан. 14, 36). Безымянный Ангел останавливает Авраама от принесения в жертву Исаака (Быт. 22, 11–12) является Валааму и его ослице (Чис. 22–25), Гедeonу (Суд. 6, 16–24), борется с Иаковом (Быт. 32, 27–28), громит войско царя Синахериба (Ис. 37–36).

В Новом Завете Михаил упомянут в Откровении Иоанна Богослова: (Откр. 12, 7) «И началась война на небе, Михаил и ангелы его воевали с драконом» — и это единственное место в Библии, где Михаил однозначно назван предводителем ангельского воинства. Он также упомянут в Послании Иуды, составленном в I–II вв. от Р. Х., где идёт речь о беседе Михаила с дьяволом о теле Моисея: «Михаил Архангел, когда говорил с дьяволом, споря о Моисеевом теле, не смел произнести укоризненного суда, но сказал: “да запретит тебе

4 *Origenes. Selecta in Jesum Nave // PG. T. 12. Col. 821.*

Господь» (Иуда. 1, 9). Следует сказать, что предыстория этого разговора восходит к Второзаконию (Втор. 34, 6), где сказано, что никто не знает места погребения Моисея. В послании Иуды, вне всякого сомнения, цитируется апокриф «Вознесение Моисея» или «Завещание Моисея» — это апокриф I в. от Р. Х., сохранившийся в наиболее полном виде на латинском языке, есть также фрагменты на греческом и еврейском. Основное содержание заключается в беседах Моисея со своим преемником Иисусом Навином. Михаил выступает как непосредственный участник посмертной судьбы Моисея, примечательно, что Михаил назван архангелом⁵. Есть в Новом Завете и упоминание безымянного Ангела Господня: «Есть же в Иерусалиме у Овечьих ворот купальня, называемая по-еврейски Вифезда, при которой было пять крытых ходов. В них лежало великое множество больных, слепых, хромых, иссохших, ожидающих движения воды, ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в неё по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью» (Ин. 5, 2–4).

Несомненно, что на Оригена и на последующих толкователей Священного Писания повлияла обширная апокрифическая традиция, в которой Михаил назывался предводителем Небесного воинства и ниспровергателем сатаны. Однако при исследовании этой традиции мы можем видеть, что она отражает определённый этап формирования почитания архангела в качестве архистратига. Не во всех апокрифах этот аспект относится к Михаилу. Например, в Книге Еноха роль предводителя Небесных сил отдана архангелу Гавриилу⁶. Но так или иначе, культ архангела Михаила в Византийской империи стал развиваться совершенно особым путём, приобретая всё новые и новые аспекты и функции, последние часто переходили к Михаилу от других

5 Denis A.-M., ed. *Assumptio Mosis vel Testamentum Mosis. Fragmenta. Fragmenta Pseudepigraphorum quae supersunt Graeca.* Frag. H. L. 1., 1970.

6 Енох 7, 29 «Этот первый есть милосердный и долготерпеливый святой Михаил; и другой поставленный над всеми болезнями и над всеми ранами сынов человеческих, есть Рафаил; и третий, поставленный над всеми силами, есть Гавриил» — Charlesworth J. H., ed. *Ethiopic Apocalypse of Enoch, The Old Testament Pseudepigrapha*, 1983. Vol. 1., pp. 5–89; 1 Enoch: A new transl., ed. by G. W. E. Nickelsburg, J. C. VanderKam. Minneapolis, 2004.

архангелов, помянутых в апокрифах: Рафаила, Фавуила, Уриила, Гавриила. Архангел Гавриил стал в основном почитаться как архангел Благовещения или в паре с Михаилом (Чинначальники, или Таксиархи). Почему именно почитание Михаил получило наибольшее количество аспектов — в этом есть некоторая загадка. Возможно, это связано с развитием агиографической традиции, посвящённой Михаилу.

В VIII в. появляется текст, который сыграл огромную роль в формировании почитания Михаила — «Чудо в Хонах». Это было первое произведение, посвящённое чудесам архистратига, хотя его нельзя назвать самым первым текстом об архангеле. Сохранился Энкомий Михаилу Хрисиппа (ВНГ. № 1290b; V в.), однако он основан только на ветхозаветном материале и малоинформативен с точки зрения истории развития культа. Не будем подробно останавливаться на содержании «Чуда в Хонах», отметим лишь, что текст состоит из трёх частей, каждая из которых рассказывает о трёх чудесах, связанных с местностью Херетопы (ранее Колоссы, впоследствии — Хоны). Последняя, третья часть и есть собственно повествование о том, как Михаил расколол скалу и направил поток воды, пущенной язычниками на церковь в честь архистратига, во вновь образованную расщелину. В этом тексте отражены сразу несколько аспектов почитания Михаила: защитник христиан от язычников, целитель (во второй части рассказывается об исцелении глухонемой девочки по молитвам архангелу) и покровитель вод. «Чудо в Хонах» стало популярнейшим произведением в Византии, сохранившимся во множестве рукописей и переложений, сделанных разными авторами в разное время⁷. Кроме того, чуду в Хонах посвящён особый церковный праздник — 19 сентября.

Особый интерес вызывает история почитания Михаила в эпоху иконоборчества. Довольно часто мы встречаем мнение, что в это время культ приходит в упадок. Но при более внимательном исследовании источников предстаёт картина, скорее, противоположного содержания. У нас нет точной датировки древнейшей редакции «Чуда в Хонах», однако

7 Издание древнейших греч. редакций: *Bonnet M. Narratio de miraculo a Michaeli Archangelo Chonis patrato. AnBoll. 1889. № 8. P. 289–307, 289–293.*

весьма вероятно, что текст создан уже при императоре Льве III Исавре и, возможно, после его иконоборческого указа⁸. Среди императоров иконоборческого времени трое носили имя Михаил: Михаил I Рангаве, православный, Михаил II Травл, формально иконоборец, и Михаил III, православный, но названный так своим отцом императором-иконоборцем Феофилом. Очевидно, что императоры этого времени почитали архангела как личного покровителя и помощника в противостоянии арабской угрозе. Весьма известная церковь в честь Михаила была построена также при иконоборчестве — храм на горе Олимп Вифинский в монастыре Мидикион, о котором говорится в житиях Никифора (ВНГ, № 2297–2298) и Никиты (ВНГ, № 1341) Мидикийских. И наконец, в «Повести» Пантолеона Диакона есть рассказ об исцелении Маркиана Вощника (продавца или изготовителя церковных восковых свечей). Это чудо произошло в церкви Михаила в квартале Евсевион. Пантолеон рассказывает, что в этом храме хранилась почитаемая икона архангела и масло от лампы, горевшей перед ней, обладало целебными свойствами. Однажды Маркиан сильно заболел, но решил не обращаться к врачам, а уповать только на помощь Михаила. Но один из лекарей всё же уговорил больного взять снадобье. Маркиан, который жил при церкви, положил лекарство под подушку и ночью стал свидетелем необычайного события. С грохотом с неба сошёл огненный всадник в сопровождении воинов. Он вошёл в церковь, велел отдать ему снадобье и приказал воинам разыскать врача, ударить его по голове и влить лекарство в рану. Сам же обмакнул палец в лампадном масле и начертил крест на лбу Маркиана, после чего вознёсся на небо, а Маркиан выздоровел. На следующее утро в церковь принесли того самого врача, у которого голова почернела и покрылась нарывами. Маркиан, подражая небесному всаднику, помазал лекаря лампадным маслом, и тот тоже поправился⁹. Помимо яркой иллюстрации почитания византийцами Михаила как целителя, этот рассказ замечателен тем, что свидетельствует о сохранении иконописного образа архангела при иконоборческой идеологии. На основа-

8 *Peers G. Apprehending the Archangel Michael: Hagiographic Methods. Byzantine and Modern Greek Studies. 1996. № 20. P. 102, note 3.*

9 Пантолеона диакона и хартофилака Великой Церкви Сказание чудес великого и преславного Михаила Архистратига // ВМЧ. 8 ноября. С. 273–278.

нии вышеупомянутых свидетельств мы можем сказать, что в эпоху иконоборчества культ Михаила не только не находился в упадке, но и продолжал активно развиваться.

В IX веке мы наблюдаем фактически окончательное закрепление в представлении византийцев отождествления библейского Ангела Господня с архангелом Михаилом. Это отождествление в полной мере отражено в «Повести» Пантолеона Дякона. Пантолеон уже даже не использует словосочетание «Ангел Господень». Для него все библейские эпизоды, где действует Ангел, однозначно и несомненно связаны с архангелом Михаилом. Ангел, ниспровергающий сатану, останавливающий руку Авраама, занесённую для жертвоприношения сына, являвшийся Иисусу Навину и ветхозаветным пророкам, боровшийся с Иаковом, орошавший трёх отроков в печи, помогавший Давиду во рву львином, и даже тот, кто возмущал воду в купели Вифезда, без всякого сомнения — архангел Михаил. Наиболее замечателен в «Повести» сюжет о победе Давида над Голиафом. Пантолеон не пересказывает известный библейский сюжет, а просто говорит, что это сам Михаил ударил Голиафа сзади камнем по голове, поэтому Голиаф упал ничком, то есть лицом вниз, и если бы он был поражён камнем из пращи Давида, то упал бы навзничь, то есть на спину¹⁰. Пантолеон заходит настолько далеко в своём желании отразить необычайную роль Михаила, что, во-первых, приписывает ему действия, о которых совсем ничего не сказано в Священном Писании, а во-вторых, фактически отбирает у Давида его победу над Голиафом и передаёт её Михаилу. Позже, когда в иконографии сформируется особый изобразительный чин «Деяния Михаила», этот эпизод будет исключён из иконографической программы, а останется только в виде сцены, когда Михаил ободряет Давида на подвиг. Видимо, византийцы всё же посчитают, что такое нарочитое приписывание Михаилу участия в важных ветхозаветных событиях откровенно чрезмерно. Но в IX в. для Пантолеона это не выглядело чем-то неуместным, наоборот, включение этого эпизода подчёркивает популярность почитания Михаила и его важность.

10 Там же. С. 261;

Помимо библейских сцен Пантолеон рассказывает и о чудесах византийского времени, среди которых особенно интересно уже упомянутое чудо о Маркиане Вощнике. Начинается рассказ о византийском времени с пересказа сюжета из Хроники Иоанна Малалы о том, как император равноап. Константин Великий обнаружил на берегу Босфора древнюю статую, изображавшую некое крылатое сверхъестественное существо; во сне Константину явился архангел Михаил и возвестил, что статуя изображает именно его¹¹. Весьма интересно также чудо в Наколии¹², где речь, возможно, идёт об осаде Наколии арабами в 782 г. Арабы, узнав, что Михаил — страж и покровитель осаждаемого города, решили сбросить большой камень на его церковь, но у всех, кто толкал камень, вывернулись шеи, и только посланные в храм повозки с богатыми дарами в знак покаяния избавили врагов от страшной участи. Затем следует также довольно известный рассказ о центре почитания Михаила в городе Гермии, с описанием нескольких чудес. Одно из них относится к V веку и рассказывает об исцелении от болезни сердца консула Студия¹³. Студий исцеляется в термальном источнике, в котором живут рыбы: каждого, кто погружается в воду, рыбы облизывают со всех сторон. Гермии и храм во имя Архангела неоднократно упомянуты в Житии Феодора Сикеота¹⁴, однако, несмотря на многочисленное упоминание различных окрестных термальных источников, об источнике с рыбами в Гермиях Житие ничего не говорит. Возможно, ко времени жизни прп. Феодора Сикеота его уже не существовало.

Интересно проследить взаимосвязь двух произведений Пантолеона, оба из которых посвящены архангелу: «Энкомия» и «Повести». «Энкомий», возможно, первоначально возник в виде проповеди, на эту мысль наводит обращение

11 *Malalas Johannes. Chronographia. Rec. L. Dindolf, Bonn, 1831. Col. 78–79.*

12 Город во Фригии, где почитание архангела Михаила традиционно было широко распространено; подробнее см.: *ТИБ. Т. 7. Phrygien und Pisidien. P. 344–346.*

13 Пантолеона диакона и хартофилака Великой Церкви Сказание чудес великого и преславного Михаила Архистратига. С. 273–274.

14 Житие преподобного отца нашего Феодора, архимандрита Сикеонского, написанное Георгием, учеником его и игуменом той же обители / перевод с греч., предисловие и комментарий Д. Е. Афиногенова. М., 2005.

к слушателям в первых строках: «Возлюбленные отцы и братия». Текст содержит ветхозаветные и апокрифические эпизоды, а также чудо в Хонах. Вопрос, который стоит перед исследователем: что возникло раньше — «Энкомий» или «Повесть»? Мы думаем, что «Энкомий» был составлен Пантолеоном раньше. Возможно, это сочинение или проповедь имело немалый успех, который вдохновил автора расширить текст и дополнить его чудесами византийского времени.

«Повесть» Пантолеона послужила литературной основой для уже упоминавшегося изобразительного цикла «Деяния Михаила». Этот иконографический цикл был весьма распространён как в иконописи, так и в монументальной живописи — росписи храмов и украшении церковных врат. Как правило, в этот цикл включались библейские эпизоды и чудо в Хонах. Наиболее известны и примечательны два памятника монументального искусства с изображением «Деяний Михаила». Это бронзовые врата святилища архангела Михаила в Гаргано (полуостров на Адриатическом побережье Апулии в Южной Италии) находятся в известном с раннего средневековья пещерном храме арх. Михаила Монте Сан-Анжело на территории бенедиктинского аббатства. Врата были установлены ок. 1076 г. по заказу богатого купца или чиновника по имени Пантолеоне ди Мауро (интересно совпадение имён заказчика врат, отобразивших литературный источник, автором которого также является человек по имени Пантолеон)¹⁵. Цикл «Деяния Михаила» представлен на южных вратах собора Рождества Богородицы в Суздале, которые датируются кон. XII – 1-й третью XIII в. Если появление цикла «Деяний Михаила» на вратах святилища архангела в Гаргано логически обосновано посвящением храма Михаилу, то его появление на южных вратах собора Рождества Богородицы представляет собой загадку, для которой предлагаются лишь косвенные решения¹⁶. Возможно, это связано с княжением в Суздале сына Юрия Долгорукого Михалко Юрьевича (князь

15 Schwarz U. Amalfi im frühen Mittelalter (9.–11. Jh.). Tübingen, 1978. S. 115.

16 Манукян А. М. Западные и Южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры кон. XII – 1-й трети XIII века. М., 2013.

Владими́ро-Сузда́льский в 1175–1176 гг.)¹⁷. Кроме того, уникальность врат собора в Суздале заключается ещё и в том, что их сюжетный цикл включает самое большое количество эпизодов «Деяний» из всех известных на сегодняшний момент памятников такого рода.

Иногда цикл «Деяний» дополнялся апокрифическими сценами и даже сценами из фольклорных преданий, как это можно видеть в росписях монастыря в Лесново (Сербия)¹⁸, где представлены сцены из богомильского апокрифа о борьбе Михаила и Сатанаила. Иногда иконописцы включали в иконографическую программу «Деяний Михаила» сцены из агиографических произведений. Так, в Житии прп. Пахомия Великого есть рассказ о том, как ангел вручает преподобному монашеский устав, именно эта сцена и изображается в «Деяниях», соответственно, ангел рассматривается как Михаил. Таким образом, мы видим, что традиция отождествлять Ангела Господня с Михаилом, закреплённая Пантолеоном Диаконом, в дальнейшем не приобрела неизменный вид, а напротив, стремилась к гибкости и развитию, позволяя широко толковать явления ангелов как действия конкретно архангела Михаила.

Помимо отождествления Ангела Господня с Михаилом, для окончательного формирования культа архангела Михаила в Византийской империи имеет важнейшее значение собрание всех аспектов его почитания, также осуществлённое Пантолеоном Диаконом. На основании его «Повести» мы можем перечислить все основные функции, которыми византийцы наделяли архангела: покровитель иудейского народа, ниспровергатель сатаны, покровитель христианских военачальников и в особенности покровитель византийского императора, защитник христиан против язычников, целитель (покровитель священных источников), покровитель городов, хозяин «священных мест» (Михаил часто являлся кому-нибудь и возвещал о том, что место, где находится человек, посвящено архангелу), участник посмертной судьбы человека¹⁹. Рассмотренный выше материал позволяет нам

17 Благодарю за предложенную идею А. А. Гиппиуса.

18 Афиногенова О. Н. Богомильское сказание об архангеле Михаиле // *Ludová próza na Slovensku v kontexte dejín slavistiky* / Ed. Žeňuchová K. Bratislava, 2015. S. 159–165.

19 Афиногенова О. Н. Культ архангела Михаила в Византийской империи. М., 2008.

сделать вывод, что «Повесть» Пантолеона Диакона является важнейшим этапом формирования культа архангела Михаила в Византийской империи.

В заключение заметим, что в будущем автор статьи планирует обратиться к подготовке издания полного греческого текста «Повести» Пантолеона Диакона, который до сих пор остаётся неизданным.

Сокращения

BHG — Bibliotheca Hagiographica Graeca

PG — Patrologia Graeca

TIB — Tabula Imperii Byzantini

AnBoll — Analecta Bollandiana

ВМЧ — Великие Минеи Четии митр. Макария

Библиография

Источники

- Житие преподобного отца нашего Феодора, архимандрита Сикеонского, написанное Георгием, учеником его и игуменом той же обители / пер. с греч., предисловие и комментарий Д. Е. Афиногенова. М.: Индрик, 2005.
- Пантолеона диакона и хартофилака Великой Церкви Сказание чудес великого и преславного Михаила Архистратига // ВМЧ. 8 ноября. С. 243–282.

Литература

- Афиногенова О. Н.* Культ архангела Михаила в Византийской империи: диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук. М., 2008.
- Афиногенова О. Н.* Энкомий Архангелу Михаилу Пантолеона Диакона // Theodoulos: сборник статей памяти И. С. Чичурова / под ред. П. В. Кузенкова, А. А. Войтенко, М. В. Грацианского. М., 2012. С. 45–52.
- Афиногенова О. Н.* Богомильское сказание об архангеле Михаиле // *Ludová próza na Slovensku v kontexte dejín slavistiky* / Ed. Žeňuchová K. Bratislava, 2015. S. 159–165.
- Манукян А. М.* Западные и Южные врата собора Рождества Богородицы в Суздале как памятник русской художественной культуры кон. XII – 1-й трети XIII века: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Москва, 2013.

- Bonnet M.* Narratio de miraculo a Micaele Archangelo Chonis patrato. AnBoll, 1889. № 8. P. 289–307, 289–293.
- Denis A.-M., ed.* Assumptio Mosis vel Testamentum Mosis. Fragmenta. Fragmenta Pseudepigraphorum quae supersunt Graeca, Pseudepigrapha veteris testamenti Graece. Leiden, Brill, 1970. Frag. H. L. 1.
- Charlesworth J. H., ed.* Ethiopic Apocalypse of Enoch: A new transl. and introd. The Old Testament Pseudepigrapha. Garden City, N. Y., 1983. Vol. 1. P. 5–89;
- Malalas J.* Chronographia. Rec. L. Dindolf, Bonn, 1831.
- Nickelsburg G. W. E., Vanderkam J. C.* 1 Enoch: A New Translation. Minneapolis, 2004.
- Peers G.* Apprehending the Archangel Michael: Hagiographic Methods. Byzantine and Modern Greek Studies. 1996. No. 20. P. 100–121.
- Schwarz U.* Amalfi im frühen Mittelalter (9.–11. Jh.). Tübingen, 1978.

“The Nattation of the Miracles of Archangel Michael” by Pantoleon Deacon as the Cultural Point of the Shaping of the Cult of Archangel Michael in Byzantium

Olga N. Afinogenova

PhD in History

Associate Professor of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

helgaharen@mail.ru

Abstract

The main purpose of the paper is to trace the history of the identification of the Angel of the Lord with the Archangel Michael and to identify the main stage in the formation of the cult of the Archangel. By comparing the text of Holy Scripture, apocrypha and Byzantine hagiographic texts, a clear picture of the influence of the apocryphal tradition on the Byzantine cult of Michael the Archangel is revealed. In the Old Testament, Michael is mentioned by name only three times – in the book of Prophet Daniel; in the New Testament – only twice in the Revelation of John the Divine and in Epistle of Jude. However, in the Bible there are numerous references to the nameless Angel of the Lord. For the first time Origen identified Prince Michael from the book of the Prophet Daniel with the archangel Michael, which was accepted by the following tradition. In the apocrypha, however, the worship of Michael is not always endowed with those aspects that will appear later. Perhaps the fact that the worship of Michael has absorbed the functions of other archangels relates to the popular hagiographic tradition devoted to the archestrategos. The first text of this tradition, which became widespread in Byzantium, was the “Miracle in the Chonae” (8th century). But the most exhaustively tradition of worship the archangel is reflected in the “Narration” of Pantoleon the Deacon (9th century). The text demonstrates the final

consolidation of the identification of the nameless Angel of the Lord from the Old and New Testaments with Michael and provides the most complete exposition of the aspects of veneration of the archangel in Byzantium.

Keywords: Archangel Michael, byzantine hagiography, aspect of worship, Angel of the Lord, Pantoleon the Deacon, tradition shaping.

For citation: Afinogenova, Olga N. “The Nattation of the Miracles of Archangel Michael’ by Pantoleon Deacon as the Cultural Point of the Shaping of the Cult of Archangel Michael in Byzantium”. *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 12–26. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-12-26

References

- Afinogenova, O. N. *Kul't arkhangelia Mikhaïla v Vizantiŭskoi imperii* [*The Cult of the Archangel Michael in the Byzantine Empire*]. Moscow, 2008. (In Russian)
- “Ėnkomii Arkhangelu Mikhaïlu Pantoleona Diakona” [“Encomion to Archangel Michael by Pantoleon The Deacon”]. *Theodoulos: sbornik statei pamiati I. S. Chichurova* [Theodoulos: Collected Articles in Memory of I. S. Chichurov], edited by P. V. Kuzenkov, A. A. Voitenko, M. V. Gratsianskiĭ, Moscow, 2012, pp. 45–52. (In Russian)
- “Bogomil'skoe skazanie ob arkhangele Mikhaïle” [“Bogomil Apocrupha about Archangel Michael”], *Ludová próza na Slovensku v kontexte dejín slavistiky*, edited by Žeňuchová K. Bratislava, 2015, pp. 159–165. (In Russian)
- Bonnet, M. “Narratio de miraculo a Micaele Archangelo Chonis patrato” [“The Story of the Miracle Performed by the Archangel Micaele”]. *AnBoll*, no. 8, 1889, pp. 289–307, pp. 289–293.
- Charlesworth, J. H., ed. “Ethiopic Apocalypse of Enoch: A New Transl. and Intro.”. *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 1, 1983, pp. 5–89.
- Denis, A.-M., ed. “Assumptio Mosis vel Testamentum Mosis. Fragmenta” [“The Assumption of Moses and Testament of Moses. Fragments”]. *Fragmenta Pseudepigraphorum quae supersunt Graeca, Pseudepigrapha veteris testamenti Graece* [Pseudepigraph Fragments that Remain Greek, Pseudepigrapha of the Old Testament in Greek], Leiden, Brill, 1970, frag. H. L. 1.
- Zhitie prepodobnogo ottsa nashogo Feodora, arkhimandrita Sikeonskogo* [*The Life of Theodore of Sykeon*]. Translated and commented by D. E. Afinogenov, Indrik, 2005. (In Russian)
- Malalas, Johannes. *Chronographia*. Rec. L. Dindolf, Bonn, 1831.
- Manukyan, A. M. *Zapadnye i Iuzhnye vrata sobora Rozhdestva Bogoroditsy v Suzdale kak pamiatnik russkoi khudozhestvennoi kul'tury kon. XII – I-ĭ treti XIII veka* [*The Western and Southern Gates of the Cathedral of the Nativity of the Virgin in Suzdal as a Monument to of Russian Artistic Culture at the End of the 12th and the First Third of the 13th Century*]. Moscow, 2013. (In Russian)
- Nickelsburg, George W. E., Vanderkam, James C. *1 Enoch: A New Translation*. Edited by Nickelsburg, G. W. E., VanderKam, J. C., Minneapolis, 2004.

“Pantoleona diakona i khartofilaka Velikoï Tserkvi Skazanie chudes velikogo i preslavnogo Mikhaila Arkhistratiga” [“Pantoleon of the Deacon and Harthophilacus of the Great Church Legend of the Wonders of the Great and Most Glorious Michael Arcestrategos”]. *The Great Menaion Reader by Makariï metr.*, 8 Nov., pp. 243–282. (In Russian)

Peers, G. “Apprehending the Archangel Michael: Hagiographic Methods”. *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 20, 1996, pp. 100–121.

Schwarz, U. *Amalfi im frühen Mittelalter* [*Amalfi in the Early Middle Ages*]. (9.–11. Jh.). Tübingen, 1978. (In German)

ЖИВОПИСЬ

ОТРАЖЕНИЕ БОГОСЛОВИЯ ПРЕПОДОБНОГО ИОСИФА ВОЛОЦКОГО

В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ ВРЕМЕНИ МИТРОПОЛИТА МАКАРИЯ

Нина Валериевна Квливидзе

кандидат искусствоведения
заведующая кафедрой истории и теории церковного искусства
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
доцент кафедры истории русского искусства Российского государ-
ственного гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская площадь, 6
ninakvlividze@mail.ru

Аннотация

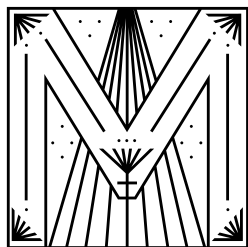
УДК 7.04:246

Статья посвящена исследованию иконографической программы росписи парадных Сенин и Золотой палаты — тронного зала дворца Ивана IV Грозного в Кремле, созданных в середине XVI в. Росписи не сохранились, но их содержание известно по описанию конца XVII в., составленному знаменитым художником Симоном Ушаковым. Автором

статьи впервые выявляются литературные источники композиций и их иконографические прототипы, а также устанавливается, что в основе идеологического замысла создателей росписи — митрополита Макария и его сотрудников, лежит сочинение преподобного Иосифа Волоцкого «Просветитель».

Ключевые слова: церковное искусство, монументальная живопись, программы росписей, богословие, эпоха митрополита Макария, преподобный Иосиф Волоцкий

Для цитирования: *Квливидзе Н. В.* Отражение богословия преподобного Иосифа Волоцкого в монументальных программах времени митрополита Макария // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. №1. С. 28–47. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-28-47



онументальные росписи, созданные в течение первых десятилетий после венчания в 1547 г. Ивана Грозного на царство, отличаются от искусства предшествовавшего периода новым подходом к иконографическим программам. Это проявилось прежде всего во включении в росписи не встречавшихся ранее циклов Священного Писания Ветхого Завета. Появление новых тем в русском искусстве в середине XVI в. вызывает неослабевающий интерес у исследователей. Возникает закономерный вопрос о причинах и истоках этого явления. Повторение одних и тех же сюжетов, лиц Священной Истории и образов исторических деятелей русского государства в иконах и в росписях царских приёмных палат, в Благовещенском и Архангельском кремлёвских соборах, в Успенском соборе Свяжска свидетельствует о продуманной идейной программе, последовательно воплощённой в живописных произведениях.

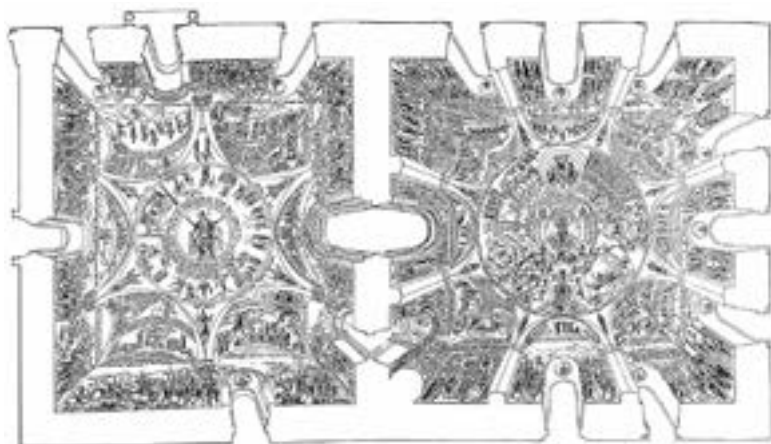
Охват событий, предстающих в росписях, простирается от Сотворения мира до Второго Пришествия. В этом историческом процессе определённое место предназначено Русскому государству и Русской Церкви.

Исторический подход к выбору сюжетов фресок и даже сам принцип исторического богословского рассуждения, связывающего воедино примеры Ветхого и Нового Заветов, обнаруживают сходство с богословием преподобного Иосифа Волоцкого. Преподобный Иосиф — один из создателей учения о Святой Руси как преемнице и хранительнице Вселенского благочестия. «И как в древности Русская земля всех превзошла своим нечестием, так сейчас, словно на золотых крыльях взлетев на небеса, она всех превзошла благочестием», — говорит он о первых пяти столетиях христианского бытия Руси в «Сказании», которым открывается «Просветитель»¹. Сочине-

1 Иосиф Волоцкий, прп. Просветитель. М., 2011. С. 22–23.

Илл. 1.

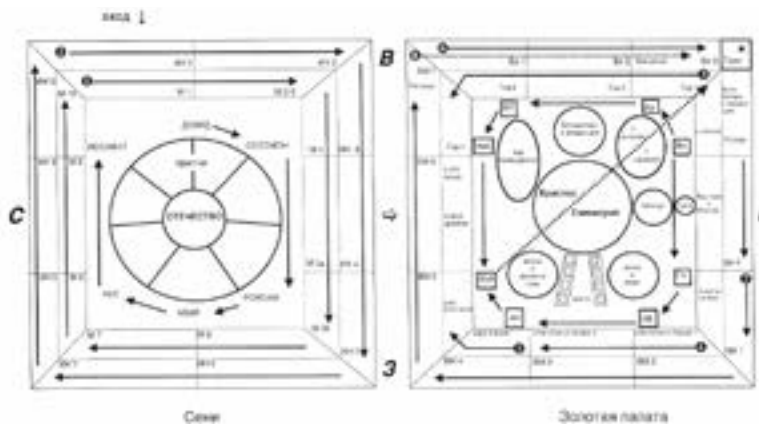
Реконструкция
росписи сводов
Золотой и
Переходной
палаты (Сеней)
К. К. Лопяло из кн.:
Подобедова О. И.
Московская
школа живописи
при Иване IV.
М., 1972.



ние преподобного Иосифа Волоцкого, написанное в условиях противостояния одной из самых опасных антиринитарных ересей — ереси жидовствующих, представляло не только систематическое изложение православного богословия, но и учение о мире. Касаясь разнообразных сторон христианской жизни, затронутых еретиками, преподобный Иосиф сформулировал учение о Троице, о Церкви, о почитании икон и святых, о Страшном Суде, об иночестве и о христианском царстве. Известно, что митрополит Макарий был почитателем Волоцкого игумена и воплотил его идеи в своей деятельности².

Центральным памятником, в котором отразились новые принципы монументальной декорации, стали росписи парадных приёмных покоев царского дворца — Сеней и Золотой палаты, созданные между 1547 и 1553 годом в период восстановительных работ после Большого московского пожара 1547 г. Фрески не сохранились, но подробное описание, выполненное в 1676 г. Симоном Ушаковым, позволило реконструировать их состав³.

- 2 *Макарий (Веретенников), архим.* Московский митрополит Макарий и его время. М., 1996. С. 222.
- 3 Описание Симона Ушакова опубликовано в кн.: *Забелин И.* Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884. Ч. 1. Стб. 1238–1255. На основании описания была выполнена графическая реконструкция: *Лопяло К. К.* К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлёвского дворца и её монументальной живописи. В кн.: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 193–198.



Илл. 2.
Схема росписи сводов Золотой и Переходной палаты (Сенеи) по М. Флайеру.

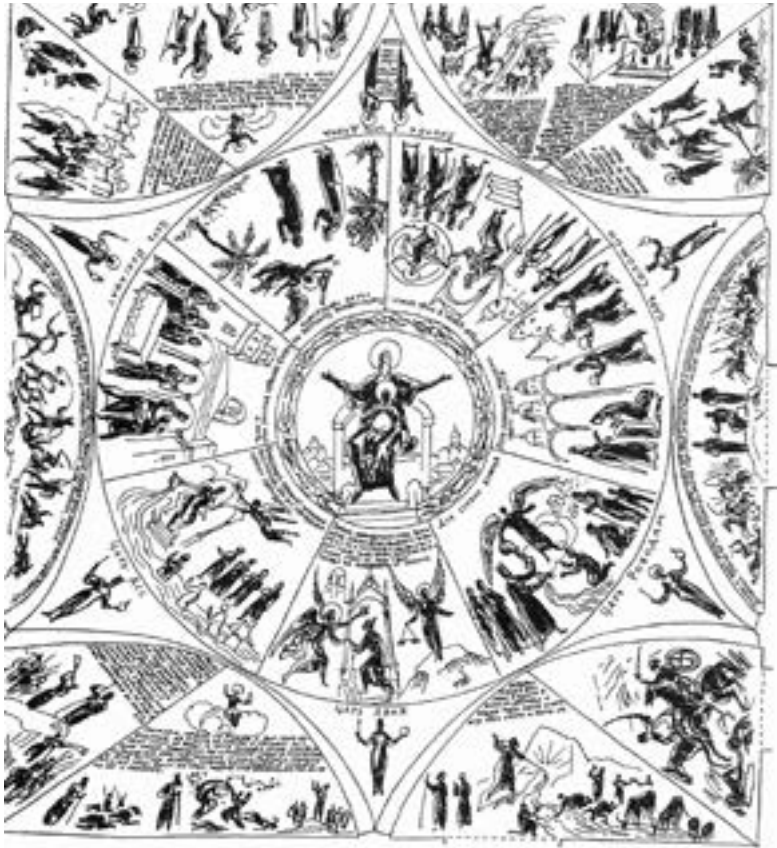
Сюжеты росписи царских палат, так же как иконографическое содержание икон, написанных для пострадавшего от пожара Благовещенского собора, подверглись критике дьяка Ивана Висковатого. В своей «Исповеди», поданной на Собор 1554 г., дьяк указывает на смущающие его изображения в дворцовой палате, которые, по его мнению, почерпнуты не из Священного Писания. «В полате в средней государя нашего образ Спасов, да туто ж близко Него написана жонка, спустя рукава, кобы пляшет, а подписано над нею блужение, а иное ревность, а иные глумления»⁴. В соборном ответе дьяку Висковатому даётся описание росписи Золотой палаты, менее подробное, чем составил впоследствии Симон Ушаков, но особенно ценное, поскольку сделано современником, видевшим роспись в её первоизданном виде⁵.

4 Макарий (Веретенников), архим. Указ соч. С. 253.

5 Там же. С. 254.

Приведём этот текст полностью: «Писано в полате большей в небе на середине Спас на херувимех, а подпись: «Премудрость Иисус Христос», с правыя стороны у Спаса дверь, а пишет на ней: 1 мужество, 2 разум, 3 чистота, 4 правда; а с левыя страны у Спаса же другая, а пишет на ней: 1 блужение, 2 безумие, 3 нечистота, 4 неправда. А межю дверей, в ысподи дьявол седмиглавый, а стоит над ним жизнь, а держит светилник в правой руке, а в левой – копье. А над ним стоит ангел, дух страха Божиа, а за дверью, с правые стороны, писано земное основание и море, и преложение тому в кровенная его, да ангел, дух благочестия. Да около того четыре ветры, а около того всего вода, и над водою твердь, а на ней солнце, в землю падая, и приведе, да ангел, дух благоумия, держит солнце, опод ним о полудни ганяется после дни ночь. А под тем добродетель да ангел, а подписанием «рачение» да «ревность», да «ад», да «заяец». А на левой стороне, за дверью,

Илл. 3.
 Реконструкция
 росписи сводов
 Переходной
 палаты (Сеней)
 К. К. Лопяло из кн.:
 Подобедова О. И.
 Московская
 школа живописи
 при Иване IV.
 М., 1972.



Сюжеты росписи были проанализированы О. И. Подобедовой⁶. Анализ символического содержания росписи предпринял М. Флайер, обративший внимание на эсхатологическую тему как основную доминанту в подборе сюжетов⁷. Д. Роулэнд

писано тоже твердь, а на ней написан Господь, аки ангел, а держит зеркало да меч, Ангел возлагает венец на Него, и тому подпись: «Благословиши венец лету благости Твоея» (Пс. 64, 12). А под Ним колесо годовое, да у году колесо. С правую сторону любовь, да стрелец, да волк, а левая стороны году зависть, а от ней слово к зайцу: Зависть лют вред, от того боначенся и прискочи братоубийц; а зависть себе пронзе мечем, да смерть, а около того всего твердь, да ангелы служат Звездам, и иныя утвари Божия, да 4 ангелы поуглом: 1 дух премудрости, 2 дух света, 3 дух силы, 4 дух разума».

6 Подобедова О. И. Указ соч. С. 59–68.

7 Флайер М. К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб., 2003. С. 178–187.



Илл. 4.
Отечество. Миниатюра
Нового Завета. XII в.
Национальная
библиотека. Вена.
suppl. gr. 52. fol 1v.

исследовал содержание росписи с точки зрения формирования государственной идеологии, выраженной в формах православной культуры⁸. Главная задача росписи, в чём сходятся многие исследователи, — служить прославлению Московского государства, первого русского царя и его предков, обоснованию легитимности его сана, а также назиданию молодого царя в благочестии. Однако, как представляется, сложное символическое содержание живописного ансамбля не исчерпывается нуждами момента. Круг вопросов, стоявших перед царём и духовенством при разработке иконографической программы, был шире. Об этом свидетельствует уже отмеченное повторение аналогичных тем и сюжетов в росписях Архангельского собора Московского Кремля. Если рассматривать темы росписей этих памятников как комплекс идей, то отчётливо выявляется стремление создать художественно оформленную политическую и духовную концепцию царской

8 Роуленд Д. Две культуры — один тронный зал // Там же. С. 188–199.



См. стр. 225.

Илл. 5.

Икона «Отечество».

Конец XIV в. ГТГ.

власти как таковой, а точнее — концепцию Православного Царства. Именно теме царского служения, исторической роли Православного Царства в мире соответствуют росписи Золотой палаты и Архангельского собора.

Роспись палат, хотя они являются гражданской, а не церковной постройкой, организована по принципу храмовой декорации. Это выражается не только в выборе сюжетов из Священного Писания, но и в их распределении между двумя помещениями. Сени, подобно церковному притвору, преддверию, украшены ветхозаветными сценами. Это история ветхозаветного Израиля от исхода Моисея из Египта до битвы Иисуса Навина, а также изображения ветхозаветных царей. Золотая палата — тронный зал русского царя, расписана на темы русской истории, сюжетной основой которой является «Сказание о князьях Владимирских». Здесь же расположены портреты русских великих князей от Владимира Святого до отца Ивана IV великого князя Василия Ивановича. В сводах обеих палат представлены сложные символические композиции. Тематика росписи свода Сеней имеет прообразовательный характер, темы символической росписи свода Золотой палаты — христологические.

В зените свода парадных сеней находилась композиция «Отечество», или Новозаветная Троица, вокруг которой располагались семь сцен, иллюстрирующих различные изречения из Притч Соломоновых.

Выбор в качестве центра всего комплекса сюжетов парадных сеней композиции «Отечество», представляющей Царствующую Единосущную Троицу, соответствует аргументации, используемой в «Просветителе». Первое Слово «Просветителя» посвящено учению о Троице. «Мы, — пишет преподобный Иосиф Волоцкий, — имеем истинное свидетельство от всего Священного Писания Ветхого и Нового Заветов, ибо еще в древности, в Ветхом Завете, было ясно и величественно проповедано о Царствующей, Вседержавной, Единосущной Троице: отцы, патриархи и богоглаголивые пророки во многих образах многое о том сказали. Они пророчествовали о Единородном Сыне Божиим, что Он есть Сын Божий, Единосущный и Сопрестольный Отцу по Божеству, в образе же человеческом Он назовется Христос и Сын Человеческий. Он — Тот, Кто по человеческой природе именуется Христом



Илл. 6.
«Отечество». Роспись
купола Успенского
собора Свияжского
монастыря. 1560-е гг.

и Сыном Человеческим, а по Божеству Он — Сын Божий, Единосущный и Сопрестольный Советник Отца, Бог сильный, Владыка, Князь мира, Отец будущего века, Творец и Создатель всего видимого и невидимого с Отцом и Святым Духом»⁹.

Смысловым центром купольной композиции является образ Христа Ветхого Денми, который в византийском искусстве с XI в. включается в иконографию «Отечество»¹⁰. Образ Отечества, известный на Руси с XIV в. обсуждался на Соборах 1551 и 1554 года¹¹. Висковатый выступал против изображения Христа Ветхого Денми. Собор отстаивал правомерность этого изображения, ссылаясь на видение пророка Даниила (Дан. 7, 9)¹². Этот текст, в котором описывается Ветхий Денми в белых одеждах и с белыми волосами, лёг в основу

9 *Иосиф Волоцкий, прп.* Указ соч. С. 45.

10 *Квливидзе Н. В.* Ветхий Денми // Православная энциклопедия. Т. 8. С. 54–55. Примеры изображения см.: Евангельские чтения (Дионисию, 587. л. 3 об., середина XI в.). Инициал “т”. Ветхий Денми с Эммануилом, на которого указывает Иоанн Богослов. Текст Ин. 1, 18; Лествица (Ватикан, гр. 394, л. 7, втор. пол. 11 в.). Иоанн Лествичник указывает на Ветхого Денми в мандорле с Эммануилом, держащим в руках голубя; Слова Григория Назианзина (Вена, Нац. библиот. Gr. 52, fol. 1v, XII в.), «Отечество» с надписью «Святая Троица».

11 *Успенский Л. А.* Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 245–247, 254–258.

12 *Макарий (Веретенников), архим.* Указ соч. С. 248.

соответствующей иконографии Христа, сформировавшейся уже в VII в. Святые отцы связывали этот образ с темой воплощения Спасителя и Его искупительной жертвы. Св. Андрей Кесарийский в толковании на Апокалипсис (1, 14) говорит: «Хотя для нас Он и новый, но Он древний или, правильнее, предвечный, ибо о сем свидетельствуют Его власи белы»¹³. Так же истолковывают этот образ тексты службы на Сретение: «Ветхий Денми, иже закон древле в Синае дав Моисею, днесь младенец видится» (1-я стихира на литии); «Ветхий Денми, младенствова в плотию, Материю девою во церковь приносится» (литийная стихира на «И ныне»).

С какого момента образ Ветхого Днями отождествлялся в изобразительном искусстве с символическим указанием на Бога Отца, не ясно, но в композиции «Отечество» такое понимание подразумевается. Есть и другие примеры, подтверждающие подобное истолкование: миниатюра афонской рукописи Евангельских Чтений, Дионисиу, cod. 587, fol. 34 v., XI в., где представлена молитва Христа к Отцу, композиция «Крещение» в церкви Панагии тон Халкеон в Фессалонике, (1028 г.), где Ветхий Днями держит текст «Сей есть сын мой возлюбленный» (Мф. 3, 17). В Толковании на Книгу пророка Даниила (7, 14) Иоанн Златоуст говорит: «В каком смысле ты разумеешь волосы у Отца и прочее, в таком разумеи и это... Не ищи ясности в пророчествах, где тени и гадания, подобно тому, как в молнии ты не ищешь постоянного света, но довольствуешься тем, что она только блеснет»¹⁴. В соответствии с традицией, бытовавшей на Афоне, «Ерминия» Дионисия Фурноаграфиота указывает писать на иконах Святой Троицы: «Безначальный Отец. Ветхий Денми»¹⁵. На афонский пример ссылается и Собор 1554 г.¹⁶

13 Толкование на Апокалипсис святого Андрея, архиепископа Кесарийского. М., 1901. С. 13.

14 *Иоанн Златоуст, свт.* Полное собрание творений. Т. VI. Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2009.

15 Ерминия, или наставление в живописном искусстве // Труды КДА. 1868. Т. III. С. 441.

16 «...в Святой Горе дватцать монастырей с одним болших. И у всех святых церквей немощно тому быти, где б не писан образ Господа Саваофа, или Святыя Троица, и на стенах, и на иконах.» *Макарий (Веретенников), архим.* Указ соч. С. 239.



Илл. 7.
 Реконструкция
 росписи сводов
 Золотой палаты
 К. К. Лопяло из кн.:
 Подобедова О. И.
 Московская
 школа живописи
 при Иване IV.
 М., 1972.

В русском искусстве второй половины XVI в., как видим, используется византийская схема, но появляется иконографическое изменение в образе Ветхого Днями, получающего не крестчатый, а звёздчатый нимб в виде двух пересекающихся ромбов и надпись «Господь Саваоф».

Вокруг «Отечества» размещены композиции, прославляющие царские добродетели, а в парусах — фигуры шести ветхозаветных царей: Давида, Соломона, Ровоама, Авии, Асы и Иоасафата, которые указывают на родословие Христа и в образах которых раскрывается смысл Царства по учению Церкви¹⁷. Назидательный характер этих композиций отмечался всеми исследователями, однако источник текстов не указывался. Основным источником сюжетов являются сти-

17 О библейском учении, которое лежит в основе русской концепции Царства середины XVI в. см.: *Асмус В., прот.* Происхождение царской власти (К истолкованию I Царств VIII) // *Regnum Aeternum*. М. Париж, 1996. С. 41–46.

хи 10-й главы Притч Соломоновых, в которой противопоставляются праведные дела неправедным и прославляется премудрость. Праведность рассматривается как одна из важнейших царских добродетелей, как мудрость царя. Из семи сцен пять посвящены этой теме. На одной композиции изображён ангел с крестом, парящий над двумя фигурами, сопровождающий текст гласит: «Благословение Господне на главе праведного» (Притч. 10, 6). В следующей сцене юношу с раскрытой книгой обнимает царь, рядом стоит царица. Надпись: «Сын премудр веселит отца и мать» является сокращённой цитатой из Притч. 10, 1. («Сын премудр веселит отца, сын же безумен печаль матери»). Далее изображён сидящий на троне царь «млад», держащий перевёрнутый сосуд, из которого изливается вода, текущая рекой, в которой стоят люди, а другие находятся на берегу. Сцена напоминает крещение или омовение в целебном источнике. Над сидящим на троне — ангел, держащий царский венец. Сопровождающая надпись «Наказание приемлет источник бессмертия, из уст праведного каплет премудрость» также является парафразом Притч: «Пути жизни хранит наказание» (10, 17), «Уста праведного каплют премудрость» (10, 31). Четвёртая композиция, представляющая ангела, увенчивающего царя и ангела, держащего весы, сопровождается пространным текстом, составленным из стихов 110 псалма («Начало премудрости страх Господень») и Притч. 1, 9; 4, 8–9; 10, 2, в которых говорится о премудрости и правде как источнике жизни. В пятой композиции изображён ангел, изливающий из сосуда жаждущим премудрости, сначала в чашу царя, а от него поток направляется ко всем остальным. Надпись гласит: «Дух страха Божия». В притчах Соломона утверждается мысль, что основа жизни и её благого устройства — божественная премудрость, достичь которую возможно лишь при помощи основного дарования Святого Духа — духа страха Божия. Церковное учение о семи дарах Святого Духа основано на тексте пророка Исаии, пророчески говорившем о будущем воплощении Сына Божия от корня Иессеева: «и почиет на Нем Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия, дух страха Божия» (Ис. 11, 2–3). Шестая сцена, представляющая шествие с дарами под сводами трёхглавого храма, сопровождается надписью: «Пути праведных подобны свету

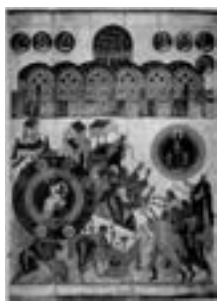
светятся» (Притч. 4, 18). Тема последней композиции — то, что воля царя происходит от Бога, а не от человеческих помышлений: «Сердце цареве в руке Божией». Она также взята из книги Премудрости: «Яко же устремление воды, тако сердце цареве в руке Божией: а може аще восхошет обратити, тамо уклонит е» (Притч. 21, 1). Таким образом, иллюстрации Притч Соломоновых, показывающих царское величие правды, долгоденствие праведника, славу и честь того, кто избирает разум, приводят к истинному источнику премудрости — воплотившемуся Слову Божию, Христу, которому посвящены росписи тронного зала.

Идеология христианского царства, иносказательно, «в притчах» предстающая в сюжетах росписи, провозглашает благочестие условием мудрости царя и благоденствия царства. Эта мысль соответствует 7-му Слову «Просветителя», в котором преподобный Иосиф Волоцкий излагает свою концепцию царской власти. «Если же некий царь царствует над людьми, но над ним самим царствуют скверные страсти и грехи: сребролюбие и гнев, лукавство и неправда, гордость и ярость, злее же всего — неверие и хула, — такой царь не Божий слуга, но дьяволов, и не царь, но мучитель... И ты не слушай царя или князя, склоняющего тебя к нечестию или лукавству, даже если он будет мучить тебя или угрожать смертью. Этому учат нас пророки, апостолы и все мученики, убиенные нечестивыми царями, ноне покорившиеся их повелению. Вот как подобает служить царям и князьям»¹⁸.

Тема благочестия как основы жизни и долгоденствия наглядно проиллюстрирована в росписи Золотой палаты на примере двух царей — ветхозаветного царя Езекии и византийского императора Анастасия. Сцены расположены рядом на одном из восьми сводов, посредством которых осуществляется переход от стен к венчающему палату своду. Они расположены по диагонали от царского трона, так что противопоставление сюжетов легко прочитывается. Езекия, показавшись, исцелился, и годы его жизни умножились, Анастасию за «многие согрешения» дни жизни были сокращены. По наблюдению О. И. Подобедовой, сюжет фрески имел прямое отношение к истории царя Ивана Грозного, незадолго до этого

18 *Иосиф Волоцкий, прп. Указ. соч. С. 207.*

смертельно заболевшего «огневой болезнью» и чудесно выздоровевшего¹⁹. Традицию усматривать прямую аналогию сюжетов росписи личным обстоятельствам Ивана Грозного заложил И. Е. Забелин, который, например, отождествил индийского царевича Иоасафа и его учителя Варлаама, история которых представлена в росписи, с Иваном Грозным и священником Сильвестром²⁰. В этом же ключе интерпретируется иллюстрация ветхозаветной битвы Гедеона, победившего мадианитян, представленная в росписи Золотой палаты в четырёх эпизодах. Освобождение Израиля от изнурительного мадиамского ига Забелин рассматривает как историческую аналогию победы Ивана Грозного над Казанью и свержения татарского ига. Отметим, что в качестве примера помощи Божией царям митрополит Макарий в своём послании Ивану Грозному в Казань также приводит победу Гедеона над мадианитянами²¹. Согласно толкованию, ветхозаветная битва Гедеона, победившего с тремя сотнями воинов многотысячное вражеское войско (Суд. 6, 7), должна была ясно показать израильтянам, что победа одержана помощью Бога, спасающего свой народ. Решиться на такую битву Гедеон мог только благодаря твёрдой вере в помощь Божию, о чём говорит и апостол Павел (Евр. XI, 32–33)²². Битва Гедеона изображена также в Архангельском соборе.



См. стр. 225.

Илл. 8.

Икона «Премудрость
созда себе дом».
1548 г. ГТГ.

Значение этих примеров, так же как иллюстрации евангельских притч в росписи палаты, можно рассматривать и с более общей точки зрения, выходя за рамки частного биографического случая или исторических сопоставлений. Об этом свидетельствует сам митрополит Макарий, отвечая на критику дьяка Висковатого. Указывая на литературный источник изображения пороков и добродетелей в росписи, митрополит ссылается на житие Василия Великого. В нём рассказывается, как Василий притчами приводит своего учителя Еввула, язычника-философа («ельлина») к христианству. «И сия рек, изобразив ему приточне Спасово, еже нас ради

19 Подобедова О. И. Указ соч. С. 61.

20 Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Кн. 1. М., 1990. С. 162.

21 ПСРЛ. Т. 13. СПб., 1904. С. 193.

22 Толковая Библия. Т. 2. СПб., 1905. С. 172.

покаяния, человеколюбие»²³. Василий Великий рассказывает Евангельские притчи о блудном сыне (Лк. 15, 11–32), о ста овцах (Мф. 18, 12–14), о пришедших в одиннадцатый час (Мф. 20, 9), рисующие безмерность Божией милости кающимся. В Золотой палате нет последней притчи, но присутствуют притчи о потерянной драхме (Лк. 15, 8–10), о богаче и бедном Лазаре (Лк. 16, 19–31), о званых на брак (Мф. 22, 1–14), о сеятеле (Мф. 13, 4–9). Эти притчи говорят уже не о земном царстве, о котором должен заботиться мудрый царь, но о Царстве Небесном. Таким образом, цель земного правления простирается за пределы истории в жизнь вечную, в эсхатологическое будущее. Другими словами, земные цари должны вести своих граждан к вечному царству Христа, Небесному Иерусалиму, как это представлено на иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» (ГТГ)²⁴.

Значение Откровения Иоанна Богослова в программе росписи Золотой палаты отмечали И. Е. Забелин, О. Подобедова, М. Флайер²⁵, связывая тему второго пришествия с центральным образом свода Золотой палаты — Христом Эммануилом, восседающим на радуге, под ногами которого крылатые колеса — «престолы». Об этом изображении митрополит Макарий говорит: «Писано в полате в большей в небе на середине Спас на херувимех, а подпись “Премудрость Иисус Христос”»²⁶. В реконструкции росписи рядом с Христом, имеющим нимб в виде двух пересекающихся ромбов, написано «Иисус Христос Еммануил». Христос окружён двумя концентрическими



Илл. 9.
«София Премудрость Божия». Роспись купола восточного помещения пареклесиона Хрелевой башни Рильского монастыря. Вторая половина XIV в.

23 Макарий (Веретенников), архим. Указ соч. С. 254.

24 Об иконе «Благословенно воинство» см.: Подобедова О. И. Указ соч. С. 22–39 (с указанием предшествовавшей литературы); Кочетков И. А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л., 1985. С. 185–209; Квливидзе Н. В. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» и её литературные параллели // Искусство христианского мира. Вып. 2. М., 1998. С. 49–56; Сорокатый В. М. Икона «Благословенно воинство небесного царя». Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб. 1999. С. 399–417.

25 Забелин И. Е. Указ соч. С. 160–161; Подобедова О. И. Указ соч. С. 62–63; Флайер М. Указ соч. С. 180–185.

26 Макарий (Веретенников), архим. Указ соч. С. 254.



См. стр. 225.

Илл. 10.

«София Премудрость Божия». Роспись свода нартекса Маркова монастыря. 1376 г.

кругами, в которых помещены тексты. Во внутреннем круге написано: «Бог Отец Премудростию Своею основа землю и утверди веки» (Притч. 3, 19) и «Благослови венец лету благости Твоя, Господи» (Пс. 64, 11). В наружном — помещён текст стихиры 3-го гласа из службы на Новолетие (1 сентября)²⁷. Под медальоном с Христом изображены распахнутые ворота, на створках которых изображены четыре пары олицетворений добродетелей и противоположных им пороков. Возможно, художники опирались не только на текст жития Василия Великого, но и на западноевропейские иллюстрации популярного в средневековье сочинение Пруденция «Психомехания» о борьбе в душе человека добродетелей с пороками²⁸. На противоположном склоне свода разворачивается иллюстрация 9-й притчи Соломона. В центре находится образ Богородицы с младенцем на престоле, окружённый славой, слева от неё стоят апокалиптические ангелы семи Церквей, держащие развёрнутые свитки с текстами из Откровения Иоанна Богослова. Над ангелами — пророк Соломон, также со свитком. Справа от Богородицы изображены слуги Премудрости, закалывающие тельцов, и трапеза, за которой пируют жаждущие премудрости. Над трапезой помещён текст притчи. Замыкает композицию справа фигура Иоанна Дамаскина с развёрнутым свитком, на котором написано: «Зачало премудрости страх Господень». О. И. Подобедова отмечала сходство композиции Золотой палаты с новгородской иконой середины XVI в. «Премудрость созда себе храм» из Мало-Кириллова монастыря (ГТГ)²⁹. Однако роспись имеет одно существенное отличие от иконы: это центральный образ Софии Премудрости Божией. На иконе Премудрость предстаёт в виде символической женской фигуры или бескрылого ангела в белых одеяниях, сидящей на престоле. В росписи же Золотой палаты представлен Христос Эммануил. Такая иконография 9-й Притчи Соло-

27 На значение этой службы для истолкования росписи указывали Ф. Кемпфер и М. Флайер. См.: *Флайер М.* Указ. соч. С. 182.

28 Например, в таблицах канонов Евангелиария Генриха Льва (Wolfenbuettel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss. 2, 1170–1180-e ff.) иллюстратор включает в композиции таблиц канонов семь пар персонификаций добродетелей, побеждающих противоположные им грехи, приводящих к торжеству Божественной Премудрости в мире.

29 *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 63.

мона складывается в византийском искусстве в XIV в. Главное действующее лицо притчи предстаёт в образе предвечно-го Логоса, или Христа Эммануила, восседающего на радуге. Впервые такой вариант композиции встречается в росписи купола пареклесиона Хрелевой башни Рильского монастыря, вторая половина XIV в. В центре изображён Христос Эммануил во славе, с разведёнными в стороны руками. Поза и жесты Христа напоминают сцену Вознесения или Страшный Суд³⁰. У Христа ромбовидный нимб, вписанный в круг.

Композиция, близкая Хрелевой башне, помещена в своде притвора Маркова монастыря (1376 г.). Христос — Премудрость, благословляющий обеими руками, восседает на радуге, под ногами у Него крылатые колеса. Рядом с изображением Христа Эммануила идёт греческая надпись: «ἡ ἐνυπόστατος τοῦ θεοῦ σοφία» («Воипостасная Премудрость Божия»), которая прямо истолковывает значение этого образа³¹. Отметим, что митрополит Макарий также указал, что надпись в своде Золотой палаты называет Христа Премудростью. Представленный в росписи Золотой палаты иконографический вариант композиции «Премудрость созда себе храм» не встречается в других памятниках русского искусства.

Тема Премудрости Божией, ставшая популярной в искусстве макариевского времени (помимо иконы из Третьяковской галереи и росписи Золотой палаты, София Премудрость Божия изображена в алтаре Архангельского собора), вновь возвращает нас к сочинению преподобного Иосифа Волоцкого. Четвёртое Слово «Просветителя» посвящено тому, как Бог «Божественной мудростью победил дьявола, спас мир и до сих пор спасает». В опровержение еретиков, подвергающих сомнению необходимость Боговоплощения, он доказывает историческую реальность Воплощения, предвозвещённого пророками, прославляет Деву Марию как истинную Богородицу, рассуждает о евангельском учении и о наследии жизни в Небесном Царстве³². Новым по сравнению с византийским богословием о воплотившейся Премудрости в писа-

30 Прашков Л. Хрельоватакула. История. Архитектура. Живопись. София, 1973. С. 23.

31 Радојчић С. Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Великог // Сборник радова Византолошког института. 4. Београд. 1956. С. 215–227.

32 Иосиф Волоцкий, прп. Указ соч. С. 104–127.

ниях преподобного Иосифа Волоцкого является подчёркнутое значение эсхатологической темы. Он с особым пафосом говорит о грядущем Втором Пришествии и Царстве будущего века.

Обилие сюжетов, нарративных и символических тем в росписи парадных покоев царского дворца демонстрирует воплощение идей преподобного Иосифа Волоцкого, изложенных в Шестом и Седьмом Словах «Просветителя», где говорится о священных образах. Обосновывая необходимость изображения событий Ветхого и Нового Заветов, пророков и ангелов, и всех святых, преподобный Иосиф даёт обширную изобразительную программу, последовательно реализованную в произведениях искусства Макариевского времени.

Библиография

- Асмус В., прот. Происхождение царской власти (К истолкованию I Царств VIII) // Regnum Aeternum. М., Париж, 1996.
- Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884. Ч. 1.
- Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Кн. 1. М.: Книга, 1990.
- Иоанн Златоуст, свт. Полное собрание творений. Т. VI. Свято-Успенская Почаевская Лавра. 2009.
- Иосиф Волоцкий, прп. Просветитель. М.: Институт русской цивилизации, 2011.
- Квливидзе Н. В. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя» и её литературные параллели // Искусство христианского мира. Вып. 2. М., 1998.
- Квливидзе Н. В. Ветхий Деньми. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 8. 2004.
- Кочетков И. А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство небесного царя») // ТОДРЛ. Т. 38. Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. Л.: Наука, 1985.
- Ломяло К. К. К примерной реконструкции Золотой палаты Кремлёвского дворца и её монументальной живописи // Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 193–198.
- Макарий (Веретенников), архим. Московский митрополит Макарий и его время. М., 1996.
- Подобедова О. И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972.
- Роуленд Д. Две культуры — один тронный зал // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб.: Дмитрий Буланин. 2003.

- Сорокатый В. М.* Икона «Благословенно воинство небесного царя». Некоторые аспекты содержания // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабаря (1896–1990). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999.
- Толкование на Апокалипсис святого Андрея, архиепископа Кесарийского. М., 1901.
- Успенский Л. А.* Московские соборы XVI века и их роль в церковном искусстве // Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.
- Флайер М.* К семиотическому анализу Золотой палаты Московского Кремля // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего средневековья: XVI век. СПб.: Дмитрий Буланин. 2003.
- Дионисий Фурноаграфиот.* Ерминия, или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 год // Труды Киевской Духовной академии. Киев: Киевская духовная академия, 1868. № 2. С. 269–315.
- Прашков Л.* Хрельовата кула. История. Архитектура. Живопис. София, 1973.
- Радојчић С.* Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Великог // Зборник радова Византолошког института. № 4. Београд, 1956.

Reflection of Divinity of Saint Joseph of Volotsk in Monumental Programs of the Time of Metropolitan Makarios

Nina V. Kvlividze

PhD in History of Arts

Head of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

Associate Professor of the Department of Russian Art History of Russian State University for the Humanities

6 Miuskaya Square, Moscow 125993, Russia

ninakvlividze@mail.ru

Abstract

Article is devoted to a research of the iconographic program of painting of a ceremonial Outer entrance hall and Gold chamber – the throne-room of the palace of Ivan IV Grozny in the Kremlin, created in the middle of the 16th century. Paintings did not remain, but their contents are known according to the description of the famous artist Simon Ushakov made at the end of the 17th century. The author of article for the first time reveals references of compositions and their iconographic prototypes. It is established that at the heart of an ideological plan of creators of painting – the metropolitan Makarios and his employees, the theological work by Saint Joseph of Volotsk “Educator” lies.



Keywords: church art, monumental painting, mural programs, theology, the era of Metropolitan Macarius, St. Joseph Volotsky.

For citation: Kvlivdize, Nina V. "Reflection of Divinity of Saint Joseph of Volotsk in Monumental Programs of the Time of Metropolitan Makarios". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 28–47. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-28-47

References

- Andrew of Caesarea, archbishop. *Tolkovanie na Apokalipsis [Interpretation of the Apocalypse]*. Moscow, 1901. (In Russian)
- Asmus, V., archpriest. "Proiskhozhdenie tsarskoï vlasti (K istolkovaniiu I Tsarstv VIII)" ["The Origin of the Tsar Power (On the Interpretation of I Samuel VIII)"]. *Regnum Aeternum*, Moscow, Paris, 1996. (In Russian)
- Flyer, M. "K Semioticheskomu Analizu Zolotoj Palaty Moskovskogo Kremlya" ["To the Semiotic Analysis of the Golden Chamber of the Moscow Kremlin"]. *Drevnerusskoe Iskusstvo. Russkoe Iskusstvo Pozdnego Srednevekov'ya: XVI vek [Ancient Russian Art. Russian Art of the Late Middle Ages: XVI Century]*, Dmitry Bulanin, 2003. (In Russian)
- Furnoagrafiotos, D. "Erminiya, ili Nastavlenie v Zhivopisnom Iskusstve, Sostavlennoe Iermonahom i Zhivopiscem Dionisiem Furnoagrafiotom" ["Yerminia, or Instruction in Pictorial Art Compiled by Hieromonk and Painter Dionysios Furnoagrafiotos"]. *Trudy Kievskoj Duhovnoj akademii [Works of the Kiev Spiritual Academy]*, vol. III, 1868. (In Russian)
- John Chrysostom, archbishop. *Polnoe sobranie tvorenii [The Complete Collection of Works]*. Vol. IV, Sviato-Uspenskaia Pochaevskaia Lavra, 2009. (In Russian)
- Joseph of Volotsky, Rev. *Prosvetitel' [Illuminator]*. Moscow, Institut ruskoï tsivilizatsii, 2011. (In Russian)
- Kochetkov, I. A. "K Istolkovaniyu Ikony 'Cerkov' Voinstvuyushchaya' ('Blagoslovenno Voinstvo Nebesnogo Carya')" ["On the Interpretation of the Icon 'The Church Militant' ('Blessed is the Host of the Heavenly King')"]. *Works of the Ancient Russian Literature Department*, vol. 38, 1985. (In Russian)
- Kvlivdize, N. V. "Ikona 'Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsaria' i ee literaturnye paralleli" ["Icon 'Blessed is the Host of the Heavenly King' and its Literary Parallels"]. *Iskusstvo khristianskogo mira [Art of the Christian World]*, 2nd issue, Moscow, 1998. (In Russian)
- "Vetkhii Denmi. Ikonografiia" ["Ancient of Days. Iconography"]. *Pravoslavnaia Entsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 8, 2004. (In Russian)
- Lopialo, K. K. "K primernoï rekonstruktsii Zolotoï palaty Kremlevskogo dvortsa i ee monumental'noi zhivopisi" ["For an Approximate Reconstruction of the Golden Chamber of the Kremlin Palace and its Monumental Painting"]. *Moskovskaia shkola zhivopisi pri Ivane IV [Moscow School of Painting under Ivan IV]*, edited by Podobedova O. I., Moscow, 1972, pp. 193–198. (In Russian)

- Podobedova, O. I. *Moskovskaia shkola zhivopisi pri Ivane IV* [*Moscow School of Painting under Ivan IV*]. Moscow, 1972. (In Russian)
- Prashkov, L. *Khrelovata kula. Istoriia. Arkhitektura. Zhivopis*. [*Hrellyo's Tower. Story. Architecture. Painting*], Sofia, 1973. (In Bulgarian)
- Radojčić, S. "Freske Markovog manastira i život sv. Vasilija Velikogo" ["Frescoes of Markovog Monastery and the Life of St. Vasily the Great"]. *Zbornik Radova Vizantoloshkog Instituta* [*Compilation of Works of the Byzantine Institute*], № 4, Belgrade, 1956. (In Serbian)
- Rowland, D. "Dve kul'tury — odin tronnyĭ zal" ["Two Cultures — One Throne Room"]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ia: XVI vek* [*Ancient Russian Art. Russian Art of the Late Middle Ages: XVI century*], St. Petersburg, Dmitriĭ Bulanin, 2003. (In Russian)
- Sorokatyĭ, V. M. "Ikona 'Blagoslovenno voinstvo nebesnogo tsaria'. Nekotorye aspekty soderzhaniia" ["Icon 'Blessed is the Host of the Heavenly King'. Some Aspects of the Content"]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiya i Drevnyaya Rus'. K 100-letiyu Andreyā Nikolaevicha Grabarya (1896–1990)* [*Old Russian art. Byzantium and Ancient Russia. To the 100th anniversary of Andrei Nikolaevich Grabar (1896–1990)*], Dmitriĭ Bulanin, 1999. (In Russian)
- Uspenskii, L. A. "Moskovskie sobory XVI veka i ikh rol' v tserkovnom iskusstve" ["Moscow Cathedrals of the XVI century and their role in church art"]. *Bogoslovie ikony pravoslavnoi tserkvi* [*Theology of the Icon of the Orthodox Church*], Paris, 1989. (In Russian)
- Veretennikov, Macariĭ, archim. *Moskovskii mitropolit Makariĭ i ego vremia* [*Moscow Metropolitan Bishop Macarius and his Time*]. Moscow, 1996. (In Russian)
- Zabelin, I. E. *Materialy dlia istorii, arkheologii i statistiki goroda Moskvy* [*Materials for History, Archeology and Statistics of the city of Moscow*]. Moscow, 1884. (In Russian)
- *Domashnii byt russkikh tsareĭ v XVI i XVII stoletiiakh* [*Home Life of the Russian Tsars in the XVI and XVII Centuries*]. Part I, Kniga, 1990. (In Russian)

ДЕИСУСНЫЙ ЧИН ИКОНО- СТАСА ТРОИЦКОГО СОБОРА ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ

СОСТАВ, ИКОНОГРАФИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Богдан Богданович Гончарук

магистр богословия
аспирант кафедры истории и теории церковного искусства Мо-
сковской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
bogdanmda@yandex.ru

Аннотация

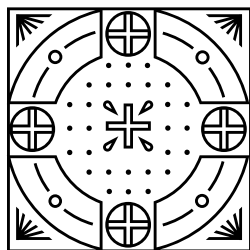
УДК 7.04:246

В статье дан анализ состава, иконографии и художественных особенностей икон деисусного чина иконостаса Троицкого собора. Несмотря на уникальность ансамбля и выдающуюся художественную ценность, комплексного изучения иконостаса не предпринималось, а некоторые данные в существующих исследованиях требуют уточнения. В статье представлен краткий обзор формирования полнофигурного деисуса на Руси, его литургическое основание и эсхатологический контекст. Рассмотрен состав и иконография икон Троицкого деисуса в сравнении с предшествующими комплексами. Сделано предположение о причинах перемещения замыкающих икон деисуса:

великомучеников Димитрия Солунского и Георгия относительно предыдущих комплексов. Особое внимание уделяется анализу художественного строя (композиция, колорит) каждой из икон чина. В статье выявлены закономерности некоторых художественных особенностей икон. Автором статьи выявляется прямая связь некоторых художественных и композиционных приёмов (жесты, элементы рисунка фигур, одежды, типология ликов) с ранним «рублёвским» творчеством: фресками Успенского собора Владимира 1408 г., «Звенигородским чином», иконой Св. Троицы. Прослеживается процесс художественной «режиссёрской» работы ведущих мастеров над композицией деисусного чина.

Ключевые слова: Троицкий Собор, Троице-Сергиева Лавра, Андрей Рублёв, XV век, иконостас, ротовой деисусный чин, деисус, Спас в Силах, христианская иконография, история искусства, древнерусское искусство, иконопись.

Для цитирования: *Гончарук Б. Б.* Деисусный чин иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры: состав, иконография и художественные особенности // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 48–74. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-48-74



дин из самых выдающихся иконостасных комплексов XV века находится в древнейшем соборе Троице Сергиевой Лавры. Этот уникальный памятник древнерусского искусства является украшением Троицкого Собора (сооружённого в 1422–1423 гг.¹), который возведён в похвалу преподобному Сергию

Радонежскому и в котором покоятся нетленные мощи святого. Иконостас относится к числу наиболее известных памятников времени, которое принято называть «рублёвским», так как это единственный целиком сохранившийся ансамбль в искусстве Москвы первой четверти XV в.

Сведения о художественных работах в Троицком соборе содержатся в разных редакциях житий прп. Сергия и прп. Никона Радонежских. На их основе исследователи датируют сохранившийся иконостас около 1425 г. Ныне существующая каменная алтарная преграда строилась одновременно с собором и предполагалась как мощная опора для нескольких рядов икон. На преграде сохранились каменные кронштейны, изначально держащие тязло деисусного чина, который, в свою очередь, включал пятнадцать полнофигурных икон.

То, что три древнейших ряда иконостаса дошли до нас практически в полном своём составе², даёт возможность изучать художественные особенности как отдельных икон или рядов, так и всего комплекса. Троицкий иконостас более открыт для анализа общего композиционного замысла и связи с пространством храма, чем другие близкие по времени ансамбли. А достаточно точная датировка памятника позволяет соотносить и более смело сравнивать художественные осо-

1 Голубинский Е. Е. Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра: Жизнеописание преподобного Сергия. Путеводитель по лавре. Сергиев Посад, 2012. С. 180; Огнев Б. А. Московское зодчество конца XIV и первой трети XV столетия // К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря / сост. Е. А. Белов. М., 2008. С. 316.

2 Исключение составляет средник пророческого ряда – икона Богоматери «Знамение», заменённая, видимо, в XVIII в.



См. стр. 226.

Илл. 11.

Общий вид
иконостаса Троицкого
собора, ок. 1425 г.

бенности икон с комплексами, атрибуция которых не имеет однозначности.

Состав икон деисусного чина Троицкого иконостаса был близок нескольким более ранним комплексам — деисусному ряду Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV – начало XV вв.) и иконам иконостаса Успенского собора Владимира (ок. 1408 г.) (далее — «Васильевский чин»). Мастера Троицкого иконостаса пользовались иконографическими образцами, которые также близки и с кремлёвскими иконами, и с Владимирским иконостасом. Однако, помимо общности некоторых иконографических схем и состава икон, в Троицком иконостасе присутствует множество особенностей.

Рассмотрим формирование полнофигурного деисусного чина.

Первообразцом полнофигурного деисуса на Руси, по мнению исследователей³, является деисусный чин конца XIV – начала XV вв., ныне находящийся в Благовещенском соборе Московского Кремля. Разработку иконографической схемы центральной иконы чина «Спас в силах» связывают с именем греческого живописца Феофана Грека⁴, работавшего в это время в Москве.

К традиционному трёхфигурному, в собственном смысле «деисусу» (Христос и предстоящие Ему в молении Богоматерь и Иоанн Предтеча), и фигурам архангелов были присоединены парные изображения остальных ликов. Отдельные мотивы деисусного чина, такие как изображения апостолов Петра и Павла, были известны на Руси в более ранних памятниках («Высоцкий чин», 80-90-е гг. XIV в. (ГТГ, ГРМ); деисусный чин из собрания Н. П. Лихачёва, кон. XIV в. (ГТГ); «Звенигородский чин», нач. XV в. (ГТГ))⁵. Нововведением являлось включение в состав чина святителей и мучеников, так как иерархичность в изначальном ядре деисуса отчасти располагала к такому расширению.

3 *Щенникова Л. А.* Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: каталог. М., 2004. С. 121–125.

4 *Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // *Искусство Древней Руси: проблемы иконографии.* М., 1994. С. 45–68.

5 *Кливидзе Н. В.* Деисус // *Православная энциклопедия.* Т. XIV. М., 2006. С. 316–319.

Исследователи видят большое влияние Литургии на сложение данной иконографии. Среди богослужебных текстов выделяют те, которые наиболее точно, а зачастую буквально соответствует составу святых в деисусных композициях. Это начальные молитвословия литии, где Церковь прибегает к заступничеству Богородицы, св. Иоанна Предтечи, Сил бесплотных, апостолов, вселенских учителей, святителей, мучеников и преподобных⁶. Почти буквально состав деисуса перечисляется в чинопоследовании Проскомидии. Частица второй просфоры вынимается в честь Богородицы, из третьей просфоры вынимается 9 частиц: о Иоанне Предтече, пророках, апостолах, святителях, мучениках, преподобных, бессребрениках, святых праведных Богоотцах и о святителе, чья литургия совершается (Василия Великого или Иоанна Златоуста). Девять частиц, по словам толкователей, означают собой девять чинов ангельских и, таким образом, вместе со святыми составляют торжествующую Небесную Церковь⁷. В афонской и южнославянской традициях «Диатаксиста» (Устава Божественной Литургии) Патриарха Филофея XIV в. число частиц не уточняется, но присутствует воспоминание небесных Сил⁸. Это чинопоследование близко связано с «ходатайственной» молитвой последней части Евхаристического канона (Интерцессия), где также вспоминаются все чины святых⁹.

Возможно, что формирование расширенного состава деисуса и иконографической схемы его средника иконы «Спас в Силах» произошло не без участия митрополита Киприана, с именем которого связывается введение на Руси Иерусалимского устава¹⁰.

Идейная составляющая полнофигурного деисуса, помимо пророческих видений Теофании и связи с Евхаристией, имеет также явный эсхатологический аспект. Так, в Евхари-



См. стр. 226.

Илл. 12.

Центральные иконы «Спас в Силах» Деисусов: Благовещенского собора Московского Кремля, конец XIV в. (слева); Успенского собора Владимира, ок. 1408 г. (по центру); Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры, ок. 1425 г. (справа).

6 Там же. С. 316.

7 *Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. 1894. [Репринт]. М., 1993. С. 168.

8 *Афанасьева Т. И.* Литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого в славянской традиции (по служебникам XI–XV вв.). М., 2015. С. 373, 388, 410.

9 *Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение – развитие – символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 419.

10 *Кочетков И. А.* Указ. соч. С. 56.

стическом каноне, и в литийных молитвословиях звучит тема Страшного Суда, о «добром ответе» на котором молится вся Церковь во главе с Богородицей и св. Иоанном Предтечей¹¹. Также само формирование состава высокого иконостаса связывают с эсхатологическими ожиданиями 7000 года¹².

Полнофигурный расширенный деисус после Благовещенского собора, был исполнен для иконостаса Успенского собора Владимира, над росписью которого трудились мастера под началом прп. Андрея Рублёва и прп. Даниила в 1408 г.¹³ О непосредственном участии этих мастеров в написании икон иконостаса мнения учёных разнятся.

Следующим по времени полнофигурным чином является деисусный ряд Троицкого иконостаса, состав которого близок Васильевскому деисусу, который датируют 1408-м или 1410-ми годами¹⁴.

Троицкий чин состоит из 15 икон и включает в себя, помимо пятифигурного ядра, ещё четырёх апостолов — Петра, Павла, Иоанна Богослова и Андрея Первозванного, четырёх святителей — Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова и Николая Чудотворца, и двух мучеников — Дмитрия Солунского и Георгия Победоносца.

Л. В. Бетин, разбирая исторические аспекты расширенного деисуса Благовещенского собора, предлагает интерпретацию некоторых входящих в состав чина фигур, как патрональных святых московских князей¹⁵. Вряд ли этот аспект был также выражен в монастырском Троицком соборе, за исключением одной явной особенности. Все святые Благовещенского деисуса присутствуют в составе Троицкого чина в такой же конфигурации, за исключением замыкающих ряд икон великомучеников: Дмитрия Солунского и Георгия Победоносца — в этом деисусе иконы поменялись местами. Так,

11 *Квливидзе Н. В.* Указ соч. С. 316.

12 *Евсеева Л. М.* Указ. соч. С. 419.

13 *Лазарев В. Н.* Андрей Рублёв и его школа. М., 1966. С. 23.

14 *Нерсеян Л. В.* Иконы из иконостаса Успенского собора во Владимире // Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: каталог-альбом / сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М., 2010. С. 242–246.

15 *Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.: сб. ст. Т. 5. М., 1970. С. 57–72.

икона великомученика Георгия находится прямо над ракой прп. Сергия. Можно предположить, что такое расположение иконы не случайно и связано оно с тем, что Георгий Победоносец являлся патрональным святым князя Юрия Дмитриевича Звенигородского, на средства которого был построен (и, возможно, украшен) Троицкий собор¹⁶. Таким образом, хотя в последующее время сведения о ктиторовстве звенигородского князя уже не фигурировали в текстах житий, однако положение иконы его патронального святого в деисусе непосредственно вблизи раки прп. Сергия, в честь которого и был сооружён Троицкий собор, видимо, всё-таки было связано с именем князя Юрия Дмитриевича.

Заметим, что в деисусном чине из Воскресенского собора Кашина («Кашинский чин», вторая четверть – середина XV в.)¹⁷ положение иконы Георгия повторяет кремлёвский чин, который являлся первообразом высокого расширенного деисуса, что также косвенно свидетельствует об идейном перемещении иконы в Троицком иконостасе.

Центральная икона «Спас в силах» следует иконографии средника деисусного чина Благовещенского собора, в основе которой лежат тексты из Книги пророка Иезекииля (Иез. 1, 4–28; 10, 1–22) и из Откровения ап. Иоанна Богослова, описывающие явление Господа, сидящего на престоле в окружении 4 мистических животных (Откр. 4, 2–9)¹⁸. Все элементы, кроме фигуры Христа (престол, подножие, херувимы и серафимы в кругах мандорлы, символы евангелистов в угловых сегментах ромба), выполнены гризайлью, что не нарушает цельность цветовых пятен ромбов и овала славы, но даёт возможность различить изображения на них.

Типологически изображение на иконе Троицкого собора восходит к более близкому по времени памятнику – среднику деисуса Успенского собора Владимира. Повторено положение фигуры Христа, фронтальный ракурс головы, изображение раскрытого кодекса Евангелия, практически идентичен рису-

16 Известно, что Юрий Дмитриевич чеканил собственную монету с изображением Георгия Победоносца, поражающего змия.

17 Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 294.

18 Квливидзе Н. В. Иисус Христос. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXI. М., 2009. С. 705–713.

Илл. 13.

Сравнение ликов
Звенигородского
«Спаса» начала XV в.
(слева) и Троицкого
«Спаса в Силах»,
ок. 1425 г. (справа).



См. стр. 227.

Илл. 14.

Сравнение образов
Богоматери из
Деисуса Успенского
собора Владимира,
ок. 1408 г. (слева),
Троицкого собора,
ок. 1425 г. (по центру)
и фрагмент иконы
«Сретение»
праздничного ряда
Троицкого иконостаса,
ок. 1425 г. (справа).

нок складок одежд. Христос изображён сидящим на престоле, благословляющим и держащим Евангелие за верхний правый угол. Левая нога выдвинута вперёд, а правая стопа более отстоит в сторону, отчего точка зрения кажется немного пониженной. Более повышенный ракурс в иконе Васильевского чина, визуальнo делает фигуру как бы парящей, возможно этот ход связан с желанием облегчить саму фигуру в пространстве иконостаса (размер доски 312 x 105 см). В Троицком чине положение фигуры Спаса более конкретное, отчего есть ощущение существования фигуры в конкретной самостоятельной пространственной среде, что прослеживается во всех иконах не только деисуса, но и остальных икон иконостаса.

Правая рука Христа, так же как во Владимирском «Спасе», отведена локтем влево, но сам жест именованного благословления ближе Кремлёвскому памятнику (хотя в Благовещенском «Спасе» — двуперстие), так как на обеих иконах ладонь открыта к зрителю. Весьма близкой аналогией этого жеста с отведённым мизинцем может служить благословляющая десница Спасителя в иконе «Преображение» праздничного ряда Троицкого иконостаса, а также на композиции «Преображение» и фигуре апостола Луки из «Страшного суда» фресок Успенского собора Владимира, где трудились прп. Андрей и прп. Даниил.

Складки одежд Спасителя типологически восходят к про-
риси Владимирской иконы, однако общий рисунок более
динамичный и беспокойный. Силуэт фигуры около правого
колена не такой плавный, как в Васильевском чине, присут-
ствуют более острые переломы складок внутри драпировок.

Также Троицкого «Спаса в силах» от двух предыдущих
иконостасных комплексов отличают двухцветные одежды,
покрытые ассистом, что находит аналогию в изображении
Христа на миниатюре Переславль-Залесского Евангелия на-
чала XV в.¹⁹ Сейчас цвет одежд Спаса трудно определить из-за
потемневшего покрытия, остатков записей и реставрацион-
ных тонировок. Хитон выглядит тёмно-охристым, а гиматий
— буро-коричневым, видимо, изначально одежды были тра-
диционные для изображения Пантократора: пурпурный хи-
тон и синий гиматий. О. В. Лелекова, исследовавшая иконо-
стас, утверждает, что на гиматии Спаса не удалены записи
и он должен быть по цвету и интенсивности подобен синей
одежде среднего ангела на иконе Св. Троицы²⁰, то есть напи-
сан исключительно синими пигментами.

Ассист на гиматии Спасителя имеет drobный и ломано
геометрический характер, что подчёркивает динамику пере-
ломов складок внутри формы. Особенно характерны геоме-
трические формы самых осветлённых частей одежды, напри-
мер на правом колене. На глубоко-синем гиматии этот ассист,
видимо, смотрелся ещё более динамичным и драгоценным.

Стоит сказать, что за образец для подражания в после-
дующих деисусах был избран тип Спаса в охристых одеждах
с ассистом, как в среднике Васильевского чина.

Лик Спасителя изображён также фронтально, как
и на иконе из Успенского собора, но из-за плохой сохранности
обоих памятников характер личного письма можно сравнить
весьма поверхностно. На лике много реставрационных тони-
ровок, видимо, искажающих первоначальный строй образа,
например, внутренняя линия прядей волос должна была чуть



См. стр. 227

Илл. 15.

Сравнение жестов
рук на фрагменте
композиции
«Страшный суд» из
Успенского собора
Владимира ок. 1408 г.
и икон Богоматери и
Предтечи из Деисуса
Троицкого иконостаса
ок. 1425 г.

19 *Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, 1975. P. 112. Ill. 54.

20 *Лелекова О. В.* Материалы к изучению иконостаса из Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Археология искусства: сборник статей и материалов памяти Ольги Владимировны Лелековой (1932–2015) / сост. Г. И. Вздорнов при уч. Л. А. Лупушор и Е. В. Предеиной. М., 2016. С. 105.



См. стр. 227

Илл. 16.

Сравнение икон
архангелов
из Деисусов
Благовещенского
собора Кремля,
конец XIV в. (слева)
и Троицкого собора,
ок. 1425 г. (справа).

больше закрывать лоб, на что указывает подготовительный рисунок. Некоторыми элементами лик Спасителя напоминает Звенигородского Спаса, весьма схож принцип расположения высветлений на лбу, надбровные дуги, изгиб бровей и общий абрис лика и шеи. Также аналогичен принцип поперечных белильных движек на правой скуле.

Так же, как во Владимире, края внутреннего ромба славы не перекрываются внешним кольцом мандорлы, но характер угловых концов ромба с символами евангелистов ближе Благовещенскому памятнику, что, видимо, также связано с разным масштабом икон.

Раскрытое Евангелие из-за складки гиматия, перекрывающей нижний торец, и небольшого наклона выглядит более погружённым в пространство, чем на иконе Васильевского чина, что также подчёркивает уже упомянутый ракурс всей фигуры Христа. На страницах кодекса Евангелия читается текст «Приидите ко Мне вси труждающиеся и обремененные...» (Мф. 11, 28–30), аналогичный отрывок встречается на иконе «Спас на престоле» из с. Кривое, XIV в. (ГТГ).

Колорит Троицкой иконы Спаса является камертоном всему чину. Яркие и чистые цвета: киноварь ромбов, светло-зелёный и звонко-синий, распространяются и дробятся на разные оттенки и сочетания в остальных иконах всех трёх рядов. Цвет волос Спаса имеет рыжеватый оттенок, гармонично сочетается с общей гаммой иконы и воспринимается как рефлекс цветового сияния славы.

Образ Богоматери по пропорциям, силуэту фигуры и типу лика отдалённо напоминает икону из Благовещенского иконостаса, однако такая мало распространённая деталь, как свисающие по обеим сторонам фигуры концы складок мафория — очень близка иконе Успенского собора. Фигура Богоматери по абрису силуэта близка изображениям жён на иконах «Распятие» и «Явление ангела женам-мироносицам» из праздничного ряда иконостаса. Характерный наклон фигуры Богоматери, в котором В. Н. Лазарев видел неустойчивость²¹, напротив, вполне гармоничен, и включён в ритм всего деисусного чина, что только подчёркивает композиционную цельность ансамбля. Такая деталь, как стелящаяся небольшая



Илл. 17.
Сравнение ликов архангелов из Деисуса Троицкого иконостаса и лика правого ангела на иконе «Св. Троица» прп. Андрея Рублева, 1410-е гг., ГТГ (справа).

складка туники, присутствует также на иконе «Сретение» данного иконостаса. Складка мафория, которая идёт наискосок от ближнего плеча к дальней руке, типологически повторяет мафорий Богоматери из кремлёвского памятника.

Композиционной и иконографической особенностью является жест рук Богоматери. Одна, дальняя рука изображена очень высоко. По наблюдениям Е. Я. Осташенко, то, что руки изображены по-разному, передаёт «разделённые на отдельные временные последовательные фазы жесты обращения, убеждения»²². Подобная значимость жестов присутствует в некоторых других иконах ряда.

Фигура Иоанна Предтечи не находит точных более ранних аналогий в целом, но некоторые элементы присутствуют в предшествующих памятниках. Так, Креститель изображён без свитка, в жесте моления — как на иконе Благовещенского иконостаса, но облачённый в милоть и гиматий — как в Васильевском чине. Некоторое сходство одежд и жеста рук присутствует в «Высоцком» чине — полуфигурном деисусе конца XIV в.²³ Характерной особенностью являются динамичные складки оливкового гиматия перед фигурой, что близко повторяется в некоторых более поздних памятниках²⁴, однако характер этих складок напоминает некоторые драпировки из Владимирских фресок 1408 г., например складки одежд ангелов,

22 Осташенко Е. Я. Указ соч. С. 289.

23 В Высоцком деисусе плащ открывает только плечо, а в Троицкой иконе левая рука Предтечи полностью освобождена от плаща.

24 В изображении Предтечи на правой части небольшого деисуса перв. пол. XV в. (ГТГ) и в деисусе Софийского собора Новгорода 1438 г.



Илл. 18.
Сравнение икон:
апп. Петр и
Павел из Деисуса
Благовещенского
собора Кремля,
конец XIV в.



«свивающих небеса как свиток», и в композиции «Ангел ведёт младенца Иоанна в пустыню».

Жест Предтечи является практически зеркальным отражением рук Богоматери, что подчёркивает особую эмоциональную окраску ядра деисуса. Эти жесты, являясь важным смысловым и композиционным элементом, находят свои истоки в тех же фресках Успенского собора Владимира. В части композиции «Страшный суд» на западной щеке свода центрального нефа, где изображено поклонение Этимасии, фигуры Богоматери и Предтечи представлены в молении. Их жесты рук очень близки иконам деисуса, особенно положение рук Иоанна Крестителя, и эти элементы образного строя, которые были найдены во Владимире, вполне могли быть повторены в Троицком ансамбле.

Парные иконы архангелов Михаила и Гавриила повторяют иконографию и общую композицию одноименных икон Благовещенского иконостаса Кремля, однако присутствует ряд отличий и особенностей.

Так как Троицкие иконы намного уже, крылья архангелов не так свободно расставлены: крыло позади фигуры примыкает к лузге²⁵, а дугообразный силуэт крыла перед фигурой, наоборот, касается лузги только в верхней части, открывая таким образом силуэт руки, держащей зеркало. Руки чётко читаются на фоне золота, и их деликатный жест с согнутыми пальцами напоминает изображения рук во Владимирских фресках. Композиционная важность жеста передаётся иконам архангелов от ядра деисуса, то есть изображений Богоматери и Предтечи.

Склонение архангелов менее выражено, чем в Кремлёвском памятнике. В Троицком чине головы фигур также склонены, но архангелы изображены в движении, что является исключением для этой иконографической схемы: облачённые в плащ и далматик архангелы обычно изображаются в контрапосте, склоняющимися по направлению к центру (иконы деисуса из Ростовской провинции середины – третьей чет-

25 На иконе архангела Михаила в районе верхнего левого угла есть поновительский врезок основы. Видимо, поновление произвели после повреждений, полученных влетевшим в алтарное окно польским ядром во время осады Троицкого монастыря в 1608–1611 гг.

верти XIV в.²⁶; иконы «Кашинского чина» середины XV в.²⁷). Видимо, на композиционные решения Троицких архангелов оказали влияние иконы Васильевского чина. Там они, хотя и облачены в лоратные одежды, но их фигуры изображены в движении, а крыло также не перекрывает руки.

Рисунок одежд близок Благовещенским иконам, однако граница нижнего края плаща из-за собранных складок имеет ступенчатый контур. Также складки плаща, ниспадающие со спины, не обтекают фигуру, а немного отстоят, как при движении. Цвета одежд архангелов повторяют кремлёвский памятник отчасти: Михаил изображён в красном плаще и темно-синем далматике, Гавриил в похожем далматике, но зелёном плаще (в Благовещенском соборе плащ у архангела Гавриила коричнево-лиловый). Таким образом, решение связать оба плаща по цветовой полярности, свидетельствует о том, что колорит, как и все остальные художественные принципы построения икон (силуэты, ритм) работают в первую очередь на общую композицию чина.

Вероятно, как и в Благовещенских иконах, по краю плаща присутствовала полоса с орнаментом, выполненная ассистом (остались фрагменты на иконе архангела Гавриила), широкая полоса светло-коричневого цвета в нижней части далматика также украшена ассистом. Достаточно яркие пробелы на нижней одежде архангела Михаила выполнены мастерски, но чуть проще, чем на парной иконе Гавриила. На киноварном плаще описи усилены и искажены коричневыми записями, которые по сравнению с парной иконой имеют немного механический характер.

В вопросе авторства учёные прямо относят икону архангела Гавриила к письму прп. Андрея Рублёва, отмечая сходство ликов и силуэтов головы с ангелами «Троицы»²⁸. Однако исходя из того, что рисунок архангелов практически зеркально симметричен, а также есть ряд общих черт художественного строя (гармонизация колорита, жесты рук, крылья, форма ассиста на них), нельзя исключать, что обе парные иконы были

26 Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976. С. 206–207.

27 Попов Г. В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 290–295.

28 Лазарев В. Н. Указ. соч. С. 143; Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 295.



Илл. 18.

Сравнение икон: апп. Петр и Павел из Деисуса Троицкого собора, ок. 1425 г.



Илл. 19.

Сравнение ликов ап. Павла из Деисуса Троицкого иконостаса и на миниатюре из Апостола первой трети XV в. (ГРМ, ДР. гр. 20). Характерна кубовидная форма головы.



написаны одним мастером, так как такой принцип распределения работ является естественным. Также вполне возможно, что сходство художественных приёмов связано с тем, что ведущий мастер (или мастера) контролировали не только выбор образцов и прорисей, но и весь художественный процесс в целом, о чём свидетельствует исключительная цельность ансамбля. Также можно отметить у обоих ангелов характерный для «рублёвской» живописи глубокий вырез далматика, открывающий шею.

У архангела Михаила подкрылки, так же как в Благовещенском памятнике, серо-голубого цвета, а у архангела Гавриила они красные, что гармонично контрастировало и дополняло тёмно-зелёный плащ.

Иконы апостолов Петра и Павла также следуют иконографической схеме Благовещенских образов, которые, в свою очередь, наследуют классические формы палеологовского искусства. Апостол Пётр облачен в охристый гиматий, из-под которого видны только кисти рук, часть хитона на груди и подол, левая рука обращена ладонью в сторону Спаса, локоть более отставлен в сторону. Через правую руку, держащую свиток с ярко-голубыми пробелами, перекинута складка гиматия. Апостол Павел двумя руками вертикально держит кодекс Евангелия; также характерны складки гиматия, строго вертикально ниспадающие с правого плеча.

Подобные иконографические особенности встречаются в более ранних византийских памятниках: гиматий и жест ап.



Илл. 21.

Иконы свт. Василия Великого из деисусов Благовещенского, конец XIV в. (слева) и Троицкого соборов, ок. 1425 г. (справа).



Илл. 20.
Сравнение икон
ап. Иоанна
Богослова и Андрея
Первозванного из
«Васильевского» чина,
ок. 1408 г. (слева) и
Троицкого иконостаса,
ок. 1425 г. (справа).

Петра — в иконе ап. Петра и ап. Павла сер. XIV в.²⁹ и створки складня конца XIV в. из Синая³⁰, икона из «Высоцкого чина» последних десятилетий XIV в. (ГТГ). То, как ап. Павел держит кодекс, близко изображению на складне конца XIV в. из Синая. Также композиционно весьма близким памятником является икона ап. Петра и ап. Павла первой четверти XV в. из Музеев Московского Кремля³¹, такие элементы, как: конфигурация складок гиматия ап. Павла, положение рук, строго вертикальное положение кодекса — практически аналогичны в Троицких иконах.

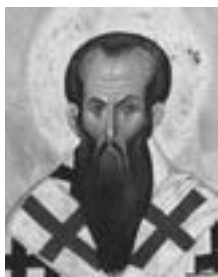
Несмотря на сходство с предшествующими памятниками, иконы апостолов имеют иную эмоциональную окраску. Их фигуры благоговейно склонены по направлению к центру деисуса, статуарность кремлёвских образов здесь нивелирована. Контур лика ап. Петра имеет характерный «прогиб» вовнутрь; выражение лика и абрис волос на затылке частично напоминают образ из владимирских росписей 1408г. Кубовидная форма головы ап. Павла, тип вохрений на лбу и ску-



29 *Evans H. C., ed. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2004. P. 382.*

30 *Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 169.*

31 *Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 299.*



Илл. 22.
«Свт. Василий
Великий».
Фрагмент створки
складня конца
XIV в. Монастырь
св. Екатерины, Синай.



См. стр. 228.
Илл. 23.
Иконы свт. Иоанна
Златоуста из Деисусов
Благовещенского
собора, конец XIV в.
(слева), Успенского
собора Владимира,
ок. 1408 г. (по центру)
и Троицкого собора,
ок. 1425 г. (справа).

лах близок изображению на миниатюре из Апостола первой трети XV в. (ГРМ)³² и отчасти иконе Звенигородского чина нач. XV в. (ГТГ).

Говоря о колорите икон, учёные отмечают особенный цветовой аккорд в изображении ап. Павла (бордовый гиматий, тёмно-синий хитон, оливковый санкирь с розоватыми вохрениями и нежно-бирюзовый обрез Евангелия, перекликающийся с поземом). Практически единодушно исследователи приписывают этот образ ведущему мастеру³³.

Иконы двух последующих апостолов Иоанна Богослова и Андрея Первозванного близки по иконографии одноимённым иконам Васильевского чина. Однако ап. Иоанн изображён не в движении, а в предстоянии, и склонённым, что подчёркивает обращённый жест правой руки. Кодекс Евангелия апостол придерживает левой рукой за нижний торец, красный обрез которого виден с данного ракурса. Положение ног и общая поза фигуры напоминают ангелов с композиции «Крещение» праздничного ряда Троицкого иконостаса. Острые геометрические складки, ниспадающие со спины, видимо, являются симметрическим ответом аналогичным складкам на парной иконе — ап. Андрея.

Контрастные плотные геометрические пробелы, параболические складки одежд и общий художественный строй иконы позволяли исследователям приписывать этому же мастеру икону праздничного ряда «Тайная вечеря»³⁴.

Парная икона ап. Андрея худший сохранности, но по сохранившимся фрагментам живописи и общему силуэту фигуры можно судить, что рисунок и цветовое решение одежд практически идентичны иконе Васильевского чина: хитон — глубоко-синий, а гиматий — тёмно-зелёный (цвет также виден на расчищенных специалистами ГосНИИР микропробах). Апостол Андрей держит белый свиток за оба торца.

Хитон Иоанна Богослова также был синий, а цвет гиматия сложно определить из-за сильно потемневшего покрытия и утрат, контрастные геометрические пробелы на нём явно были холодными. Апостол мог быть изображён в коричнева-

32 Ророва О. *Op. cit.* P. 126.

33 Осташенко Е. Я. *Указ. соч.* С. 299.

34 Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. М.: Искусство. С. 145.

то-бордовом или тёмно-зелёном хитоне. Лик апостола полностью утрачен.

Далее следуют четыре иконы святителей.

Иконографический тип иконы свт. Василия восходит к рисунку Благовещенского памятника, но с существенными отступлениями. Святитель изображён в крещатой фелони, омофоре, держащим кодекс Евангелия левой рукой через фелонь (остальные святители держат кодексы непокровенными руками), правая рука обращена в жесте моления. Однако в сравнении с кремлёвским образом плечо отставлено назад и деисусный жест более выражен, также другое положение кодекса, с плеча ниспадает белый омофор, частично перекрывая епитрахиль. В Благовещенской иконе второй конец омофора ниспадает со спины.

Правая нога святителя слегка отставлена в сторону, это контрапостное положение фиксирует пробел по форме ноги на лиловом подризнике. На фелони оставлена запись, которая, по-видимому, следует изначальному типу полиставрия с тёмными крестами на белой ткани, композиционно это решение перекликалось с иконой свт. Николая в правом конце деисуса.

Тип лика отличается от Благовещенской иконы, голова более круглая, с большим лбом и сужающимся книзу лицом, брови вздёрнуты, особенно правая, борода также сужается книзу. Такой типаж по эмоциональному строю близок изображению святителя на упоминавшемся складне конца XIV в. из Синая³⁵. Черты лика усилены оставленными записями и реставрационными прописями.

Иконы свт. Иоанна Златоуста близка Васильевскому чину такими чертами как: поза, тип и рисунок одежд (саккос и омофор), положение кодекса. В то же время такие особенности, как край омофора, ниспадающий со спины, тип орнамента на саккосе (кресты в кругах), его общий синеватый цвет — восходят к Благовещенскому памятнику. Правда, колорит одежд святителя в Троицком чине более светлый, цветовые сочетания деликатнее, например, очень гармонично с цветом саккоса сочетается розовый цвет его внутренней стороны. Также саккос богато украшен изображениями камней и жемчуга.



См. стр. 229.

Илл. 24.

Сравнение ликов свт. Григория Богослова на иконе Троицкого чина и на фреске ц. Николай Орфанос, 1310 г., Салоники.



Илл. 25.

Иконы свт. Григория Богослова из Деисусов Успенского собора Владимира.

35 Лазарев В. Н. История византийской живописи. С. 169, табл. 551.



См. стр. 229.

Илл. 26.

Икона свт. Николая
Чудотворца из
Деисуса Троицкого
собора, ок. 1425 г.

По манере вохрений и рисунку черт лик святителя Иоанна немного напоминает ап. Павла из Звенигородского чина, однако здесь нет такой скульптурной монолитности пластики. Положение и рисунок рук святителя весьма близки иконе ап. Павла из Троицкого же чина, однако правильные и деликатные вохрения несколько отличаются от подвижной манеры вохрений на иконе ап. Павла.

По наблюдениям Е. Я. Остащенко, образный строй иконы близок сербским фрескам Каленича (ок. 1429 г.)³⁶, например изображениям преподобных. Нужно сказать, что рисунок, колорит и сам эмоциональный строй иконы позволяют отнести её к одному из ведущих мастеров иконостаса.

Икона святителя Григория Богослова по типу и рисунку одежд следует образу из Васильевского чина: святитель облачен в саккос и омофор. Однако такие элементы, как жест правой руки и кодекс Евангелия на левой стороне (который святитель держит непокровенной рукой), повторяют предыдущую икону Троицкого деисуса — свт. Василия Великого.

На одеждах находится поновительская запись, её основной цвет — густо-тёмно-зелёный, но, видимо, цветовое и тоновое решение саккоса изначально перекликалось с иконой свт. Иоанна Златоуста.

Сохранность личного весьма плохая, но по фрагментам потёртых вохрений и рисунка лика можно судить о высоких художественных достоинствах образа. Такие элементы, как посадка головы, правильные очертания лба, и благородные черты лика, близки иконе свт. Иоанна Златоуста Троицкого чина. Особую эмоциональную окраску имеет выражение лика: большие глаза и немного приподнятый у переносицы рисунок бровей — подчёркивают просительный характер предстояния святителя. Подобное выражение близко изображениям свт. Григория в композициях «Служба святых отцов» в росписях алтарных апсид, например в церкви Николая Орфаноса 1310 г., на изображениях святителей в мозаиках Фетие Джамии 1310 г., а также на иконе «Три святителя» XIV в. из Византийского музея в Афинах. Среди икон Троицкого деисуса фигура святителя Григория наиболее монументальна.

36 Остащенко Е. Я. Указ. соч. С. 304.

На парной иконе свт. Николай Чудотворец изображён в крещатой белой фелони и омофоре, так же, как и свт. Василий. В. Н. Лазарев относит икону самому слабому мастеру чина³⁷. Однако, несмотря на тяжёлое состояние сохранности (почти полностью утрачено личное, черты лица грубо прописаны, потёртости красочного слоя) Е. Я. Осташенко подмечает продуманную композицию иконы³⁸. В нижней части композиции, у правой ноги святителя, часть доски выпилена насквозь, в это отверстие заходит угол большой серебряной сени над ракой прп. Сергия. Видимо, отверстие было проделано во время установки сени в 1737 г.

Икона имеет некоторые особенности, отличающие её от остальных изображений святителей в деисусе. Так, десница свт. Николая изображена не обращённой к Спасу или придерживающей Евангелие, а раскрытой перед грудью ладонью, в жесте «приятия». Е. Я. Осташенко подмечает соотношение этого жеста с наклоном головы³⁹. Жест руки, которой святитель держит кодекс Евангелия, напоминает жест преподобного, держащего свиток (например, прп. Антоний Великий на Владимирской фреске 1408 г.). Само изображение Евангелия также отличается от остальных икон чина: на лицевой крышке изображены украшения камнями и жемчугом, в то время как остальные Евангелия разделаны ассистом. Перечисленные элементы по типологии напоминают фронтальные моленные образы святителя Николая. Так как данное полнофигурное изображение в Троицком деисусе является одним из наиболее ранних дошедших до нас, видимо, устойчивые мотивы изображения свт. Николы имели влияние на данное композиционное решение. Стоит сказать, что данная схема была повторена в иконе деисуса из церкви Покрова села Гуменец, первой трети XVI в.⁴⁰

Аналогии ритмического и пропорционального построения иконы находят в таких праздниках Троицкого чина, как «Распятие», «Снятие со креста» и «Явление ангела женам-мироносицам»⁴¹.

37 Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. С. 51.

38 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 307.

39 Там же. С. 307.

40 Вахрина В. И. Иконы Ростова Великого. Кат. № 26. М., 2006, С. 100–102, 115, 117.

41 Осташенко Е. Я. Указ. соч. С. 307.



См стр. 228.

Илл. 27.

Сравнение икон вмчч. Димитрия Солунского и Георгия Победоносца из Деисусов Благовещенского собора Кремля, конец XIV в. (сверху) и Троицкого собора, ок. 1425 г., (снизу).





См. стр. 229.

Илл. 28.

«Вмч. Димитрий»
Икона из шитого
иконостаса первой
четверти XV в.
(Собрание Музеев
Кремля)

Все иконы святителей не только продуманны композиционно «сами в себе», но и композиционно связаны друг с другом. Так, в левой части деисуса фигуры святителей Василия и Григория имеют почти идентичный жест обращённой к Спасу правой руки и положение кодекса на левой; также их объединяют вертикальные белые ленты омофора. В правой части деисуса иконы святителей Иоанна Златоуста и Николая вертикально держат кодекс Евангелия левой рукой.

Также фигуры святителей имеют перекрёстные связи: святители Василий и Николай изображены в белых крещатых фелонях — полиставриях и светлых подризниках, а святители Иоанн Златоуст и Григорий — в украшенных и орнаментированных саккосах глубоких холодных цветов. Таким образом, очевидно, что ведущие мастера регулировали общую композицию чина решениями относительно образцов, рисунка, и колорита.

Замыкают деисусный чин две иконы мучеников: Димитрия и Георгия. Икона вмч. Димитрия является одной из наиболее известных в научной литературе об иконостасе, и начиная с первой публикации часто рассматривается как пример «графического» стиля раннего XV в.⁴² Однако такая точка зрения связана с необъективным восприятием сохранности иконы.

Иконографически обе иконы мучеников восходят к прорисьям одноимённых икон Благовещенского собора. Вместе с тем в Троицких фигурах воинов более выражено склонение по направлению к центру, внешние края нимбов касаются боковой лузги, руки изображены немного ниже, тип ладоней деликатнее и ближе образам с Владимирских фресок 1408 г., рисунок складок более изящный, положение ног имеет некоторый пространственный ракурс. Близкой аналогией иконе вмч. Димитрия является небольшое одноимённое изображение из шитого иконостаса первой четверти XV в. из собрания Музеев Кремля⁴³.

42 *Грaбaрь И. Андрей Рублёв: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг.* // Вопросы реставрации: Сб. ЦГРМ. 1. М., 1926. С. 89.

43 *Осташенко Е. Я.* Указ. соч. С. 309.



Илл. 29.

Лики вмчч. Димитрия Солунского (слева) и Георгия Победоносца (справа) на иконах Троицкого чина, ок. 1425 г.

Несмотря на присутствующее в литературе различие манер написания икон, стоит отметить ряд общих черт. К ним относится практически зеркальная идентичность рисунка обеих фигур (которая всегда связана с композиционной потребностью закрепить, замкнуть фриз деисуса). Оба воина изображены в далматиках и плащах с «тавлионами»⁴⁴. Край ткани плаща вмч. Димитрия имеет полосу с яркой белильной линией посередине, которая следует абрису складок внизу одежды, частично переходит в пробел на внутренней стороне плаща. Эта линия также присутствует и в иконе вмч. Георгия, но из-за плохой сохранности она практически неразличима. На иконе вмч. Димитрия край плаща в области шеи имеет более геометричный излом.

Часто говоря о «графичном» стиле авторы приводят линии рисунка складок на далматике вмч. Димитрия, однако эти линии являются прописью, имеют более позднее происхождение и просто утрируют изначальный художественный строй. На красном далматике еле различимы границы пробелов, которые не всегда совпадают с конфигурацией тёмных грубоватых описей. Вместе с тем некоторая геометризация форм присутствует в разделках одежд обоих воинов, например, похоже пробелами подчёркнуты ломаные складки плаща

44 Тавлион – нашивка из драгоценной ткани на плаще римских патрициев. Традиционный в византийском искусстве иконографический элемент парадных одежд свиты императора, воинов, а в данном случае – великомучеников Георгия и Димитрия.

у вмч. Димитрия и разделки одежд на синеватом далматике вмч. Георгия.

Цветовое решение одежд близко Благовещенским иконам, но в то же время оно продумано в соответствии с колоритом всего чина. Цвета плащей великомучеников (тёмно-зелёный у Димитрия и глубокий красный у Георгия) являются дополнительными по цветовому контрасту. Цвета далматиков (киноварный у Димитрия и глубоко-синий у Георгия) включены в ритм развития этих цветов во всем деисусе.

Несмотря на то, что черты юношеского лица вмч. Димитрия грубо усилены коричневыми описями, манера написания личного плавными вохрениями и общий образный строй позволяют говорить об особой красоте и камерности образа. Из особенностей можно выделить немного увеличенный силуэт шапки волос, рисунок ниспадающих на чело прядей и килевидно огибающих его.

В целом манера написания лица вмч. Георгия достаточно похожа, вохрения такие же плавные, однако белильные высветления на скуле более прямые и параллельны, схожи с трактовкой света на памятниках времени Феофана Грека, в то время как на парной иконе Димитрия движки ложатся по форме. Нужно сказать, что общее состояние личного на иконе Георгия недостаточно хорошее для более подробного сравнения. Силуэт головы искажён тонировками на вставках левкаса, проходящих по стыку досок.

Нужно сказать, что расположенные практически над ракой прп. Сергия образы вмч. Георгия и свт. Николая являлись и являются одними из наиболее почитаемых в христианстве, и особенно на Руси. Весьма распространены были молельные и житийные иконы этих святых, есть примеры их парных изображений, например икона конца XIV в. из Гуслицкого монастыря, икона «Богородица Великая Панагия, Никола и Георгий» конца XV в. из Пскова⁴⁵. Соседство их икон в деисусном чине подчёркивает особый эмоциональный строй комплекса Троицкого собора.

Несмотря на то, что при написании деисуса мастера Троицкого иконостаса ориентировались на иконографические схемы предыдущих комплексов, состав чина и составные элементы композиций икон тщательно продуманы. Присут-

ствуется некоторое различие в манере выполнения, но общие композиционные и колористические аспекты, очевидно, регулировались ведущими мастерами.

Особое значение в идейном и художественном строе имеют жесты святых. Камертоном эмоционального строя является ядро деисуса: фигуры Богоматери и Предтечи, предстоящие Христу, в пророческо-эсхатологическом типе «Спаса в Силах». Жесты Богоматери и Крестителя необычайно схожи с аналогичными жестами в композиции «Поклонение Этимазии» во Владимирских фресках 1408 г.

В образах предстоящих чинов святых присутствует индивидуальность, как и в Благовещенском соборе, но в то же время все фигуры объединены общим движением и обращением к центру деисуса, что близко «евхаристическому» шествию святых в Васильевском чине. Этот аспект связан с общими пропорциональными соотношениями фона и фигур на иконах и образованной от этого особенной пространственной средой, в которую погружены все святые.

В плане колорита некоторые иконы поражают гармоничными сочетаниями цветов, например образы ап. Павла, свят. Иоанна Златоуста. Однако гармоничность цветовых решений присутствует не только в отдельных иконах, но и в деисусе в целом. Например, красный и синий цвета начинают развитие в иконе Спаса в центре чина, дробятся и варьируются в остальных иконах святых и большими цветовыми пятнами закрепляются в замыкающих композицию иконах великомучеников.

Исходя из анализа художественных особенностей каждой иконы чина, нельзя исключать, что некоторые парные образы могли быть выполнены одним мастером (например, иконы архангелов, воинов). Такое распределение работы в художественных мастерских является вполне естественным в условиях наличия определённого количества мастеров и регламентированных сроков. Также, возможно, мастера, исполнявшие парные иконы, чётко согласовывали композиционные и колористические вопросы между собой или следовали конкретным установкам ведущих художников.

Художественные и композиционные приёмы, которые унаследованы от раннего «рублёвского» творчества и развиты в Троицком деисусе, а также некоторые «прогрессирующие»

тенденции являются органично существующими именно в своей стилистической среде, не выходя за её пределы.

Деисус Троицкого иконостаса, являясь важнейшей смысловой частью всего ансамбля, имеет поразительную композиционную цельность. Это обусловлено не только сформировавшимся к этому времени составом чина и иконографией икон, но и продуманными художественными решениями. Проведенный анализ Троицкого деисуса, находящегося ныне в храме, для которого и был написан, весьма важен для изучения искусства Москвы XV века.

Библиография

- Афанасьева Т. И.* Литургии Иоанна Златоуста и Василия Великого в славянской традиции (по служебникам XI–XV вв.). М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2015.
- Бетин Л. В.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса // Древнерусское искусство. [Сб. ст. Т. 5.] Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв., М.: Наука, 1970. С. 57–72.
- Вахрина В. И.* Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006.
- Голубинский Е. Е.* Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра: Жизнеописание преподобного Сергия. Путеводитель по лавре. Сергиев Посад: СТСЛ, 2012.
- Грабарь И.* Андрей Рублёв: Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: Сб. ЦГРМ. 1. М., 1926. С. 7–112.
- Дмитревский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. 2-е изд. 1894. [Репринт:] М., 1993.
- Евсеева Л. М.* Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика / ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- Квливидзе Н. В.* Деисус // Православная энциклопедия. Т. XIV. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2006. С. 316–319.
- Квливидзе Н. В.* Иисус Христос. Иконография // Православная энциклопедия. Т. XXI. М.: ЦНЦ «Православная энциклопедия», 2009. С. 705–713.
- Кочетков И. А.* «Спас в силах»: развитие иконографии и смысл // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии. М.: НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1994. С. 45–68.
- Лазарев В. Н.* Андрей Рублёв и его школа. М.: Искусство. 1966.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М.: Искусство. 1986.
- Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000.
- Лелекова О. В.* Материалы к изучению иконостаса из Троицкого собора Тро-

ице-Сергиевой лавры // Археология искусства: сборник статей и материалов памяти Ольги Владимировны Лелековой (1932–2015) / сост. Г. И. Вздорнов при уч. Л. А. Лупушор и Е. В. Предеиной. М.: Индрик, 2016. С. 103–116.

Нерсеян Л. В. Иконы из иконостаса Успенского собора во Владимире // Андрей Рублёв. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника: [Каталог-альбом] / сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. М.: Красная площадь, 2010. С. 242–246.

Огнев Б. А. Московское зодчество конца XIV и первой трети XV столетия: диссертация // К 600-летию Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря / сост. Е. А. Белов. М.: Лето, 2008. С. 313–368.

Осташенко Е. Я. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV – первой трети XV века. М.: Индрик, 2005.

Попов Г. В. Андрей Рублёв. М.: Северный паломник, 2007.

Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М.: Наука, 1979.

Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976.

Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса: каталог. М.: Красная площадь, 2004.

Evans H. C., ed. Byzantium: Faith and Power (1261–1557). The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London, 2004.

Попова О. Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Leningrad, Éditions d'art Aurore, 1975.

Deesis of the iconostasis of The Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra: composition, iconography and artistic features

Bogdan B. Goncharuk

MA in Theology

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

bogdanmda@yandex.ru

Abstract

This article analyzes the composition, iconography and artistic features of the icon in the Deesis row the iconostasis of the Holy Trinity Cathedral. Despite the uniqueness of the ensemble and the outstanding artistic value, the iconostasis has not been comprehensively studied, and some in details in the existing research of academics

require clarification, and sometimes correction. This article presents a brief overview of the formation of the full-length Deesis in Rus, its liturgical basis and eschatological context. This article deals with the composition and iconography of the icons of the Trinity Deesisrow in comparison with Deesis rows of former times. A theory is also suggested about the reasons for moving the final icons of Deesis: the martyrs Demetrius Of Thessalonica and George (relative to previous complexes). Special attention is paid to the analysis of the artistic system (composition, colour) of each of the icons in the row. The article reveals patterns of some artistic features in the icons. In the course of analysis by the author revealed a direct link was revealed between some artistic and compositional techniques (gestures, elements of the drawing of figures, garments, typology of the faces), and the early "rublev's" works: the frescoes of the Dormition Cathedral of Vladimir 1408., the Deesis of Zvenigorod, the icon of the Holy Trinity. The author traces the process of artistic "directive" work of the foremost masters on the composition of the Deesis row of the Holy Trinity Cathedral.

Keywords: The Holy Trinity Cathedral, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Andrey Rublev, XV century, iconostasis, full-length Deesis row, Christ in Majesty, Christian iconography, art history, old Russian art, iconography.

For citation: Goncharuk, Bogdan B. "Deesis of the iconostasis of the Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra: composition, iconography and artistic features". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 48–74. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-48-74

References

- Afanas'eva, T. I. *Liturgii Ioanna Zlatousta i Vasiliia Velikogo v slavianskoï traditsii (po sluzhebnykam XI–XV vv.) [Liturgy of John Chrysostom and St. Basil the Great in the Slavic Tradition (according to the Missals of the 11th – 15th Centuries)]*. Moscow, Russkii Fond Sodeistviia Obrazovaniiu i Nauke, 2015. (In Russian)
- Betin, L. V. "Istoricheskie osnovy drevnerusskogo vysokogo ikonostasa" ["Historical Foundations of Old Russian High Iconostasis"]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvennaia kul'tura Moskvy i prilozhashchikh k neï kniazhestv. XIV–XVI vv. [Artistic Culture of Moscow and the Principalities Adjacent to it XIV–XVI centuries]*, vol. 5, 1970, pp. 57–72. (In Russian)
- Dmitrevskii, I. *Istoricheskoe, dogmaticheskoe i tainstvennoe iz"iasnenie Bozhestvennoï liturgii [Historical, Dogmatic and Mysterious Explanation of the Divine Liturgy]*. 2nd edition, reprint, 1894, Moscow, 1993. (In Russian)
- Evans, Helen C., editor. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2004.
- Evsheeva, L. M. "Èskhatologiia 7000 goda i vozniknovenie vysokogo ikonostasa" ["Eschatology of 7000 Years and the Emergence of a High Iconostasis"]. *Ikonostas. Proiskhozhdenie — razvitie — simbolika [Iconostasis. Origin — development — symbolism]*, edited and compiled by A. M. Lidov, Moscow, Progress-Traditsiia, 2000. (In Russian)
- Golubinskii, E. E. *Prepodobnyĭ Sergii Radonezhskii i sozdannaia im Troitskaia lavra:*

ZHizneopisanie prepodobnogo Sergiia. Putevoditel' po lavre [St. Sergius of Radonezh and the Trinity Lavra Created by him: The Biography of St. Sergius; Guide to the Monastery]. Sergiev Posad, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, 2012. (In Russian)

- Grabar', I. "Andreĭ Rublev: Ocherk tvorchestva khudozhnika po dannym restavratsionnykh rabot 1918–1925 gg. 1918–1925" ["Andrei Rublev: Essay on the Artist according to the Restoration Works of 1918–1925"]. *Voprosy restavratsii: Sat. CRGR*, vol. 1, 1926, pp. 7–112. (In Russian)
- Kochetkov, I. A. "Spas v silakh': razvitie ikonografii i smysl" ["Savior in Forces: The Development of Iconography and Meaning"]. *Iskusstvo Drevnei Rusi: Problemy ikonografii [Art of Ancient Russia: Problems of Iconography]*, Moscow, NII teorii i istorii izobraz. iskusstv, 1994, pp. 45–68. (In Russian)
- Kvividze, N. V. "Deisus" ["Deesis"]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. XIV, 2006, pp. 316–319. (In Russian)
- "Iisus Kristus. Ikonografiia" ["Jesus Christ. Iconography"]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. XXI, 2009. pp. 705–713. (In Russian)
- Lazarev, V. N. *Andreĭ Rublev i ego shkola [Andrei Rublev and his School]*. Moscow, Iskusstvo, 1966. (In Russian)
- *Istoriia vizantiĭskoi zhivopisi [The History of Byzantine Painting]*. Moscow, Iskusstvo, 1986. (In Russian)
- *Russkaia ikonopis' ot istokov do nachala XVI Veka [Russian Iconography from the Beginnings to the Beginning of the XVI century]*. Moscow, Iskusstvo, 2000. (In Russian)
- Lelekova, O. V. "Materialy k izucheniiu ikonostasa iz Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi lavry" ["Materials for the Study of the Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra"]. *Arkheologĭia iskusstva: sbornik stateĭ i materialov pamiati Ol'gi Vladimirovny Lelekovoĭ (1932–2015) [Archeology of Art. Collection of Articles and Materials in Memory of Olga Vladimirovna Lelekova (1932–2015)]*, comp. by G. I. Vzdornov, L. A. Lupushor, E. V. Predeinoĭ, Moscow, Indrik, 2016, pp. 103–116. (In Russian)
- Nersesian, L. V. "Ikony iz ikonostasa Uspenskogo sobora vo Vladimire" ["Icons from the Iconostasis of the Assumption Cathedral in Vladimir"]. *Andreĭ Rublev. Podvig ikonopisaniia. K 650-letiiu velikogo khudozhnika [Andrei Rublev. Feat Icon Painting. For the 650th Anniversary of the Great Artist]*, comp. by G. V. Popov, B. N. Dudochkin, N. N. Sheredega, Moscow, Krasnaia ploshchad', 2010, pp. 242–246. (In Russian)
- Ognev, B. A. "Moskovskoe zodchestvo kontsa XIV i pervoi treti XV stoletĭia: dissertatsiia" ["Moscow architecture of the end of the XIV and the first third of the XV century. Thesis"]. *K 600-letiiu Rozhdestvenskogo sobora Savvino-Storozhevskogo monastyrĭa [To the 600th Anniversary of the Nativity Cathedral of the Savvino-Storozhevsky Monastery]*, compiled by E. A. Belov, Moscow, Leto, 2008, pp. 313–368. (In Russian)
- Ostashenko, E. Ya. *Paleologovskie traditsii v moskovskoi zhivopisi kontsa XIV – pervoi treti XV Veka [Paleological Traditions in Moscow Painting of the Late XIV – First Third of the XV Century]*. Moscow, Indrik, 2005. (In Russian)

- Popov, G. V. *Andreï Rublev [Andrei Rublev]*. Moscow, Severnyĭ palomnik, 2007. (In Russian)
- Popov, G. V., Ryndina, A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri XIV–XVI veka [Painting and Applied Art of Tver of the XIV–XVI Centuries]*. Moscow, Nauka, 1979. (In Russian)
- Popova, O. *Les Miniatures Russes du XI-e au XV-e siècle [Russian Miniatures of the 11th to the 15th Centuries]*. Leningrad, Éditions d'art Aurore, 1975.
- Shchennikova, L. A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliā. Deisusnyĭ i prazdnichnyĭ riady ikonostasa: katalog [Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Deesis and Festive Rows of the Iconostasis: Catalog]*. Moscow, Krasnaia ploshchad', 2004. (In Russian)
- Smirnova, E. S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII – Nachalo XV Veka [Painting of Great Novgorod. The Middle of the XIII – the Beginning of the XV Century]*. Moscow, Nauka, 1976. (In Russian)
- Vakhrina, V. I. *Ikony Rostova Velikogo [Icons of Rostov the Great]*. Moscow, Severnyĭ palomnik, 1970. (In Russian)

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИИ БОГОМАТЕРИ «ПОКРЫЙ НАС КРОВОМ КРЫЛУ ТВОЕЮ» («ПОКРОВ»)

ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII–XIX ВЕКОВ В ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

Евгения Юрьевна Суворова

старший научный сотрудник Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника
141310, Сергиев Посад, Красной Армии просп., 144
старший преподаватель кафедры истории и теории церковного искусства Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
suevgeniya@mail.ru

Аннотация

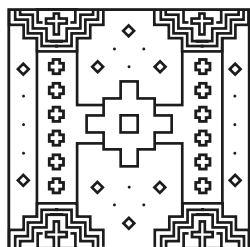
Статья посвящена актуальной проблеме — появлению новых и нетрадиционных икон Пресвятой Богородицы в России в эпоху династии Романовых. Автор поднимает и изучает вопрос о происхождении и развитии новой иконографии Богородицы «Покрый нас кровом крылу Твоею» во второй половине XVII–XIX вв. в православной культуре Восточной Европы. На рубеже XVII–XVIII вв. в русской культуре появилась новая иконография Богоматери, получившая впоследствии наименование «Покров». Самым ранним русским памятником этой иконографии является, образ Богоматери «Покрой нас кровом крылу Твоею» начала XVIII в., выполненный мастером Оружейной Палаты, из собрания музея МДА (Церковно-археологический кабинет). Мастер Оружейной палаты при создании иконы из собрания музея МДА в качестве образца использовал гра-

УДК 7.04:246

фический лист малороссийского происхождения. В пятом издании сборника сказаний свт. Димитрия Ростовского «Руно орошенное» подготовленном к публикации в типографии Лазаря (Барановича) в Чернигове в 1696 г., в качестве иллюстрации была дана гравюра с образом Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею», иконографически близким к иконе из музея МДА. Практически идентичными иконографически копиями этой гравюры являются икона «Покрой нас кровом крилу Твоею» второй половины XVIII в. из собрания Исторического музея, шитый медальон для облачения с изображением Богоматери с крыльями из собрания Национального музея во Львове имени Андрея Шептицкого и чудотворный образ Богоматери, написанный на стене храма в 1700–1711 гг. в румынском монастыре Говора.

Ключевые слова: музей Московской духовной академии, иконописец Оружейной палаты, история искусства, иконография, икона, церковная культура, Богоматерь, церковный канон, эпоха династии Романовых, Покров, гравюра украинского происхождения.

Для цитирования: Суворова Е. Ю. Особенности иконографии Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею» («Покров») второй половины XVII–XIX вв. в православной культуре Восточной Европы // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 76–101. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-76-101



а рубеже XVII–XVIII вв. в русской культуре появилась новая иконография Богоматери, получившая впоследствии наименование «Покров». Самым ранним русским памятником этой иконографии является образ Богоматери «Покрой нас кровом крылу Твоею»¹ начала XVIII в., выполненный масте-

ром Оружейной палаты, из собрания музея Московской духовной академии (Церковно-археологический кабинет). В центре композиции изображена Богоматерь, стоящая в рост. Широким жестом рук Она как бы распахивает и придерживает края своего мафория, под которым справа и слева от Богоматери в коленопреклонённой молитве изображены три ряда святых разных чинов святости: благоверные цари и царицы, святители, преподобные отцы и девы, воины, мученики, апостолы, ветхозаветные пророки. За спиной Богоматери на фоне солнечного сияния — широко распахнутые крупные орлиные крылья, по общему контуру которых идёт строка из текста Апокалипсиса: «Даны быша Жене две крыле орла великого...»². Между крыльями, над короной на главе Богоматери — лента-прапорец с текстом «Покрою ихъ яко познаша имя мое...»³. По верхнему краю средника — текст «Покрый нас кровом крилу твоею...»⁴. По нижнему краю средника



См. стр. 230.

Илл. 30.

Икона «Покрый нас кровом крылу Твоею». Москва. Оружейная палата. Начало XVIII в. Икона: дерево, левкас, темпера. Оклад: серебро, золочение (огневое), чеканка, гравировка, канфарение, стразы. 30 x 19,8 см. Музей Московской духовной академии.

- 1 Икона «Покрый нас кровом крылу Твоею». Москва. Оружейная палата. Начало XVIII в. (Икона: дерево, левкас, темпера. Оклад: серебро, золочение (огневое), чеканка, гравировка, канфарение, стразы. 30,0 x 19,8 см. Музей МДА «Церковно-археологический кабинет»).
- 2 «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времен и полвремени» (Апок. 12, 14).
- 3 Парафраз строк 90 псалма: «Яко на Мя упová, и избáвлю ѓ покрью ѓ, яко познá ѓмя Моé» (Пс. 90, 14).
- 4 Парафраз фрагмента молитвы, завершающей чинопоследование литии: «Владыко многомилостиве, Господи Иисусе Христе, Боже наш... благоприятну сотвори молитву нашу, даруй нам оставление прегрешений наших, покрый нас кровом крилу Твоею, отжени от нас всякого врага и супостата, умири нашу жизнь. Господи, помилуй нас и мир Твой, и спаси души наша, яко благи и человеколюбивы». Парафраз фрагмента Великого прокимна Пятницы Светлой седмицы: «Покроюся в крове крил Твоих».



Илл. 31.
Гравюра на меди
«Покрый нас кровом
крылу Твоею».
Свт. Димитрий
Ростовский.
«Руно Орошенное».
Чернигов. 1696 г.
25,6 x 14,3 см.

в две строки размещён текст вирши: «Ведущих пр(есвя)тое имя твое Мати, обещаешь покровом своимъ покрывати. / Азь всегда М(а)риею Тебе нарицаю, Покрый мя убо яко имя Твое знаю»⁵.

Мастер Оружейной палаты при создании иконы из собрания музея Московской духовной академии (МДА) в качестве образца использовал графический лист малороссийского происхождения. В пятом издании сборника сказаний свт. Димитрия Ростовского «Руно орошенное»⁶, подготовленном к публикации в типографии Лазаря (Барановича) в Чернигове в 1696 г., в качестве иллюстрации была дана гравюра с образом Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею»⁷, иконографически близким к иконе из музея МДА. На гравюре, в отличие от композиции академической иконы под мафорием, по обе стороны от Богоматери в коленопреклонённой молитве изображены государи, архиереи, монашествующие, люди знатного и простого происхождения. На позёме перед государями и духовенством соответственно изображены царский скипетр и патриарший посох, сложенные к ногам Богоматери. Практически идентичной иконографической копией этой гравюры является икона «Покрой нас кровом крылу Твоею» второй половины XVIII в. из собрания Исторического музея⁸. Мастерницей в качестве образца для шитого медальона



Илл. 32.
Икона «Покрой нас
кровом крылу Твоею».
Мастер Симеон.
Вторая половина
XVIII в. 26,0 x 20,5 см.
Поступила из
Румянцевского музея
в 1923 г. ГИМ. Москва.

- 5 Эти строки свидетельствуют о жажде человеком особого Божественного покровения через Пресвятую Богородицу, о развитии особого почитания Богоматери в это время, о некоей надежде, а может быть, и гарантии личного заступничества. Достаточно вспомнить, что в это же время свт. Димитрий Ростовский создаёт сборник молитв к Богоматери под названием «Пяточисленные молитвы», ежедневное чтение которых гарантировало заступничество и покров Богоматери на Страшном Суде.
- 6 В сборник включены сказания о чудесах от иконы Богоматери из Свято-Троицкого Ильинского монастыря в Чернигове, нравоучения, краткие духовные беседы, стихотворное сочинение «Догмат Богородицы».
- 7 Гравюра на меди «Покрый нас кровом крылу Твоею». Свт. Димитрий Ростовский. «Руно Орошенное». Чернигов. 1696 г. 25,6 x 14,3 см. См.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.: каталог / ред. А. А. Гусева. М., 1990. Вып. II. Ч. 2. С. 3, 31, 184. Илл. 2081; Стасенко В. Христос I Богородица у дереворізах кирилличных книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ, 2003. С. 166; Москва Православная. Октябрь / ред. М. И. Вострышев. М., 2004. С. 570.
- 8 Икона «Покрой нас кровом крылу Твоею». Мастер Симеон. Втор. пол. XVIII в.



Илл. 33.
Сцена росписи
«Покрый нас
кровом крылу
Твоею». Монастырь
Говора. Румыния.
1700–1711 гг.

для облачения с изображением Богоматери с крыльями из собрания Национального музея во Львове им. Андрея Шептицкого была использована гравюра из издания «Руно Орошенное» 1696 г. В румынском монастыре Говора чудотворным почитался образ Богоматери⁹, написанный на стене в 1700–1711 гг. Образ повторил эту же гравюру 1696 г., только группа духовенства изображена под правой рукой Богоматери, а мирян во главе с государем и государыней — под левой рукой. По всей видимости, благодаря связям с Киево-Могилянской академией, установленным ещё при жизни митр. Петра Могилы, который был урождённым молдавским князем и благодетелем монастыря, издание «Руно Орошенное» 1696 г. попало в монастырь Говора, где с гравюры скопировали образ в настенной живописи. В пользу этого свидетельствуют и надписи на церковно-славянском языке: под крыльями — «Даны быша Жене две крыле орла великого...»¹⁰. В одном из клейм «Ильинской Черниговской» иконы Богоматери¹¹ около 1718 г.

26,0 x 20,5 см. Поступила из Румянцевского музея в 1923 г. ГИМ. Москва.

- 9 Сцена росписи «Покрый нас кровом крылу Твоею». Монастырь Говора. Румыния. 1700–1711 гг.
- 10 «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времен и полвремени» (Апок. 12, 14).
- 11 На этой иконе впервые в русском искусстве одновременно представлены в клеймах сказания образы Богоматери, иконографически восходящие к нескольким типам католической иконографии «Непорочно Зачатие»: “Regina



См. стр. 230.

Илл. 34.

Икона Богородицы
«Покровительница».
Конец XIX в. Россия.
Музей икон в Кампене,
Нидерланды.

из церкви преп. Харитона Исповедника в Москве изображено явление на облаке Богородицы, широко распахивающей мафорий над землёй, с распостёртыми крыльями¹².

В дальнейшем развитие иконографии «Покрой нас кровом крылу Твоею» в русском и украинском искусстве пошло разными путями. В русской культуре иконография «Покрой нас кровом крылу Твоею» широкого распространения не получила, обмельчав к концу XIX в. до малочисленного извода¹³, известного во владимирских сёлах. Извод, сохранив форму (Богородица, покрывающая полами своего мафория молящихся, изображалась с крыльями «орла великого»), получил наименование «Покровительница».

В украинском искусстве единственной иконой, надписанной как «Покрій насъ кровомъ крилу твоею», является икона с изображением неизвестного казацкого старшины середины XVIII в., которую украинские учёные определяют как «Покров Богородицы»¹⁴. Мастер при создании иконы адаптировал гравюру из сборника «Руно Орошенное» 1696 г. под тип «Казацких Покровов», изобразив Богородицу без крыльев «орла великого», с архиерейским омофором в руках¹⁵.



Илл. 35.

Икона Богородицы
«Покровительница».
Конец XIX в. Мастер
владимирских сел.

- Coeli”, “Hortus Conclusus”, “Amicta Sole”, “Misericordia”, “Madonna del Soccorso”.
- 12 «Ильинская Черниговская» икона Богородицы. Ок. 1718 г. Мастер Оружейной палаты Московского Кремля. 177,0 x 113,0 см. Происходит из церкви преп. Харитона Исповедника в Москве. ГТГ. Москва. См.: *Звезда Ю. Н.* Икона «Богородица Ильинская Черниговская» 1696 года — дар Петру I в память Азовской победы // Филевские чтения. М., 2001. Вып. IX. С. 26–28; *Комашко Н. И.* Ильинская Черниговская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. 2010. Т. 22. С. 360–365.
 - 13 Икона Богородицы «Покровительница». Конец XIX в. Россия. Музей икон в Кампене, Нидерланды. Икона Богородицы «Покровительница». Конец XIX в. Мастер владимирских сёл. По-видимому, мастер, первоначально надписавший икону Богородицы «Покровительница», руководствовался представлением, что Богородица является Покровительницей всего человеческого рода.
 - 14 Икона Богородицы «Покров» с изображением неизвестного казацкого старшины. 1750 г. 101,0 x 73,0 см. Доска, левкас, темпера, золочение. Происходит из церкви с. Саварка Таращанского уезда Киевской губернии. Из фондов Национального художественного музея Украины, Киев. См.: *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ* / ред. В. Бурлюк. Київ. 2005. С. 124. Каталог № 75.
 - 15 Два парящих ангела коронуют Её венцом. Справа и слева от Богородицы расположены две ленты-прапора с текстом «Покрію ихъ яко...» и «...познаша имя мое».

Иконография «Покрый нас кровом крылу Твоею» в украинском сакральном искусстве первой половины XVIII в. трансформировалась в иконографию Богоматери «Покров», оттеснив на периферию украинской культуры традиционную иконографию «Покрова Богоматери»¹⁶, представлявшую события праздника Покрова, и приобретя особые национальные черты, связанные с почитанием казаками в казацкой среде Богоматери как защитницы в бою и покровительницы родной земли¹⁷. В центре иконографической схемы изображалась Богоматерь, стоящая в рост, широким движением рук распахивающая и придерживающая края своего мафория, под покров которого прибегал человеческий род в лице государей, духовенства, представителей Войска Запорожского, местных ктиторов и людей простого происхождения. Наибольшую известность в науке, благодаря изображению припадающих под мафорий Богоматери царя Алексея Михайловича и гетмана Богдана Хмельницкого, получил образ «Покрова»¹⁸ первой половины XVIII в. из Национального художественного музея Украины. Украинские исследователи в постсоветский период, акцентируя внимание на национальных особенностях, иконы с изображениями казацких гетманов, полковников, атаманов и старшин выделили в группу¹⁹ под названием «Казацкий



Стр. 230.

Илл. 36.

Икона Богоматери «Покров» с изображением неизвестного казацкого старшины. 1750 г. 101 x 73 см. Доска, левкас, темпера, золочение. Происходит из церкви с. Саварка Таращанского уезда Киевской губернии.

- 16 Национальные черты и особенности панегирических конклюдий в первой половине XVIII в. проникнут и в традиционную иконографию праздника Покрова. См.: Суворова Е. Ю. Образы российских государственных и церковных деятелей в иконографии Покрова Богородицы конца XVII–XVIII вв. // CLIO-SCIENCE. Проблемы истории и междисциплинарного синтеза. М., 2018. Вып. IX. С. 263–274.
- 17 Например, гравюра «Осада Почаевской лавры турками в 1675 г.» 1704 г. Никодима Зубрицкого с картины художника Анатолия, vicария Волынской епархии. На гравюре изображено чудесное небесное явление Богоматери, широко распахивающей края своего мафория над осаждённой турками лаврой. Рядом Ей предстоит в молении преп. Иов. См.: Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982. С. 260–261.
- 18 Икона Богоматери «Покров» с портретом гетмана Богдана Хмельницкого. Первая половина XVIII в. 109,0 x 76,0 см. Происходит из Покровской церкви с. Дешки Каневского уезда (теперь Богуславский район Киевской области). Национальный художественный музей Украины. См.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. С. 88. Каталог № 47.
- 19 Икона Богоматери «Покров» с изображением запорожских казаков. Первая половина XVIII в. Происходит из города Бахмач на Черниговщине. 51,0 x 38,5 см. Дерево, левкас, масло, серебрение, тонировка под золото, рельеф-



См. ср. 231.

Илл. 37.

Икона Богоматери «Покров» с портретом гетмана Богдана Хмельницкого. Первая половина XVIII в. 109 x 76 см. Происходит из Покровской церкви с. Дешки Каневского уезда (теперь Богуславский район Киевской области).

Покров»²⁰, для которой характерно присутствие среди припадающих под защиту Богоматери представителей казачества.

На землях современной Беларуси сохранились две иконы Богоматери «Покров»²¹ 1740-х гг.²² и 1797 г.²³ из церкви белорусского села Бусяж.

Локальное распространение иконография Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею» под именем «Покров» или «Покровительница» получила в Самоковском женском Покровском монастыре Болгарии, основанном в 1772 г. игуменьей Теоктистой, принявшей монашеский постриг в одном из киевских женских монастырей, где она подвизалась с 1760–1770 гг. Наиболее вероятно, что гравюра из издания «Руно орошенное» 1696 г. была принесена ею из Киева. По заказу игумении Феоктисты для монастырского храма Христо

ное тиснение, резьба. Черниговский областной художественный музей им. Григория Галагана.

Икона Богоматери «Покров» с изображением неизвестного казацкого старшины. 1750 г. 133,0 x 75,0 см. Доска, левкас, темпера, масло, серебрение, золочение. Происходит из церкви с. Кобыжча Бобровицкого района Черниговской области. Национальный художественный музей Украины. См.: Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. С. 141. Каталог № 91.

Икона Богоматери «Покров». XVIII в. Часть аналая. Дерево, левкас, масло. Происходит из сечевой Покровской церкви. Днепропетровский национальный исторический музей им. Д. И. Яворницкого.

Икона Богоматери «Покров» Середина XVIII в. Киевщина. Национальный художественный музей Украины. НХМУ.

20 См.: *Летнянчин Л.* Покров Богородиці в Дрогобицькому іконописі XVII–XVIII ст. // *Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Михайла Драгана.* Дрогобич, 1997. С. 58.

21 Обе иконы производят впечатление произведений, созданных непосредственно по образцам западноевропейской католической графики.

22 Икона Богоматери «Покров». Латыговский мастер. 1740-е гг. 95,0 x 69,0 см. Происходит церкви (1811 г.) с. Латыгово Чашницкого района Витебской области. См.: Государственный художественный музей Беларуси. Икананіс Беларусі XV–XVIII староддзю / ред. Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1992. № 101.

23 Икона Богоматери «Покров». 1797 г. 123,5 x 81,5 см. Выявлена 18-й экспедицией Государственного художественного музея Беларуси в 1970 г. в Успенской церкви 1773–1777 гг. с. Бусяж Ивацевичского района Брестской области. Государственный художественный музей Беларуси. См.: Государственный художественный музей Беларуси. Икананіс Беларусі XV–XVIII староддзю. № 137; *Карэлін Ё, Мельнікаў М.* Асаблівацці і зводаў Пакроў і Апёка на Брэстчыне. Волінська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Луцьк, 2003. В.10. С. 64–68. Іл. 9.

Димитровым в конце XVIII в. была создана первая икона²⁴ этой иконографии в Болгарии. Позже его сыновья Димитр и Захарий Зографы создали несколько икон Богоматери «Покров»²⁵, на которых Богоматерь была изображена с крыльями «орла великого», покрывающая широко распахнутым омофором молящихся. Особенную популярность иконография получила в монастыре в 1837–39 гг., во время эпидемии чумы в Самокове. К освящению монастырского храма в 1839 г. Захарий Зограф написал в нартексе образ Богоматери «Покров» с предстоящими Иоанном Рильским и королём Стефаном Милутиным»²⁶. Также по случаю освящения церкви в Самокове по поручению проигумена Рильского монастыря²⁷ Хаджи Исаия был изготовлен эстамп со следующей надписью: «И якоже тамо сущая народы в церкви милостивно покрый, тако и нас грешных раб твоих покрый кровом крилу твоею...».

В свою очередь, самоковская иконография Богоматери «Покров» оказала влияние на изображение Апокалиптической Жены в сцене «Видения Жены, облеченной в солнце и стоящей на луне, и змия»²⁸ (Апок. 12, 1–4). Захарий Зограф²⁹, ориентируясь на образы Богоматери «Покров», созданные им и его братом и прославившиеся в Самокове, в своде запад-

- 24 Икона Богоматери «Покров». Христо Димитров. Конец XVIII в. Самоковский женский Покровский монастырь. Софийская область. Болгария.
- 25 Целовальная (аналогная) икона Богоматери «Покров». Димитр Христович Зограф. 1816 г. Самоковский женский Покровский монастырь. Софийская область. Болгария.
- Икона Богоматери «Покров». Димитр Христович Зограф. Середина XIX в. Самоковский женский Покровский монастырь. Софийская область. Болгария.
- 26 Образ Богоматери «Покров» со св. Иоанном Рильским и св. королём Стефаном Милутиным», или «Покровительница». Захарий Христович Зограф. 1839 г. Нартексе храма Самоковского женского Покровского монастыря. Софийская область. Болгария. В центре композиции изображена Богоматерь с крыльями «орла великого», покрывающая полами своего мафория молящихся. По сторонам Ей предстоят: справа святой король Стефан Милутин («св. Стефан крал Сърбски»), а слева – святой Иоанн Рильский.
- 27 Издание «Жития Иоанна Рильского» впервые было напечатано в типографии Киево-Печерской Лавры в 1671 г.
- 28 Подробнее об истории развития иконографии «Видения Жены, облеченной в солнце и стоящей на луне, и змия» (Апок. 12, 1–4). См.: Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 140–145.
- 29 См.: *Островский Г. С.* Захарий Зограф. Л., 1987. С. 37–43.



См. стр. 231.

Илл. 38.

Икона Богоматери «Покров». XVIII в. Часть аналая. Дерево, левкас, масло. Происходит из сечевой Покровской церкви. Днепропетровский национальный исторический музей им. Д.И. Яворницкого.



См. стр. 231.

Илл. 39.

Икона Богоматери «Покров». Димитр Христович Зограф. Середина XIX в. Самоковский женский Покровский монастырь. Софийская область. Болгария.

Илл. 40.

Образ Богоматери
«Покров»
со св. Иоанном
Рильским и св. королём
Стефаном Милутиным»
или «Покровительница».
Захарий Христович
Зограф. 1839 г.
Нартекс храма
Самоковского женского
Покровского монастыря.
Софийская область.
Болгария.

В центре композиции
изображена
Богоматерь с крыльями
«орла великого»,
покрывающая полами
своего мафория
молящихся. По сторонам
Ей предстоят: справа
святая королева Стефан
Милутин («св. Стефан
крал Сърбски»),
а слева – св. Иоанн
Рильский.



ного нартекса храма Троянского монастыря (1847)³⁰, изобразил Апокалиптическую Жену, как Богоматерь на полумесяце, с двенадцатью звёздами, в солнечном сиянии, с крыльями «орла великого», края мафория распахнуты приподнятыми в молении руками. Композиционное и иконографическое решение сцены «Видения Апокалиптической Жены...» в своде нартекса храма Батошевского монастыря (1869 г.)³¹ полностью повторяет сцену в Троянском монастыре.

Появление гравюр с образами новой иконографии Богоматери «Покрый нас Кровом крылу Твоею...» и «Покров» в проповеднической литературе малороссийских авторов³² второй половины XVII в. было связано с барочной образностью самих проповедей, созданных в культурной среде православных христиан Западной Руси, находившейся под непосредственным столетним иезуитским (барочным) вли-

30 См.: Чаврыков Г. Болгарские монастыри. Памятники истории, культуры и искусства. София, 1974. С. 82.

31 См.: Чаврыков Г. Указ соч. С. 100.

32 Свт. Димитрий Ростовский (Туптало), архимандрит Иоанникий (Галятовский), епископ Иосиф Шумлянский, Кирилл Транквилион (Ставровецкий), архиепископ Лазарь Баранович, Самуил Мокриевич, игумен Феодосий Софонович. См.: Плохий С. Покрова Богородица в Україні // Памятки України: історія та культура. Київ, 1991. Вып. 5. С. 35.

янием³³. Изобразительный материал для прозелитической деятельности ордена иезуитов выполняли братья Вирикс³⁴, члены ордена св. Луки в Антверпене. Благодаря многочисленным произведениям графики, подобным гравюре “Madonna Misericordia”³⁵, созданной Яном Вириksom для ордена кармелитов на рубеже XVI–XVII вв., католическая иконография “Madonna Misericordia”, ставшая уже не столь востребованной и актуальной к середине XVII в. в Западной Европе, с середины XVII в.³⁶ получила «второе дыхание» в культуре Западной Руси.

При первом впечатлении иконография «Покрой нас кровом крылу Твоею» стала результатом контаминации католической иконографии “Madonna Misericordia” и русской «Апокалиптическая Жена». Но гравюра из сборника «Руно Орошенное» 1696 г. была создана на основе более ранних



Илл. 41.
Гравюра “Madonna Misericordia” для ордена Девы Марии с горы Кармель. Иоанн Вирикс. Конец XVI в.

- 33 Гражданские права православных подданных Речи Посполитой были ограничены и стеснены, свободное исповедование православной веры, использование русского и западнорусского языков в официальных документах чаще всего откровенно преследовалось. См.: *Карташев А. В.* Очерки по истории Русской церкви. Париж, 1959. Т. I. С. 590; *Chodynicki K. Kosciol prawoslawnny a Rzecz Pospolita Polska 1370–1632. W., 1934. S. 101–103.*
- 34 Фламандская династия гравёров и рисовальщиков, самые известные представители которой – братья Вирикс (нидерл. – Wierix): Ян (Иоанн) Вирикс (1549–ок.1618) – гравёр, прославившийся работами на религиозную тематику и портретами, и Иероним Вирикс (1553–1619) – гравёр, рисовальщик и педагог. Работая в протестантской среде ордена св. Луки в Антверпене, они были тайными католиками.
- 35 Иоанн Вирикс. Гравюра «Madonna Misericordia» для ордена Девы Марии с горы Кармель. Конец XVI в. Мадонна, придерживая мафорий, покрывает справа группу коленопреклонённых монахов-кармелитов, слева – группу молящихся монахинь-кармелиток.
- 36 Важно отметить, что на западных территориях современной Украины иконография «Madonna Misericordia», движимая орденом иезуитов, получила единичные воплощения ещё до периода Контрреформации. Например, образ «Madonna Misericordia» в росписи, созданной в конце XV в. вероятно североитальянскими мастерами, в нефе храма свт. Николая, пристроенного к Горнянской ротонде св. Анны в Закарпатье. На данный момент храм принадлежит УГКЦ. В традиционных сценах «Акафиста Богоматери» росписи церкви св. Онуфрия василянского монастыря в Лаврове Старосамборского района Львовской области конца XV–XVI в. были представлены образы «Madonna Misericordia». См.: *Щербань В.* Генеза іконографії Покрови Богородиці на теренах України // Вісник Львівського Університету. Мистецтвознавство. Львів, 2005. Вип. 5. С. 147.



Илл. 42.
Гравюра на меди
«Покрый нас кровом
крылу Твоею». Мастер
Илия. 1655–1660 гг.
«Патерик или Отечник
Печерский...». Киев.
Типография Лавры.
1661 г. 24,9 x 15,4 см.

украинских гравюр. Самое раннее изображение Богоматери с крыльями, покрывающей распахнутым мафорием молящихся, на которое указала ещё Л. П. Тарасенко³⁷, является фрагментом панегирической конклюдии³⁸, прославляющей воссоединение Украины с Россией под покровом Богоматери. В центре конклюдии³⁹ на облаках в рост изображена Богоматерь, облечённая в солнце, в венце, с распахнутыми крыльями, над которыми развиваются две ленты-прапорца с текстом «И даны быша Жене...» и «две крыле орла великого: Апок: VI»⁴⁰. Перед Богоматерью, у ног расположен медальон, обрамлённый лавровым венком с российским гербом — двуглавым орлом, на груди которого щит с изображением Георгия Победоносца, побивающего дракона. Богоматерь покрывает широко раскрытым мафорием монашескую братию, предстоящую в молении по двум сторонам от Успенского собора Киево-Печерской лавры. От левой группы монахов взвывается бандероль с прошением к Богоматери «Покрый нас кровом крылу Твоею...», от правой — бандероль со словами благодарения «Во кровех крилу твоею возрадуемся...»⁴¹. Вверху, в облачном

- 37 «Апокалиптическая Жена» — Богоматерь в представленном иконографическом изводе — впервые появляется в Киево-Печерском патерике, изданном в 1661 г. в Киеве. На фронтисписе патерика помещена сложная композиция, типа конклюдии, где присутствует образ крылатой Богоматери в венце и с раскрытым над гербом России и Киево-Печерской Лаврой покровом-плащом. См.: «Угодно в очах Божиих дело сие...». Сокровища Церковно-археологического кабинета Московской Православной Духовной Академии / ред. Л. П. Тарасенко. Сергиев Посад, 2004. С. 128.
- 38 Алексеева М. А. Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. // Русское искусство барокко. М., 1977. С. 7–29.
- 39 Гравюра на меди «Покрый нас кровом крылу Твоею». Мастер Илия. 1655–1660 гг. «Патерик или Отечник Печерский...». Киев. Типография Лавры. 1661 г. 24,9 x 15,4 см. См.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.: каталог / ред. А. А. Гусева. М., 1981. Вып. II. Ч. 1. С. 14, 58, 136. Илл. 1119. «Первое печатное издание «Патерика» на церковно-славянском языке, одно из наиболее выдающихся в полиграфическом отношении изданий лаврской типографии второй половины XVII в. Изображение соборной Успенской церкви и планы пещер сделаны, видимо, с натуры». См.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в. С. 14.
- 40 «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времени и полвремени» (Апок. 12, 14).
- 41 Эта парафраз строк Псалтири «Яко был еси Помощник мой, и в крове крилу Твоею возрадуюсь» (Пс. 62, 8).

сегменте, в солнечном сиянии поясное изображение Спасителя, благословляющего обеими руками, в венце и с двумя распахнутыми крыльями за спиной. Над крыльями Спасителя, по краю верхнего поля, расположены две ленты-прапорца с текстом «Яко орел покры...» и «гнезде свое...»⁴², который является заголовком всей конклюдии и даёт ключ к пониманию её замысла.

Текст «Яко орел покры гнезде свое...» дал исторически известный и значимый образ, одновременно использованный обеими сторонами — участницами Переяславской рады 1654 г. в качестве идеологемы⁴³. Гетман Богдан Хмельницкий и генеральный писарь Войска Запорожского Иван Выговский в беседе с послом царя Алексея Михайловича выразили радость по поводу того, что «яко же древле при великом князе Владимире, так же и ныне сродник их... Алексей Михайлович всеа Русии самодержец призрил на свою государеву отчину Киев и на всю Малую Русь милостью своею. *Яко орел покрывает гнездо свое*⁴⁴, так и он, государь, изволит нас принять под свою царского величества высокую руку»⁴⁵. Затем посол государя В. В. Бутурлин, при вручении знаков власти Богдану Хмельницкому, в своей речи использовал этот образ при «определении характера отношений между царём Алексеем Михайловичем и украинским обществом. Алексей Михайлович желает, *«орла носяй печать, яко орел покрыти гнездо свое и на птенцы своя вождеде, град Киев с протчими грады, царского орла некогда гнездо сущее ... милостью своей государской покрыти»*. Царь сравнивается здесь с орлом, который возвращается в Киев — своё старое гнездо, чтобы покрыть своими крыльями это гнездо и находящихся в нем птенцов. Тем самым «воссоединение» восточных славян в одном государстве означало их объединение под властью своих «природных» государей, которые некогда правили Русской землёй из её

42 «...и на птенцы своя возжеле: простер крыле свои, и прият их, и подыят Яко орел покры гнездо свое их на раму свою» (Втор. 32, 10–11).

43 *Флоря Б. Н.* Воссоединение Украины с Россией в оценке современников // Славянский альманах 2004. М., 2005. Вып. 9. С. 4.

44 Здесь и далее выделено Е. Ю. Суворовой

45 Воссоединение Украины с Россией: документы и материалы. М., 1954. Т. 3. № 197. С. 460. Цит. по: *Флоря Б. Н.* Указ. соч. С. 6.

столицы — Киева. Сравнение царя с «орлом»⁴⁶, а его новых подданных с «птенцами» подчёркивало кровную связь между ними и правителем, их принадлежность к одному народу. Эта цельная и последовательная точка зрения воспроизводила основные положения сложившейся много раньше программы «собирания» всех восточнославянских земель вокруг Москвы»⁴⁷. В. В. Бутурлин в своей речи акцентирует внимание и на теме защиты православия. «В этой борьбе за православие Хмельницкий должен был рассчитывать на помощь небесной молитвы печерских чудотворцев, некогда утвердивших в «Русской Земле» православие...»⁴⁸. Первое издание «Патерика или Отечника Печерского» на церковно-славянском языке было подготовлено к печати в 1661 г. архимандритом Иннокентием (Гизелем) представителем культурной элиты Украины, ректором Киево-Могилянской коллегии, выпускниками которой в разные годы были Богдан Хмельницкий⁴⁹, Симеон Полоцкий⁵⁰, свт. Димитрий Ростовский.

Мастер-гравёр, по всей видимости, под руководством архимандрита Иннокентия (Гизеля), опиравшегося на принятую в украинском и российском обществе идеологию — Покров Божьей Матери над воссоединившимися двумя братскими народами, как на иконографическую программу, создал конклюдий, в которой Христос — *орел покрывает птенцев*

46 «Образ орла, сажающегося в свое гнездо и прикрывающего крыльями своих птенцов, был использован и в грамоте Богдана Хмельницкого Алексею Михайловичу от 17 февраля 1654 г. Всё это позволяет утверждать, что выработанный в Москве взгляд на значение происходивших событий был принят украинской стороной». См.: *Флоря Б. Н.* Указ. соч. С. 6.

47 *Флоря Б. Н.* Указ. соч. С. 5–6.

48 Там же. С. 5.

49 Богдан Хмельницкий получил образование в Киево-братской школе (с 1631 г. Киево-Могилянская коллегия), сохранив привязанность к *alma mater*, стал её благодетелем и покровителем.

50 Образ орла — любимейший в поэзии Симеона Полоцкого, самая известная его поэма «Орел Российский» была создана в 1667 г. в связи с объявлением царевича Алексея Алексеевича наследником престола и украшена гравюрой с изображением «Орла Российской Державы», облечённого в солнце, от которого исходят лучи, надписанные именами христианских добродетелей. В лапах орла — скипетр и меч, на груди изображение Георгия Победоносца, над главами три венца. Надпись на гравюре «В солнце положи селение свое...» (Пс. 18, 5). См.: *Смирнов Н. А.* Орел Российский: творение Симеона Полоцкого. Петроград, 1915. С. 1–64.

Своих. Ниже Богоматерь с «крыльями орла великого» как защитница православия своим мафорием покрывает Власти (государя)⁵¹ в образе двуглавого орла и Церковь (духовенство) в лице братии самого древнего русского монастыря — Киево-Печерской лавры. В этой конклюдии впервые и семантически логично была использована католическая иконография Девы Марии «Мизерикордия» первого типа⁵².

Придание Богоматери черт «Апокалиптической Жены» (крылья за спиной и прямая цитата из двенадцатой главы Апокалипсиса: «И даны быша жене две крыле орла велика»⁵³ на лентах-прапорцах) связано с православной русской

- 51 С момента воссоединения Украины с Россией в украинских изданиях получили широкое распространение посвящения русским царям. «Необходимость снискать расположение монарха, влияние которого в делах церкви было таким же определяющим, как и в делах государства, побуждала писателей и издателей к активному обращению к монарху... В таких посвящениях панегирик своеобразно сочетается с челобитной... Compliments по адресу российских самодержцев стали частью установившегося литературного этикета». См.: *Сазонова Л. И.* Украинские старопечатные предисловия конца XVI – первой половины XVII в. (особенности литературной формы) // *Русская старопечатная литература XVI – первая четверть XVIII в. Тематика и стилистика предисловий и послесловий.* М., 1981. С. 180–181.
- 52 Иконография “Madonna Misericordia”, зародившаяся и получившая особое почитание в Италии, а затем распространившаяся по всей Европе (“Madonna della Misericordia” (итал.), “Schutzmantelmadonna” (нем.), “Vierge au Manteau” (фр.) или “Vierge de Miséricorde” (фр.)), условно делится на несколько типов. Первый тип — это изображение Богоматери, явившейся Петру Ноласко. Богоматерь, придерживая широко распростёртыми руками края своего мафория, покрывает им христиан, прибегающих под её защиту. Под покровом Богоматери в молении могут изображаться представители царствующего дома, Церкви и местной знати. Ю. Н. Звездина в своей статье, опираясь на материал гравюр киевской печати, связывает происхождение украинской иконографии Богоматери «Покров» с католической иконографией “Misericordia”. См.: *Звездина Ю. Н.* Образ Богоматери Ильинской Черниговской в росписи церкви Илии Пророка в Ярославле и аллегорические гравюры киевской печати // *Научные чтения памяти И. П. Болотцевой (XII): сб. статей.* Ярославль, 2008. С. 37.
- 53 Старец Филофей во фрагменте «Послания о злых днях и часах», где ведётся речь о гибели всех православных царств, кроме русского, сохраняемого благодатию Христовою, одновременно приводит цитаты 131 Псалма: «зде вселюся, яко изволих», и из XII главы Апокалипсиса: «И даны быша жене две крыле Орла велика», сочетание которых будет употребляться в украинской графике второй половины XVII в. См.: *Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века / Д. С. Лихачев, ред.* М., 1984. С. 452.



Илл. 43.
Гравюра «Горняя мудрствуйте, а не земная...». Архиепископ Лазарь (Баранович). «Трубы на дни нарочитыя праздников... Яже Лазарь Баранович воструби». Киев. Типография Лавры. 1674 г. Л. 4нн.а. 27,1 x 16,2 см.

традицией, в которой Жена, облеченная в солнце с крыльями орла великого, «выступает в качестве метафоры Церкви Христовой, гонимой неверными и обретающей покой только в пределах Московского государства. Такое понимание данного образа наиболее ярко выражено создателем доктрины «Москва — Третий Рим» старцем Филофеем в его «Послании великому князю Василию III Ивановичу о злых днях и часах». Для человека, воспитанного в православной духовной культуре, наличие этой цитаты рядом с изображением Богородицы служило ясным указанием на то, что перед ним не просто образ Божьей Матери, но и символическое изображение Церкви Христовой»⁵⁴.

Ещё более сложная по композиции панегирическая конклюдия⁵⁵, насыщенная апокалиптическими образами и текстами из Священного Писания, была создана Лазарем (Барановичем) и опубликована 1674 г. в первом и втором⁵⁶ киевских изданиях «Трубы на дни нарочитыя праздников...». Конклюдия делится на четыре условных регистра, рядом с каждым образом расположены бандероли с текстами. В верхнем — на облаках в рост слева и справа от слетающего в виде голубя Св. Духа изображены крылатая Богоматерь («Даны быша Жене две крыле орла...»⁵⁷) и Спаситель с кры-

54 См.: *Кривоцов Д. Ю.* Образ двуглавого орла в символике западнорусских посвяжительных предисловий XVII – начала XVIII века (на материалах изданий типографии Киевопечерской лавры) // *Геральдика: материалы конференции «10 лет восстановления геральдической службы в России»*. СПб., 2002. С. 62–63.

55 Гравюра «Горняя мудрствуйте, а не земная...». Архиепископ Лазарь (Баранович). «Трубы на дни нарочитыя праздников... Яже Лазарь Баранович воструби». Киев. Типография Лавры. 1674 г. Л. 4нн. а. 27,1 x 16,2 см. См.: *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.* С. 20, 21, 197. Илл. 1431.

56 Во втором издании также опубликована гравюра «Успение Богоматери», на которой изображена возносящаяся на небо к встречающему Ее Спасителю Богоматерь с крыльями.

Гравюра «Успение Богоматери». Архиепископ Лазарь (Баранович). «Трубы на дни нарочитыя праздников... Яже Лазарь Баранович воструби». Киев. Типография Лавры. 1674 г. Л. 265б. 10,4 x 12,3 см. См.: *Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.* С. 20, 21, 188. Илл. 1352. Позднее доска употреблялась в изданиях новгород-северской и черниговской типографий Лазаря (Барановича).

57 «И даны были жене два крыла большого орла, чтобы она летела в пустыню

льями («Яко орел покры гнездо свое...»⁵⁸). Обе надписи отсылают к конклюдии 1661 г. По сторонам от Спасителя и Богоматери по изображению ангела («Царем держава...» и «Господь державы царства утверждают...»⁵⁹). В центре второго регистра — бандероль с текстом «Горняя мудрствуйте, а не земная...»⁶⁰, который, учитывая его место расположения, можно интерпретировать как название конклюдии. Ниже бандероли — изображение двуглавого орла с мечом и скипетром в лапах, на груди которого Георгий Победоносец побивает дракона. Из клюва каждой главы орла исходит бандероль с текстом «Кто даст ми криле яко голубине?» и «И полешу, и почию»⁶¹. Справа на облаках в рост изображён архангел Михаил с мечом («Ангелом Своим заповесь о тебе...»⁶²), слева — царь Константин с жезлом и крестом («Подражателе Богу...»⁶³ и «Жезл едущ аз вижу веры...»⁶⁴). Ниже — третий регистр, в котором слева направо изображены всадник в венце, побивающий дракона («Ты убо яко добр воин...»⁶⁵), лев с крыльями («Победил лев...»⁶⁶), телец с крыльями («В трудех от юности...»⁶⁷) и двуглавый орёл («Четвертое животное подобно орлу...»⁶⁸). Развёрнутая цитата из четвёртой главы Апокалипсиса рядом с изображением двуглавого орла: «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье

в свое место от лица змия и там питалась в продолжение времени, времен и полвремени» (Апок. 12, 14).

- 58 «Яко орел покры гнездо свое, и на птенцы своя возжел: простер крыле свои, и прият их, и подыят их на раму свою» (Втор. 32, 10–11).
- 59 «И сотворил есть нас цари и иереи Богу и Отцу своему, тому слава и держава вовеки веков. Аминь» (Апок. 1, 6).
- 60 «Горняя мудрствуйте, а не земная» (Кол. 3, 2).
- 61 «И рех: кто даст ми криле яко олубине? И полешу, и почию» (Пс. 54, 7).
- 62 «Яко Ангелом Своим заповесь о тебе, сохранити тя во всех путех твоих» (Пс. 90, 11).
- 63 «Бывайте убо подражателе Богу, якоже чада возлюбленная» (Еф. 5, 2).
- 64 Жезл — олицетворение силы и могущества того, в чьих он руках.
- 65 «Ты убо злопостражди яко добр воин Иисус Христов...» (2 Тим. 2, 3).
- 66 «И один из старцев сказал мне: не плачь, вот, лев от колена Иудина, корень Давидов, победил и может раскрыть сию книгу и снять семь печатей её» (Апок. 5, 5).
- 67 «Нищ есмь аз, и в трудех от юности моя» (Пс. 87, 16).
- 68 «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему» (Откр. 4, 7).

животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему», разъясняет, что в третьем регистре изображены в своеобразной интерпретации четыре апокалиптических животных⁶⁹. В нижнем регистре, в центре — изображение двуглавого орла с образом Богородицы («Покрыю его яко познаша имя мое...»⁷⁰), в лапах у него два щита («Тысяча щитов висит на нем»⁷¹). Справа и слева от орла на кронах высоких деревьев — поясные изображения царя Алексея Михайловича и царицы Наталии Кирилловны соответственно, ниже около древа царя — изображения Фёдора Алексеевича и Иоанна Алексеевича, ниже около древа царицы — Петра Алексеевича. Под изображениями наследников бандероль с текстом «...Даже до рек отрасли его»⁷². Тема крыльев в этой конклюдии повторена многократно в разных образах. На рубеже XVII–XVIII в. тема восшествия на царство, восхваления императорской власти вошла в пространство традиционной иконографии «Покрова Богородицы»⁷³.

Итоговый вариант композиции «Покрой нас кровом крылу Твоею», получившей дальнейшее распространение, для издания 1696 г. «Руно Орошенное», скорее всего, был разработан свт. Димитрием Ростовским, автором которого он являлся. Косвенно в пользу этого предположения свидетельствуют тексты свт. Димитрия Ростовского. Так Л. П. Тарасенко, комментируя иконографию «Покрой нас кровом крилу твоею...», опирается на образные интерпретации свт. Димитрия Ростовского из «Руна Орошенного»: «Одевает нас Пречистая Дева милостью своею, егда покрывает честным своим омофором». Там же, в беседе, посвящённой Богородице,

69 Лев — символ царственной власти, победы; телец — жертвенность священства; в данном случае третье животное с человеческим лицом — это воин-победитель, и четвёртое животное — двуглавый орел — также символ императорской власти и её легитимности.

70 Парафраз стих 90 псалма: «Яко на Мя упова́, и избавлю́ ъ: покрью́ ъ, яко позна́ имя Моё» (Пс. 90, 14).

71 «Шея твоя — как столп Давидов, сооруженный для оружий, тысяча щитов висит на нем — все щиты сильных» (Песн. 4, 4).

72 «Простре розги его до моря, и даже до рек отрасли его». (Пс. 79, 12).

73 Подобные конклюдии прежде всего были связаны с прославлением царской власти и её легитимности. См.: *Погосян Е. А., Сморжевских-Смирнова М. А.* «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: образ апокалиптической Жены в русской официальной культуре 1695–1742 гг. // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. История и историософия в литературном преломлении.* Тарту, 2002. VIII. С. 9–10.

«Взбранной воеводе», святитель пишет о «Жене облеченной в солнце» как о предзнаменовавшей Пречистую Деву, «очесом есть много учителей церковных согласие». В одной из последних бесед «Руна» Дмитрий Ростовский так объясняет образ Апокалиптической Жены: «...Мати нашей Преблагословенной даны быша два крыле Орла великаго, то упованием яко она покрыть ны кровом крылу своею, извещаемся о покровительстве ея от Андрея с(вя)таго Юродивого, сей виде ю въ влахернстей церкви людие покрывающую...»⁷⁴. В «Слове на Покров» свт. Димитрий сопоставляет образы Подательницы Покрова и Апокалиптической Жены: «Якоже иногда святыи Иоанн Богослов виде на небеси знамение велие: Жену, облеченную в солнце. Сице святыи Андрей в Небеси подобней Влахернстей Церкви, узре Невесту невестную, солнечную одеяную Порфирию, знамение, Богословом виденное: Покровительницу нашу Премилосердную прообразоваше»⁷⁵.

Тема изображения Богоматери как «Апокалиптической Жены» с крыльями «орла великаго» в русском искусстве не ограничивается только иконографией Богоматери «Покрой нас кровом крылу Твоею...». На иконе «Предста Царице...»⁷⁶ из собрания МГОМЗ, которую специалисты датируют второй половиной XVII в.⁷⁷, Богоматерь изображена с крыльями за спиной, облечённая в солнце, стоящая на персонифицированном полумесяце, в царских одеждах и венцом на голове. Она предстоит справа от Спасителя в венце, восседающего на престоле, за которым — семь подсвечников Апокалипсиса. Спаситель представлен в иконографии апокалиптической семантики «Царь Царем»⁷⁸. Из уст Его исходит обоюдоострый

- 74 См.: «Угодно в очах Божиих дело сие...». Сокровища Церковно-археологического кабинета Московской Православной Духовной Академии. С. 128.
- 75 См.: *Димитрий Ростовский, свт.* Книга Житий святых. Киев, 1689. Л. 178.
- 76 Икона «Предста Царице». Средняя Русь. Вторая половина XVII в. 140,0 x 170,0 см. МГОМЗ. Москва.
- 77 По ряду иконографических маркеров эту икону следует датировать не ранее последней четверти XVII в. В собрании Ярославского музея есть икона «Предста Царица» конца XVII в., на которой и Богоматерь, и Иоанн Предтеча изображены в венцах и с крыльями. Другие иконографические элементы апокалиптической тематики отсутствуют.
- 78 В основе иконографии «Царь Царем» («Царь Царей») лежит текст 19 главы Апокалипсиса: «И видех небо отверсто, и се, конь бел, и седяя на нем Верен

Илл. 44.
Икона «Предста Царице». Средняя Русь. Вторая половина XVII в. 140 x 170. ИГОМЗ. Москва.



меч⁷⁹, в правой руке — в сферу свернутые небеса со звёздами — символ конца Света. Слева от Спасителя предстоит Иоанн Предтеча, как Ангел Пустыни с крыльями и в мандорле сияния.

и Истинен, и Правосудный и Воинственный: очи же Ему (еста) яко пламени огнен, и на главе Его венцы мнози: имый имя написано, еже никтоже весть, токмо Он Сам: и облечен в ризу червлену кровию. И нарицается имя Его Слово Божие. И воинства небесная идяху вслед Его на конех белых, облечени в виссон бел и чист. И из уст Его изыде оружие остро, да тем избьет языки: и Той упасет я жезлом железным, и Той перет точило вина ярости и гнева Божия Вседержителява». Столкованием). «И имать на ризе и на стегне Своем имя написано: Царь царем и Господь господем» (Откр. 19, 11–16). См.: Суворова Е. Ю. Иконография «Salus Populi Romani» в культуре России конца XVII–XIX вв. // CLIO-SCIENCE. Проблемы истории и междисциплинарного синтеза. М., 2016. Вып. VII. С. 287.

79 На гравюре киевского издания «Толкование Апокалипсиса» 1625 г. изображено явление Спасителя, из уст которого исходит меч, в правой руке небо со звёздами, свитое в сферу, за спиной семь подсвечников. Андрей, архиепископ Кесарии Каппадокийской. Толкование на Апокалипсис. Киев. Типография лавры. 1625 г. 10,2 x 12,6 см. С. 7, илл. 436, гравёр «ТТ». См.: Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. (1574 г. – I половина XVII в.): каталог / ред. Т. Н. Каменева. М., 1976. Вып. I. С. 21, 58, 214. Илл. 436.

Иконография гравюры 1625 г., в свою очередь, восходит кксилографии Альбрехта Дюрера. А. Дюрер. Ксилография «Видение семи светильников». «Апокалипсис». Около 1496–1498 гг. Германия.

Подводя итоги, следует сказать, что композиция гравюры 1696 г., иллюстрирующая труд свт. Дмитрия Ростовского «Руно Орошенное», была создана с учётом русских идеологом XVI–XVII вв., украинских панегирических конклюдий второй половины XVII в., русского и католического иконографического опыта. Заказчик гравюры переосмыслил католическую иконографию “Madonna Misericordia” в контексте образа «Апокалиптической Жены», который он интерпретировал в силу своего образования⁸⁰ как Богоматерь, в отличие от традиционного православного толкования «Апокалиптической Жены» как Церкви Христовой. Возможно, что именно из-за католической интерпретации «Апокалиптической Жены» как Богоматери иконография «Покрой нас кровом крылу Твоею...» не получила широкого распространения в восточно-христианском искусстве: в России воплотившись в отдельных произведениях, в украинском искусстве переродившись в иконографию Богоматери «Казацкий Покров», в Румынии и Болгарии оставшись локальным явлением, возникшим под впечатлением от сакрального искусства Киева.

И напоследок важно отметить, что тема крыльев у Богоматери связана не только с иконографиями «Покрой нас кровом крылу Твоею», «Покров», «Апокалиптической Жены», но и с киевской редакцией иконографии «София Премудрость Божия»⁸¹, получившей распространение на Украине в конце XVII в.

80 Образ Богоматери с крыльями «орла великого» мог родиться только в Киево-Могилянской коллегии – в культурном, образовательном центре Украины XVII в., а не в недрах казачества и среде простого народа. Об этом косвенно свидетельствует ведущий украинский исследователь Д. В. Степовик, называя иконографию «редкостной (!) для украинской иконографии крылатой Печерской Богоматерью». Цит. по: «Угодно в очах Божиих дело сие...». Сокровища Церковно-археологического кабинета Московской Православной Духовной Академии. С. 130.

81 *Погосян Е. А., Смержевских-Смирнова М. А.* «Я Деву в солнце зрю стоящу...». С. 9–10.

Библиография

- Алексеева М. А.* Жанр конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в. // Русское искусство барокко. М., 1977. С. 7–29.
- Димитрий Ростовский, свт.* Книга Житий святых. Киев, 1689.
- Звездина Ю. Н.* Икона «Богоматерь Ильинская Черниговская» 1696 года — дар Петру I в память Азовской победы // Филевские чтения. М., 2001. Вып. IX. С. 21–26.
- Звездина Ю. Н.* Образ Богоматери Ильинской Черниговской в росписи церкви Илии Пророка в Ярославле и аллегорические гравюры киевской печати // Научные чтения памяти И. П. Болотцевой (XII): сб. статей. Ярославль, 2008. С. 35–42.
- Іканапіс Беларусі XV–XVIII староддзяў / ред. Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1992.
- Карэлін Ў., Мельнікаў М.* Асаблівацці ізводаў Пакроў і Апёка на Брэстчыне. Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Луцьк, 2003. В. 10.
- Карташёв А. В.* Очерки по истории Русской церкви. Париж, 1959. Т. I.
- Комашко Н. И.* Ильинская Черниговская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. 2010. Т. 22. С. 360–365.
- Кривоцв Д. Ю.* Образ двуглавого орла в символике западнорусских посвященных предисловий XVII – начала XVIII века (на материалах изданий типографии Киевопечерской лавры) // Геральдика: материалы конференции «10 лет восстановления геральдической службы в России». СПб., 2002. С. 58–66.
- Летнянчин Л.* Покров Богородиці в Дрогобицькому іконописі XVII–XVIII ст. // Сакральне мистецтво Бойківщини. Наукові читання пам'яті Міхайла Драгана. Дрогобич, 1997. Вып. 1. С. 57–65.
- Москва Православная. Октябрь / ред. М. И. Вострышев. М., 2004.
- Островский Г. С.* Захарий Зограф. Л., 1987.
- Памятники литературы Древней Руси. Конец XV – первая половина XVI века / ред. Д. С. Лихачев. М., 1984.
- Плохий С.* Покрова Богородиця в Україні // Пам'ятки України: історія та культура. Київ, 1991. № 5. С. 34–39.
- Погосян Е. А., Смержевских-Смирнова М. А.* «Я Деву в солнце зрю стоящу...»: образ апокалипсической Жены в русской официальной культуре 1695–1742 гг. // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. История и историософия в литературном преломлении. Тарту, 2002. VIII. С. 9–37.
- Сазонова Л. И.* Украинские старопечатные предисловия конца XVI – первой половины XVII в. (особенности литературной формы) // Русская старопечатная литература XVI – первая четверть XVIII в. Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981. С. 153–187.
- Смирнов Н. А.* Орёл Российский: творение Симеона Полоцкого / Общество Любителей Памятников Древней Письменности ОЛДП. Петроград, 1915.

- Стасенко В. Христос І Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу. Київ, 2003.
- Степовик Д. В. Українська графіка XVI–XVIII століть. Еволюція образної системи. Київ, 1982.
- Суворова Е. Ю. Иконография “Salus Populi Romani” в культуре России конца XVII–XIX вв. // CLIO-SCIENCE. Проблемы истории и междисциплинарного синтеза. М., 2016. Вып. VII. С. 287–298.
- Суворова Е. Ю. Образы российских государственных и церковных деятелей в иконографии Покрова Богородицы конца XVII–XVIII вв. // CLIO-SCIENCE. Проблемы истории и междисциплинарного синтеза. М., 2018. Вып. IX. С. 263–273.
- «Угодно в очах Божиих дело сие...». Сокровища Церковно-археологического кабинета Московской Православной Духовной Академии / ред. Л. П. Тарасенко. Сергиев Посад, 2004.
- Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. (1574 г. – I половина XVII в.): каталог / ред. Т. Н. Каменева. М., 1976. Вып. I.
- Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.: каталог / ред. А. А. Гусева. М., 1981. Вып. II. Ч. 1.
- Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв. Киевские издания 2-й половины XVII в.: каталог / ред. А. А. Гусева. М., 1990. Вып. II. Ч. 2.
- Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ / ред. В. Бурлюк. Київ, 2005.
- Флоря Б. Н. Воссоединение Украины с Россией в оценке современников // Славянский альманах 2004. М., 2005. Вып. 9. С. 4–10.
- Чаврыков Г. Болгарские монастыри. Памятники истории, культуры и искусства. София, 1974.
- Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017.
- Щербань В. Генеза іконографії Покрови Богородиці на теренах України // Вісник Львівського Університету. Мистецтвознавство. Львів, 2005. Вип. 5. С. 138–147.
- Chodynicki K. Kosciol prawoslawny a Rzecz Pospolita Polska 1370–1632. W., 1934.

Features of the Theotokos Iconography “Cover us with the Shelter of Your Wing” (“The Protecting Veil”) of the Second Half of XVII–XIX centuries in the Eastern European Orthodox Culture

Evgeniia Iu. Suvorova

Senior Researcher of the Sergiev Posad State Historical and Art Museum-Reserve
144 Red Army Ave, Sergiev Posad 141310, Russia

Senior Lecturer of the Department of History and Theory of Church Art, Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

suvevgeniya@mail.ru

Abstract

The article is devoted to a topical problem – the appearance of new and non-traditional icons of the Theotokos in Russia in the epoch of the Romanovs dynasty. The author of the article raises and studies the question concerning the origin of a new iconography of the Theotokos “Cover us with the shelter of Thy wing” in the end of the XVII-th century. At the turn of XVII–XVIII centuries there is a new iconography of the Theotokos in the Russian culture, which later received the name “The Protecting Veil”. The earliest Russian icon of this iconography is the image of the Theotokos “Cover us with the shelter of Thy wing” of the beginning of XVIII century, made by the master of the Armory chamber, from the collection of the name Museum of Moscow Theological Academy (Church-Archaeological Room). The icon-painter of the Kremlin Armoury used an engraving of Ukrainian origin. In the fifth edition of the collection of legends of Holy Dimitry of Rostov “Bedewed fleece” (Chernigov, 1696), an engraved image of the Theotokos “Cover us with the shelter of Thy wing” was published, which are close to the icon of the Museum of Moscow Theological Academy. The almost identical iconographic copies of this engraving are the icon “Cover us with the shelter of Thy wing” of the second half of the XVIII century from the collection of the Historical Museum, the medallion from the collection of the National Museum in Lviv, the miraculous image of the Virgin, painted on the wall in 1700–1711 in the Romanian monastery Govora.

Keywords: Museum of Moscow Theological Academy, icon-painter of the Kremlin Armoury, history of art, iconography, icon, church culture, the Theotokos, church canon, epoch of the Romanovs dynasty, The Protecting Veil, engraving of Ukrainian origin.

For citation: Suvorova, Evgeniia Iu. “Features of the Theotokos Iconography ‘Cover Us with the Shelter of Your Wing’ (‘The Protecting Veil’) of the Second Half of XVII–XIX centuries in the Eastern European Orthodox Culture”. *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 76–101. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-76-101

References

- Alekseeva, M. A. "Zhanr konkluzii v russkom iskusstve kontsa XVII – nachala XVIII v." ["Genre of Allegorical Engravings ("Conclusions") in Russian Art of the Late XVII Early XVIII Century"]. *Russkoe Iskusstvo Barokko [Russian Art of the Baroque]*, Moscow, 1977, pp. 7–29. (In Russian)
- Burliuk, V., ed. *Ukrainskyi ikonopys XII–XIX st. z koleksii NKHMU [Ukrainian Icon-painting of the XII–XIX centuries. From the Collection of the NHMU]*. Kyiv, 2005. (In Ukrainian)
- Chavrykov, G. *Bolgarskie monastyri. Pamiatniki istorii, kultury i iskusstva [Bulgarian Monasteries. Monuments of History, Culture and Art]*. Sofia, 1974. (In Russian)
- Chiniakova, G. P. *Drevniaia Rus' i Zapad. Russkii litsevoi Apokalipsis XVI–XVII vekov. Miniatiura, graviura, ikona, stenopis'. [Russia and the West. Russian Apocalypse XVI–XVII Centuries. Miniature, Engraving, Icon, Painting]*. Moscow, 2017. (In Russian)
- Chodynicki, K. *Kosciol Prawoslawny a Rzecz Pospolita Polska 1370–1632*. Warsaw, 1934. (In Polish)
- Dmitrii Rostovskii, St. *Kniga Zhitii sviatykh [The Book of Lives of the Saints]*. Kiev, 1689. (In Russian)
- Floria, B. N. "Vossoedinenie Ukrainy s Rossiei v otsenke sovremennikov" ["The Reunification of Ukraine with Russia in the Assessment of Contemporaries"]. *Slavianskii al'manakh [Slavic Almanac]*, vol. IX, Moscow, 2004–2005. (In Russian)
- Guseva, A. A., ed. *Ukrainskie Knigi Kirillovskoj Pechati XVI–XVIII vv. Kievskie Izdaniya 2-oj Poloviny' XVII v. [Ukrainian Cyrillic Books of the XVI–XVIII centuries. Kiev Editions of the 2nd Half of XVII century]*. Part 1, Moscow, 1981. (In Russian)
- *Ukrainskie Knigi Kirillovskoj Pechati XVI–XVIII vv. Kievskie Izdaniya 2-oj Poloviny' XVII v. [Ukrainian Cyrillic Books of the XVI–XVIII centuries. Kiev Editions of the 2nd Half of XVII century]*. Part 2, Moscow, 1990. (In Russian)
- Kameneva N., ed. *Ukrainskie Knigi Kirillovskoj Pechati XVI–XVIII vv. (1574 g. – I Polovina XVII v. [Ukrainian Cyrillic Books of the XVI–XVIII centuries. 1574 th – Ist Half of the XVII century]*. Vol.1, Moscow, 1976. (In Russian)
- Kartashev, A. V. *Ocherki po istorii Russkoj tserkvi [Essays on the History of The Russian Orthodox Church]*. Vol. I, Paris, 1959. (In Russian)
- Karëlin, Ū., Mel'nikaŭ, M. "Asablivatssti izvodaŭ Pakroŭ i Apioka na Brëstchynë" ["The Peculiar Properties of the Iconographic Types of the Icons of the Mother of God "The Intercession" and "Mercy" in the Brest Region"]. *Volyn'ska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. Naukovii zbirk [Volynskaya Icon: studying and restoration. Science studies]*, vol. 10, Luts'k, 2003. (in Belarusian)
- Komashko, N. I. "Il'inskaia Chernigovskaia ikona Bozhiei Materi" ["Iliinskaya Chernigovskaya' Icon of the Mother of God"]. *Pravoslavnaia Èntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. XXII, 2010, pp. 360–365. (In Russian)
- Krivtsov, D. Yu. "Obraz dvuglavogo orla v simvolike zapadnorusskikh posviatitel'nykh predisloviĭ XVII – nachala XVIII veka (na materialakh izdaniĭ tipografii Kievopecherskoĭ lavry)" ["Depiction of the of the Double-headed

- Eagle in the Symbolism of the West Russian Dedicatory Preface of XVII – Early XVIII Century (on Materials of Publications of the Printing House of Kiev-Pechersk Lavra)”. *Geral’ dika: materialy konferentsii “10 let vosstanovleniia gerald’ dikeskoï sluzhby v Rossii” [Heraldry. Materials of the Conference “10 years of the Recovery of Heraldic Service in Russia”]*, St. Petersburg, 2002. (In Russian)
- Letnianshyn, L. “Pokrov Bohorodytsi v Drohobychs’komu ikonopysi XVII–XVIII st.” [“The Iconography of the Icons of the Mother of God ‘The Protecting Veil’ in the Drohobych Region”]. *Sakral’ne mystetstvo Boïkivshchyny. Naukovi chytannia pam’iaty Mikhaïla Drahana. [Sacral art of Bojkiv region. Science conference in memory of M. Dragan]*, vol. 1, Drohobych, 1997. (In Ukrainian)
- Likhachev, D. S., ed. *Pamiatniki literatury Drevnei Rusi. Konets XV – pervaiia polovina XVI veka [Works of Literature in Russian Medieval Art of the Late XV – Early XVI Century]*. Moscow, 1984. (In Russian)
- Ostrovskii, G. S. *Zakharïi Zograf [Zahariy Hristovich Dimitrov Zograf]*. Leningrad, 1987. (In Russian)
- Plokhii, S. “Pokrova Bohorodytsia v Ukraini” [“The Iconography of the Icons of the Mother of God ‘The Protecting Veil’ in Ukraine”]. *Pam’iatky Ukrainy: istoriia ta kul’tura [Ukrainian Memories: History and Culture]*, vol. 5, Kyiv, 1991. (In Ukrainian)
- Pogosian, E. A., Smorzhevskikh-Smirnova, M. A. “‘Ia Devu v solntse zriu stoiashchu...’: obraz apokalipsicheskogo Zheny v russoï ofitsial’noi kul’ture 1695–1742 gg.” [“Depiction of the ‘Woman Clothed With The Sun’ in Russian Governmental Culture”]. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia. Istoriya i istoriosofiya v literaturnom prelomenii [Russian Studies in Helsinki and Tartu. History and Historiosophy in Literature]*, vol. VIII, Tartu, 2002. (In Russian)
- Sazonova, L. I. “Ukrainskie staropechatnye predisloviia kontsa XVI – pervoi poloviny XVII v. (osobennosti literaturnoi formy)” [“Ukrainian Prefaces of the End of XVI – the First Half of XVII century (the Peculiar Properties of the Literary Form)”]. *Ruskaia staropechatnaia literatura XVI – pervaiia chetvert’ XVIII v. Tematika i stilistika predislovii i posleslovii [Russian Old-printed Literature of the XVI – First Quarter of the XVIII century. Themes and Style of the Prefaces and Epilogues]*, Moscow, 1981. (In Russian)
- Shcherban’, V. “Henezha ikonohrafiï Pokrovy Bohorodytsi na terenakh Ukraïny” [“Genesis of the Iconography of the Icons of the Mother of God ‘The Protecting Veil’ in Ukraine”]. *Visnyk L’vivskoho Universytetu. Mystetstvoznavstvo [Lviv University Messenger. Art]*, vol. 5, Lviv, 2005. (In Ukrainian)
- Smirnov, N. A. “Orel Rossiiskii: tvorenie Simeona Polotskogo” [“Russian Eagle: Work of Simeon of Polotsk”]. *Obshchestvo Liubitelei Pamiatnikov Drevnei Pis’mennosti [Amators of Monuments of Ancient Literature Society]*, Petrograd, 1915. (In Russian)
- Stasenko, V. *Khrystos I Bohorodytsia u derevorizakh kyryllychnykh knih Halychyny XVII stolittâ: stolittia: osoblyvosti rozrobky ta interpretatsii obrazu [Christ and the Mother of God on the Woodcuts of the Cyrillic Books of Galicia of the XVIIth Century: the Peculiar Properties of the Design and Interpretation of the Depiction]*. Kyiv, 2003. (In Ukrainian)

- Stepovik, D. V. *Ukrains'ka hrafika XVI–XVIII stolit'. Evoliutsiia obraznoi systemi [Ukrainian Graphics of the XVI–XVIII centuries. Evolution of the Figurative System]*. Kyiv, 1982. (In Ukrainian)
- Suvorova, E. Yu. “Ikonografiia “Salus Populi Romani” v kul'ture Rossii kontsa XVII–XIX vv.” [“Iconography ‘Salus Populi Romani’ in Russian Culture of the Late XVII–XIX centuries”]. *CLIO-SCIENCE. Problemy istorii i mezhdistsiplinarnogo sinteza [Problems of History and Interdisciplinary Synthesis]*, vol. VII, Moscow, 2016. (In Russian)
- “Obrazy rossiiskikh gosudarstvennykh i tserkovnykh deiatelei v ikonografii Pokrova Bogoroditsy kontsa XVII–XVIII vv.” [“Depictions of the Russian State and Church Leaders in the Iconography of the Mother of God ‘The Protecting Veil’ of the late XVII–XVIII Centuries”]. *CLIO-SCIENCE. Problemy istorii i mezhdistsiplinarnogo sinteza [CLIO-SCIENCE. Problems of History and Interdisciplinary Synthesis]*, vol. IX, Moscow, 2018. (In Russian)
- Tarasenko, L. P., ed. “Ugodno v ochakh Bozhiikh delo sie...”. Sokrovishcha Tserkovno-arkheologicheskogo kabineta Moskovskoi Pravoslavnoi Dukhovnoi Akademii [“And God was Pleased with this Thing...” Treasures of the Church-archaeological Cabinet (Department) of Moscow Orthodox Theological Academy]. Sergiev Posad, 2004. (In Russian)
- Vostryshev, M. I., ed. *Moskva Pravoslavnaia. Oktiabr' [Orthodox Moscow. October]*. Moscow, 2004. (In Russian)
- Vysotskaia, N. F., ed. *Ikanapis Belarusi XV–XVIII staroddziau [Icon Painting in Belorussia]*. Minsk, 1992. (In Belarussian)
- Zvezdina, Yu. N. “Ikona ‘Bogomater’ Il'inskaia CHernigovskaia' 1696 goda – dar Petru I v pamiat' Azovskoi pobedy” [“‘Iliinskaya Chernigovskaya’ icon of the Mother of God (1696), a Gift to the Emperor Peter I in the Memory of the Azov Victory”]. *Filevskie chteniia [Conference at Fili]*, vol. IX, Moscow, 2001, pp. 21–26. (In Russian)
- “Obraz Bogomateri Il'inskoii Chernigovskoi v rospisi tserkvi Ilii Proroka v Iaroslavle i allegoricheskie graviury kievskoi pechati” [“‘Iliinskaya Chernigovskaya’ Icon of the Mother of God in the Painting of the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl and Allegorical Engravings of Kiev Editions”]. *Nauchnye chteniia pamiati I. P. Bolottsevoi [Science Conference in Memory of I. P. Bolotceva]*, vol. XII, Iaroslavl', 2008, pp. 35–42. (In Russian)

ИКОНОГРАФИЯ ПОКРОВА БОГОРОДИЦЫ В УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Елена Александровна Сирая

магистр богословия

аспирант кафедры истории и теории церковного искусства
Московской духовной академии

141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
lena.aris@mail.ru

Аннотация

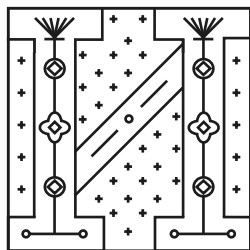
Статья посвящена одной из актуальных проблем — культурному и духовному взаимодействию Украины и Запада. Поднят и рассмотрен вопрос об опосредованном влиянии западноевропейской культуры в XVII–XVIII вв. на духовную и художественную жизнь Украины на примере появления и развития иконографии образа Богородицы «Покров» типа “*Mater Misericordiae*”. По европейской композиционной схеме иконописцы заполняли пространство иконы портретными образами казаков и духовенства. Отдельно рассмотрена особая разновидность иконографии «Покров», несущая смысловую нагрузку иконографии «Всех скорбящих Радость». Тут отличительная чер-

УДК 7.04:246

та — Богородица своим плащом покрывает страждущих, больных, увечных, скорбящих и духовенство. Также рассмотрена иконография праздника «Покров Божьей Матери» и её особенности. Иконография праздника «Покров Божьей Матери» в XVII в. была дополнена рядом иконографических деталей, заимствованных с Запада: Богородица в солнечной мандорле; облака, на которых стоят персонажи в верхней части композиции; руки молящихся, сложенные в католическом жесте адорации и экстаза. Представлена общая картина развития иконографии образа Богородицы «Покров» и праздника «Покров Божьей Матери» в XVII–XVIII вв. на примерах икон из музеев и храмов Украины.

Ключевые слова: Покров, Богородица, история искусства, иконография, иконопись, икона, культура.

Для цитирования: Сирая Е.А. Иконография Покрова Богородицы в украинской культуре XVII–XVIII вв. // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 102–122. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-102-122



сследование Л. Миляевой доказывает русское, а не византийское происхождение праздника Покрова Богородицы, а также то, что иконография сюжета сформировалась на территории Руси¹. Ещё одна версия происхождения иконографии «Покрова Богородицы», рассматриваемая М. Гембаровичем, содержит

сведения о непосредственном влиянии иконы Великой Панагии, которая была написана в Киеве под впечатлением Влахернской чудотворной *Episkepsis*². Сюжет Покрова довольно поздно возникает на Балканских землях (XVI–XVII вв.), и его сходство с более ранними образами на наших землях может говорить о заимствовании³. Вопрос возникновения иконографии праздника всегда привлекал внимание следующих учёных: Н. П. Кодакова, Н. В. Покровского, И. Мысливца, М. Гембаровича, Л. Миляевой, В. Пуцко, В. Александровича, С. Плохия.

Начало почитания Покрова на Руси принято связывать с владими́ро-суздальскими землями и именем святого князя Андрея Боголюбского⁴. Но также существует гипотеза об установлении праздника в первой половине XII в. в Киеве⁵, которая поддерживается в ряде публикаций современных исследователей⁶.

- 1 *Миляева Л.* Памятник галицкой живописи XIII ст. // Советская археология. 1965. Вып. 3. С. 225.; *Богусевич В., Миляева Л.* Станковый живопис // Історія українського мистецтва в шести томах. К., 1966. Т. 1 С. 340.
- 2 *Gembarowicz M.* Mater misericordiae – Pokrow – Pokrowa w sztuce i Legendzie Zrodkowo-Wschodnej Europy. Wrocław, 1986. С. 140–142.
- 3 *Щербань В.* Генеза іконографії Покрови Богородиці на теренах України // Мистецтвознавство '05. Львів, 2005. С. 138.
- 4 *Остроумов М.А.* Происхождение праздника Покрова // Приходское чтение. СПб., 1911. Вып. 19. С. 401–412.
- 5 *Сергий (Спасский), архиеп.* Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова Пресвятой Богородицы» СПб., 1898. С. 54.
- 6 *Шалина И.А.* Реликвии в восточно-христианской иконографии. М., 2005. С. 359.; *Александров А.* Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви // Журнал Московской Патриархии. 1983. Вып. 10–11.

Хронологически самым ранним источником, с которым можно связать происхождение иконографии «Покрова Богородицы», является известный с IV в. антифон «Под Твою милость прибегаем...». Согласно исследованиям Н. В. Покровского⁷, этот текст возник на Востоке, в IX в. был переведён на латинский язык и стал пользоваться популярностью на Западе. Следующий памятник, который непосредственно связан с иконографией «Покрова Богородицы» — «Житие Андрея, Христа ради Юродивого». В этом тексте описывается видение, которое легло в основу иконографии праздника.

Одно из древнейших изображений Покрова Богородицы находится на суздальских вратах Рождественского собора, выполненных в технике золотой наводки по меди и датированных 1230 г. На пластине суздальских врат Богоматерь Агиосоритисса изображена в трёхчетвертном повороте с воздетыми в молении руками к благословляющему Спасителю, изображённому в правом верхнем углу. Фигуру Пресвятой Девы окружают стоящие ангелы, которые поддерживают над Ней вспарушённый омофор. В дальнейшем они будут представлены парящими, а Богородица — в строго фронтальной позе. Сверху надпись по-церковнославянски: «Покрѡва Бѣгѣя Бѣца».

Общепринято выделять два основных иконографических типа Покрова — так называемые «суздальский» (среднерусский) и «новгородский». В первом случае на фоне храмовой архитектуры Богоматерь изображается простирающей свой омофор над всеми присутствующими. Внизу по центру обычно располагается амвон, на котором стоит святой Роман Сладкопевец, держащий в руках свиток. Наиболее ранним образцом этого извода является храмовая икона Покровского Суздальского монастыря второй половины XIV в.⁸ Архитектура заднего плана являет собою сооружение базиликального типа с двускатной крышей и передаёт общие черты построек во Влахернах⁹. Эту же иконографию повторяет икона конца XV в. из этого же монастыря¹⁰. «Новгородский» вариант имеет ряд отличий. Тут Богородица представлена внутри храма над

7 Покровский Н. Сирийский иконописный подлинник. М., 1896. Вып. 2. С. 110.

8 Икона сейчас находится в Государственной Третьяковской галерее.

9 Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. 1995. Т. 1. Древнерусское искусство X – начала XV вв. С. 121. Кат. 48.

10 Находится во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике.

закрытымі царскімі вратамі, а ангелы падтрымліваюць омофор у верхняй частцы кампазіцыі над усімі прадстаючымі. Одна з найбольш ранніх ікон гэтага тыпу прыходзіць з Зверына манастыря і датуецца 1399 г.¹¹ Архітэктура на заднім плане зусім іншая — трэхнефны храм, увенчаны пяцю галавамі с куполамі.

На тэрыторыі Украіны былі распаўсюджаныя абодва ізоўда, з некаторымі адрозненнямі дэталей. Яркім адрозненнем украінскай іконографіі прадзніка «Покрова Богародіцы» з'яўляецца ікона рубяжа XV–XVI в. з с. Рыхвальд Перемышльскай епархіі¹². Яна аб'ядноўвае ў сабе рысы абодвух тыпаў іконографіі «Покрова Богародіцы». Богаматер' прадстаўлена ў трохчвертным павороте дзяржацця ў руках омофор, дэкарыраваны зображэннем крестоў наподобіе епіскапскіх аблачэнняў, на фоне трэхапсіднага храма, адражающага як інтэр'ер, так і экстэр'ер¹³. Па абодва бакі ад Неё знаходзяцца групы апостолоў і ангелоў, стаячыя на аблаках, а не на галерэях храма, што гаворыць аб западнаеўрапейскім уплыве. У ніжням ярусе па цэнтру на амвоне зображэн св. Раман Сладкопеец з прадстаючымі і св. Андрэй Юродывы, традыцыйна справа ад яго. К гэтаму адрозненню абрацаліся мастацы XVIII в.

Домінуючае уплыве рускага мастацтва на маларосійскае стала слабей яшчэ з канца XV в. Час адхода украінскага мастацтва ад праваслаўнай іконографіі прыйшлося на XVII в., калі з'явіўся іскренні інтэрес к іконографічнаму вопыту каталіцкай Цэрквы ў Западнай Еўропе. Меняецца не толькі іконографія, но і стылістыка. Ідэю сінтэзы рэалізму і прыгажосці Л. Міляева асацыіруе з распаўсюджаннем на Украіне маньерызму¹⁴.



См. стр. 232.

Илл. 45.

Покров Богородицы.
Кон. XV – нач. XVI вв.

11 Икона хранится в Новгородском музее.

12 *Василик Р.* Икона «Покрова Богородиці» XV ст. з Рихвалду // Вісник Львівської академії мистецтв. Львів. 2000. Вып. 11. С. 229.

13 Такое отражение архитектуры, по мнению Р.Василика, сформировалось «под влиянием миниатюр рукописных церковных книг XI–XIV ст. (Остромирово Евангелие, Киевская Псалтирь)». Там же. С. 230.

14 «Ренессанс, с его довольно точными анатомическими пропорциями, с античной ассоциативностью в изображении и её грациозной пластикой был популярен до условности идеального иконного образа даже тогда, когда он имел определённые реалии. Менее канонический маньеризм больше соответствовал искусству, в котором пульсировала традиция. Упрощённый



Илл. 46.
Покров Богородицы.
1630 г., Музей
Волынской иконы

На Украине во второй половине XVII в. происходил процесс синтеза православной и западноевропейской традиции в искусстве, ярко проявившийся и в иконах праздника «Покров Божьей Матери», который был одним из самых почитаемых праздников. Казачество считало Богородицу своей покровительницей. Уже со второй половины XVI в. во Львове появились книги о чудесах Богородицы, где упоминались гетманы и казачество. В Запорожье строили почти всегда Покровские храмы. Иван Мазепа во время своего гетманства в Киеве посвятил Покрову три церкви, одна из них была ктиторовской¹⁵. В. Овсейчук высказал мысль, что образ Богородицы выражает чувство напряжения духовных сил, наталкивает на осознание трагичной судьбы родной земли, став своеобразным отражением драматичной эпохи¹⁶. Образ Божьей Матери воплощал идею спасения от житейских печалей, заступничества от вражеских сил. В изданных Киево-Печерской Лаврой «Акафистах» Богородица впервые прославлялась как покровительница воинских подвигов, избавительница «прещения врагов и ересей нахождения, от лестная учения всех еретик... от нашествия иноплеменных и междусобных рати»¹⁷. Повышенное внимание к образу Богородицы особенно актуально было на фоне беспокойной религиозной ситуации XVII в.

Традиционная иконография праздника «Покров Божьей Матери» была дополнена рядом иконографических особенностей и деталей, заимствованных с Запада: Богородица в солнечной мандорле; Её руки иногда изображены в жесте, свойственном иконографии «Мизерикордия»; облака, на которых стоят персонажи в верхней части композиции; руки молящихся, сложенные в католическом жесте адорации и экстаза.

до какой-то степени фольклоризированный лад маньеризма был свойственен... украинскому искусству». *Миляева Л.* Переддень барокко // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. Вип. 1. К.: Спалах, 2000. С. 34.

15 *Клочко Д.* Покрова Богородиці // Art Line. К., 1997. Вып. 10–11. С. 104.

16 *Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. Львів, 1996. С. 208.

17 В таких изданиях: «Акафисты» (У., 1683), «Миния Праздничная» (Л., 1638), «Анфологион» (Л., 1643). *Попов А. В., проф.* Православные русские акафисты. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Popov/pravoslavnye-russkie-akafisty/8.

На иконе праздника «Покрова Богородицы» первой половины XVII в. (1630 г.)¹⁸ из Музея Волынской иконы в Луцке изображена Богоматерь в солнечной мандорле с двумя ангелами, которые поддерживают края необычно длинного омофора. Внизу, на фоне архитектуры города с храмом в центре, расположены святые Роман Сладкопеев и Андрей Юродивый, патриарх и клир.

Икона праздника «Покрова Богородицы» второй половины XVII в. из Музея Волынской иконы¹⁹ также демонстрирует традиционную иконографию, исполненную в западной манере. Богоматерь, облечённая в солнечную мандорлу, держа в руках омофор, стоит на клубящихся облаках, справа и слева от Неё четверо святых, молящихся в коленопреклонённой молитве со сложенными в католическом жесте руками. В нижнем ярусе по центру на амвоне изображён св. Роман Сладкопеев и св. Андрей Юродивый с предстоящими. В правой группе предстоящих духовенство во главе со священноначалием, в левой — царственные особы и клир. Характерно, что все они молятся со сложенными в католическом жесте моления руками.

Подобная предыдущей иконе — икона праздника «Покрова Богородицы» 1677 г. из Закарпатья, находящаяся в частной коллекции²⁰. В верхней части композиция чуть более насыщенная: святых больше, также за мандорлой Богородицы — ангелы. Внизу справа, на амвоне — св. Роман Сладкопеев, рядом — св. Андрей Юродивый с преподобным (изображён с нимбом) и предстоящими. В левой же части — благоверный



Илл. 47.
Покров Богородицы.
Втор. пол. XVII в.,
Музей Волынской
иконы

- 18 Доска сосновая, две встречно врезанные тонкие шпонки, накладная профилированная рама. Левкас, темпера, золочение, тисненый растительный орнамент на фоне. ВКМ I–38, 105 × 62 × 2.5+2 см. Происхождение: Покровская церковь с. Боблы Турийского р-на, Волынской обл. Волинська ікона XVI–XVIII ст.: каталог та альбом / авт.-упоряд.: С. Кот, Т. Єлісєєва, С. Ковальчук, Л. Карпок; під ред. С. Кота. Луцьк, 1998. С. 19. № 10.
- 19 Доска (3) липовая, две врезные шпонки, накладное узкое профилированное обрамление (верхняя и нижняя планки реставрационные). Левкас, темпера, серебрение, и тонированное под золото, тисненый растительный орнамент на фоне. Реставрирована в 1993 г. в КГХИ. г. Киев. Реставратор Бескровный А. ВКМ I–83. 106 × 77 × 2+1.5 см. Происхождение: с. Заставье Любомльского района. Там же. С. 21. № 17.
- 20 Сохранилось имя художника: Яков из Вишни. См.: Давня Українська ікона із приватних збірок: каталог. К., 2003. С. 115. № 61.



Илл. 48.
Покров Богородицы.
1677 г., частная
коллекция.

царь и святитель, представители клира. Почти у всех персонажей руки сложены в католическом жесте моления.

На иконе праздника «Покрова Богородицы» конца XVII в., происходящей с Ровенщины²¹, Богоматерь изображается стоящей на облаках, в солнечной мандорле в окружении коленопреклонённых святых, края её мафория держат ангелы. Жест рук Богоматери, держащей омофор, несколько необычен: Она изящно придерживает его сверху. Внизу на амвоне — св. Роман Сладкопеев, справа — св. Андрей Юродивый и патриарх, слева — царская чета, молящаяся к Богоматери со сложенными в католическом жесте моления руками.

Ещё одна икона праздника «Покрова Богородицы» XVIII в. с Ровенщины²² из собрания НХМУ изображает Богородицу с короной, в мандорле с солнечными лучами. Справа и слева от Неё на двух облачных ярусах изображены святые, а вверху — херувимы. Внизу композиции всё традиционно.

Икона праздника «Покрова Божьей Матери» 1735 г. из Ивано-Франковской области²³ отличается от предыдущих. Рисунок выполнен довольно плоскостно, условно. Богоматерь в верхней части иконы расположена на облаках, ангелы коронуют Её. Справа и слева от Неё — херувимы и серафимы, написанные в народной манере. В руках Богоматерь держит омофор, но не перед собой, а за спиной, как будто накинув его, как шаль. Внизу расположены св. Роман Сладкопеев, слева св. Андрей Юродивый и монашествующие, справа — духовенство.

Вследствие особого почитания праздника Покрова Богоматери в казачьей среде сформировался самостоятельный украинский извод праздника «Покров Богоматери».

В первой половине XVIII в. в традиционную композиционную схему праздника «Покров Богоматери» вводятся изобра-

21 Находится в церкви с. Речица Ровенской обл. *Міляєва Л., Гелітович М.* Українська ікона XI–XVIII століть: альбом. К., 2007. С. 525. № 294.

22 Доска (2) липовая, одна врезная шпонка, левкас, масло. 101 × 77,5 × 2,5. Происхождение: из церкви с. Корытное Ровенской обл. НХМУ. Покровські ікони з НХМУ // Українська культура. К., 2010. Вып. 9–12. С. 22.

23 Доска (2) еловая, две врезные шпонки, левкас, темпера, тиснение, серебряные. 116 × 84 × 9 (в обрамлении). Происхождение: из иконостаса церкви св. Параскевы с. Космач Косовского р-на Ивано-Франковской обл. Находится в собрании НХМУ. Происхождение: из иконостаса церкви св. Параскевы, с. Космач, Ивано-Франковской обл. Там же. С. 23.

жения молящихся в церкви представителей российского императорского дома, гетманов, полковников и старшин, с их атрибутами в казацкой одежде, наделённые портретными чертами²⁴ и ставшими своеобразной галереей национальных типов. Композиции с таким сюжетом приобретают всё более светское содержание. Такой, к примеру, является икона праздника «Покров Боматери» XVIII в. из с. Сулимовка Полтавской губернии²⁵, датируемая 1739–1741 гг. Под высоким церковным сводом на фоне прекрасного барочного позолоченного иконостаса изображена нарядно одетая паства. На первом плане изображены царь и светские дамы, казаки, их жены и духовенство. Вся эта сцена наполнена не столько ощущением святости произошедшего чуда, а сколько пышности торжественной придворной церемонии. Художник, исполняя волю заказчика, отдаёт предпочтение светским образам: в наполненном светом и живописным сиянием интерьере изображены исторические персонажи с индивидуальными портретными характеристиками²⁶.

На иконе «Покрова» из Переяслава-Хмельницкого первой половины XVIII в.²⁷ изображены заказчик, гетман Мазепа²⁸, Пётр I, Екатерина I и епископ Феофан (Прокопович).

- 24 Стасенко В. Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу. К., 2003. С. 159.
- 25 Доска липовая из двух частей, две врезные шпонки, левкас, темпера, масло, позолота, на обрамлении – серебрение. 118 × 85 × 11,5. Происходит из Покровской церкви с. Сулимовка Полтавской губернии (ныне Бориспольский р-н Киевской области). НХМУ. Покровські ікони з НХМУ // Українська культура. К., 2010. Вып. 9–12. С. 24.
- 26 Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький, К., 2005. С. 15.
- 27 Датируется около 1706–1708 гг. Такую датировку иконы предлагает, в частности, П. Белецкий. (Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Л., 1981. С. 91). Стороженко А. В. в своих «Очерках переяславской старины» определяет время создания иконы периодом между 1722–23 гг. Копия иконы первой половины XVIII в. находится в НХМУ. Стороженко А. В. Очерки переяславской старины. К., 1900, С. 67. Цит. по: Євтушенко С. Про іконографію Переяславської «Покрови» // Образотворче мистецтво. К., 1986. Вып. 6. С. 30.
- 28 Существует другая версия трактовки изображённых персонажей. В роли гетмана на иконе мог быть изображен Павел Полуботок Могучего телосложения гетман предположительно может быть не И. Мазепой, а П. Полуботком. Сравнивая лицо гетмана на иконе и гравированный портрет Павла Полуботка из «Истории Малой России» Д. Н. Бантыш-Каменского, можно сделать вывод,



Илл. 49.

Покров Богородицы.
Конец XVII в., с. Речица
Ровенской обл.



Илл. 50.

Покров Богородицы.
XVIII в., Ровенщина,
НХМУ.



Илл. 51.
Покров Богородицы.
1735 г., из иконостаса
церкви св. Параскевы
с. Космач, Ивано-
Франковской обл.,
НХМУ

Об этой иконе упоминалось в литературных источниках²⁹, к которым активно обращаются современные исследователи.

В верхней части композиции изображена Богоматерь в короне на облаках, держащая в руках омофор. Её окружают ангелы и праведники в большом количестве. В нижней части иконы, на фоне интерьера храма, в центре на амвоне — св. Роман Сладкопевец в окружении священноначалия, царских особ, гетмана и народа. Слева, за спиной у епископа и монаха — св. Андрей Юродивый, с высоко поднятой, указывающей вверх рукой. На переднем плане иконы «Покрова» изображены Пётр I и Екатерина I³⁰, с императорскими коронами на голове. За Екатериной изображены две молодые женщины: белокурая и, несколько выше, темноволосая. Возможно, это не придворные дамы, а дочери Петра I и Екатерины — Анна Петровна и младшая — Елизавета Петровна³¹. Во всяком случае, на иконе Екатерина I выглядит старше этих «дам», к тому же ничто не указывает на ту дистанцию, которая должна была бы отделять венценосных супругов от придворных дам.

На иконе середины XVIII в. с Полтавщины, находящейся в собрании НХМУ³² сверху на облаках Богородица с сонмом святых покрывает омофором стоящих внизу. Амвон по центру пуст. На фоне алтаря изображены справа св. Андрей Юродивый, архиерей, духовенство и монашествующие. Слева — царь

что они очень похожи. Заметно сходство рисунка бровей, формы носа, который характерно начинается как бы ото лба — то есть чуть выше переносицы. Даже мужеством внешнего вида гетман на иконе и Полуботок с гравюры подобны друг другу. Там же. С. 31.

29 Т. Г. Шевченко в повести «Близнецы», «Заметка» А. В. Терещенко в «Русском архиве» (1865), очевидно, его же (подписано инициалами «А. Т.») статья в «Киевской старине» (1883). Там же. С. 30–31.

30 Императрица Екатерина на данной иконе особенно близка к портрету, выполненному К. де Моором в 1717 г. На лифе её платья — бант с медальоном. Орден св. Екатерины носили, как известно, на банте, который венчал орденскую ленту. Существует предположение, что этот «медальон» — тот самый, основанный в честь Екатерины, орден, который вошёл в российский «быт» с 1714 г. Там же. С. 30–31.

31 Старшая дочь Петра, Анна, родилась в 1708 году, младшая, Елизавета — в 1709. Изобразить их взрослыми могли не ранее 1720-х годов.

32 Доска липовая, две накладные шпонки, левкас, масло. 96 × 62. Происхождение: Полтавщина. НХМУ. Покровські ікони з НХМУ // Українська культура. К., 2010. Вып. 9–12. С. 25.



См. стр. 232.
Илл. 52.
Покров Богородицы.
1739–41 гг.,
Полтавщина, НХМУ.

с державой и скипетром, царица, представители казачества, их жены и народ.

Во второй половине XVIII в. вместе с упразднением Запорожской Сечи и казачества из композиции праздника «Покров Богородицы» исчезают и изображения казаков³³.

Ещё одна икона праздника «Покров Богородицы» середины XVIII в., происходящая из Восточной Украины, находящаяся в собрании НХМУ³⁴, представляет Богородицу, на облаках и молящуюся в трёхчетвертном повороте к благословляющему Христу, изображённому в левом верхнем углу иконы по пояс в облаках. За Богородицей находится сонм святых и два ангела. В нижней части иконы всё традиционно: святой Роман Сладкопевец на амвоне, справа — святой Андрей Юродивый, слева — царская чета, патриарх, на заднем плане — клир. В украинской иконографии образ Покрова Божьей Матери обрёл несколько светскую окраску, с отголосками народной эстетики, как например: пышно украшенные цветами одежды без древней символики цвета, головные уборы правителей, жест рук Богородицы, как бы обнимающей людей³⁵.

На иконе праздника «Покров Богородицы» первой половины XVIII в., происходящей с Волыни, из собрания музея Волынской иконы³⁶, Богородица изображена стоящей на полумесяце³⁷ и облаках, в мандорле, на Её главе корона, руки широко распахнуты, Она как бы раскрывает свои объятия. Её окружают ангелы и святые на облаках. Внизу традиционно изображены: св. Роман Сладкопевец на амвоне, справа — духовенство и монашество, слева — царская чета и придворные. Изображение св. Андрея Юродивого отсутствует.

На малоизвестной иконе второй половины XVII в.

33 Оляніна С. Під покровом Богородиці // ART-Ukraine. К., 2009. С. 100.

34 Міляєва Л., Гелітович М. Українська ікона XI–XVIII століть. С. 475. № 515.

35 Клочко Д. Покрова Богородиці // Art Line. К., 1997. Вып. 10–11. С. 105.

36 Происхождение: Покровская церковь, с. Дорогиничи, Локачинский р-н, Волынской обл. Доска сосновая, две врезанные шпонки, основа на обороте пролевкашена, стыки досок проклеены клочьем, темпера, масло, золочение на нимбах. ВКМ І–92. 95 × 64 × 1,7. Волинська ікона XVI–XVIII ст. С. 26. № 29.

37 Полумесяц — элемент иконографии «Непорочного Зачатия». Суворова Е. Ю. Образ Богородицы «Непорочное зачатие»: к вопросу о взаимодействии русской и западноевропейской церковных культур // Обсерваторія культури. М., 2013. С. 228.



Илл. 53.

Покров Богородицы.
Первая пол.
XVIII в., Переяслав-
Хмельницкий, НХМУ.



Илл. 54.

Покров Богородицы.
Середина XVIII в.,
Полтавщина, НХМУ.



Илл. 55.
Покров Богородицы.
Середина XVIII в.,
Восточная Украина,
НХМУ.

из церкви свт. Николая во Львове³⁸) представлен необычный вариант праздника «Покров Богородицы»³⁹. Фронтальное изображение⁴⁰ Богоматери Оранты увеличено в масштабе в традиционной композиции праздника «Покров Богоматери». Монументальная фигура Богородицы безраздельно доминирует в композиции, остальные персонажи воспринимаются скромным приложением к Ней. Омофор симметрично ниспадает с воздетых рук Богородицы. Апостолы и пророки по сторонам от Богородицы стоят на облаках, как и на иконе из Рихвальда⁴¹. Икона дополнена иконографическими схемами: вверху — ангелы, которые коронуют Богородицу, в левом нижнем углу — миниатюрное изображение семьи жертвователей. Александрович предполагает, что икона выполнена, скорее всего, по киевскому образцу XV в.⁴² В силу масштабности образа Богоматери данная икона близка к иконографии Богоматери «Покров».

В XVII в., во время решительного отхода от византийской иконографической традиции, украинское искусство обращается к результату переосмысления византийской иконографии в Западной Европе. Появляется и получает распространение вариант иконографии образа «Покрова Божьей Матери» типа “Mater Misericordiae”. Этот тип «Покрова» появился в Италии в XIV в. под названием “Madonna della Misericordiae” (итал. «Мадонна Милосердия»). Такая иконографическая схема на территории Руси возникла под влиянием Запада⁴³. В сакральном изобразительном искусстве европейских стран XIV–XVI вв. она была очень популярна. В таких



Илл. 56.
Покров Богородицы.
Первая пол. XVIII в.,
музей Волынской
иконы

- 38 Из собрания Львовского Национального музея имени Андрея Шептицкого (далее — НМЛ). *Культура і мистецтво західноукраїнських земель // 2009, 2010: збірник статей. Львів, 2015. С. 167.*
- 39 *Василик Р. Літургійність богородичних ікон // Zachodnioukrajinska sztuka cerkiewna. Działa – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. Lancut, 2003. II. 2. С. 294.*
- 40 Отсылка к традиции: как на «Суздальском» варианте иконографии праздника «Покров Богоматери». *Липатова С. Покров Пресвятой Богородицы — иконы праздника. URL: <http://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-ikony-prazdnika>.*
- 41 *Александрович В. Покров Богородиці: Українська середньовічна іконографія. Львів, 2010. С. 253.*
- 42 *Культура і мистецтво західноукраїнських земель. Львів, 2015. С. 169.*
- 43 *Комашко Н. И. Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. Вып. 1–2 (14). С. 27.*

изображениях Богоматерь представляла с широко разведёнными руками, простирая свой мафорий над молящимися, выражая своё заступничество за всех страдающих, обращающихся к ней за помощью. Данная иконографическая схема свободна от очерченного каноном круга священных персонажей и призвана наглядно передать идею защиты, позволяет изобразить рядом с Богоматерью конкретных лиц, молящихся Ей о спасении.

На протяжении XVII в. на Украине шла национально-освободительная борьба. Идея защиты под покровом Богородицы среди украинского населения, и в частности казачества, обрела большое значение из-за необходимости постоянно бороться за свою веру и свободу, испытывая связанную с этим опасность. Со второй половины XVI в. во Львове появляются книги о чудесах Богородицы, где упоминаются гетманы и казачество. В Запорожье строятся почти всегда Покровские храмы. На иконах «Покрова» теперь изображалась Богородица, которая закрывала мафорием украинский народ, представителями которого выступали казаки во главе с гетманом, царём и церковными иерархами, при этом, в основном, это были портретные изображения исторических лиц, в частности казаков и гетмана. Иконография «Мизерикордии» в XVII в. распространяется как в западноукраинских землях, так и, особенно интенсивно, на Приднепровье, население которого обычно было консервативным по отношению к иконографическим нововведениям. Такой широкий ареал распространения и чествования католического в своей основе изображения приводит к мысли, что только культурных связей Украины с Европой для распространения этого сюжета в иконописи было мало. С. Олянина предполагает, что введение этого типа изображения было инициировано и поддержано церковью, представители которой обязательно изображались на иконах Покрова⁴⁴.

Вместо канонической композиции иконописцы разрабатывают европейскую композиционную схему “Mater Misericordiae”, заполняя пространство иконы портретными образами казаков и духовенства.

Икона Богоматери «Покров» второй половины XVII в.,



Илл. 57.

Покров Богородицы. Вторая пол. XVII в., из церкви св. Николая во Львове.



Илл. 58.

Покров Богородицы. Вторая пол. XVII в., Чернигов, Черниговский областной художественный музей

44 Олянина С. Під покровом Богородиці // ART-Ukraine. 2009. С. 99.



Илл. 59.
Покров Богородицы.
Первая пол. XVIII в.,
НХМУ.

происходящая из Чернигова⁴⁵, имеет ряд интересных деталей: края мафория Богородицы над предстоящими с обеих сторон поддерживают ангелы. Богородица стоит на высоком амвоне с широко распростёртыми объятиями. Под мафорием Богородицы среди молящихся справа изображены благоверный царь, гетман со сложенными перед собой в молитве руками и народ, слева — духовенство во главе со священноначалием.

Икона Божией Матери «Покров» первой половины XVIII в. из НХМУ⁴⁶, с портретными изображениями царя Алексея Михайловича, епископа Сильвестра и гетмана Богдана Хмельницкого, стала историческим символом. Богородица в ярко расшитом разноцветными цветочными мотивами платье и украшенном золотым орнаментом мафории, немного склоняясь, нежным обнимающим жестом покрывает предстоящих.

Образы гетманов, полковников и других представителей старшины на многочисленных иконах «Покрова», распространённых на Украине с конца XVII и на протяжении XVIII вв., наделяются реалистичными чертами и становятся своеобразной галереей национальных типов.

Также существует особая разновидность иконографии «Покров», несущая смысловую нагрузку иконографии «Всех скорбящих Радость»⁴⁷. Двусторонняя икона рубежа XVII–XVIII вв. неизвестного происхождения, на одной стороне с образом Богородицы «Покров»⁴⁸, которая своим плащом

45 Лицевая сторона двухсторонней иконы. Происхождение: Черниговщина. Хранится в Черниговском областном художественном музее (далее — ЧОХМ). Там же. С. 95.

46 Происхождение: Покровская церковь с. Дешки Каневского уезда (ныне Богуславский р-н Киевской области). Доска (3) липовая, две врезные шпонки, темпера, масло, резьба, серебрение, позолота. 109 × 76 × 4 (в обрамлении). НХМУ. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ. С. 89. № 47.

47 *Комашко Н. И.* Богородица «Всех скорбящих Радость». С. 27.

48 Икона находится в собрании НМЛ. НМЛ I–2625, 62 × 43 × 5 см. В НМЛ икона поступила «в 1954 г. из расформированного музея «Бойковщина» в Самборе. Таким образом, можно предположить, что она происходит из Самборщины или околележащих территорий. В 2013 г. икону отреставрировал художник-реставратор Т. Гера в мастерской НМЛ.» *Косів Р.* Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики «Богородиця Мати Милосердя/Св. Миколай» зламу XVII–XVIII ст. // Пам'ятки України. № 12. Л., 2013. С. 48.

покрывает верующих, на другой — с образом свт. Николая⁴⁹. На рассматриваемой иконе Богородица изображена в традиционном тёмно-пурпурном мафории и синем платье, с короной на главе⁵⁰ и в открытых сандалиях, а не в традиционно красных сапожках, что является редкой иконографической особенностью. На переднем плане перед Богородицей представлен обнажённый человек без ног, на коляске, с держателем для отталкивания в левой руке, а также полуобнажённый человек, сложивший руки в молитве. У него вздыбленные волосы, что передаёт особое отчаяние и безнадёжность, которые постигли этого человека. За ним слева калека без ноги, на костыле, с кровавой раной на плече. В левой части композиции, в углу, лежит немощный седой старик, выше за ним стоит скорбленная старуха с выражением печали на лице, обеими руками опирающаяся на палку. Справа от неё — рыдающий нищий в набедренной повязке, выше — скорбящий старец в шляпе, возле него плачет закованный в кандалы юноша с цепью и замком на шее, ближе к Богородице изображены два воина в доспехах и шлемах. Ещё выше представлены юные девушки в венках, с коралловыми бусами на шее, женщина в белом головном уборе, платком вытирающая слезы. С правой стороны от Богоматери на переднем плане изображён седой архиерей в полном облачении: саккосе, омофоре и в митре, рядом с ним ещё один архиерей в чёрной архиерейской мантии, поверх которой надет омофор⁵¹, в митре и с посохом в руке. Архиереи на иконе не имеют индивидуальных портретных черт,



Илл. 60.

Покров Богородицы. Рубеж XVII–XVIII вв., происхождение неизвестно, НМЛ

- 49 Рисунок иконы выполнен довольно плоскостно в насыщенном колорите с серебрением, тонированным под золото по фону, который представляет собой левкас с тиснением в виде растительного декора. Сверху и по бокам к торцам доски иконы крепится ажурная резьба, посеребрённая по левкасу (сохранилась в верхней части и фрагменте справа). Внизу резьбы, вероятно, не было. Двусторонние иконы такого типа были достаточно распространены в тогдашних западноукраинских храмах. *Опис церков і парохій деканату Старосамбірського та Височанського 1766–1793 рр.* НМЛ. Відділ рукописів та стародруків. Ркл 496. Арк. 43 зв. // *Сидор О.* Портрет і портретність в українській іконі // *Народознавчі Зошити.* Львів, 2004. Вып. 3–4. С. 475.
- 50 Иконы коронованной Богородицы всё чаще встречаются в украинской иконописи с середины XVII в.
- 51 Архиереи так не облачались: поскольку омофор является элементом литургического одеяния, его надевали поверх саккоса, а мантия не относится к литургическим одеждам.

поэтому тракуются довольно условно. Рядом с королём стоит монахиня, выше — мужчины разного возраста. За архиереями изображен среднего возраста человек с тёмными усами, в кафтане и небольшой короне в виде трезубца на голове. Его образ напоминает портреты короля Польши Яна III Собеского (годы правления 1674–1696)⁵². Вверху расположена надпись на белой ленте, поясняющая сюжет: «за крѣх молишися бл҃га, прывѣгающим ти со верою».



См. стр. 232.

Илл. 61.

Покров Богородицы.
1650–1680 гг.,
с. Старая Соль на
Львовщине, НМЛ.

На более ранних иконах мастера делали акцент на личностях архиереев, что подчёркивает большое значение Церкви в жизни украинского народа. Подобным образом изображены архиереи на иконе «Всех скорбящих радость» 1650–1680-х гг.⁵³ из с. Старая Соль на Львовщине, около одного из них помещена надпись «патриархов избавление», что свидетельствует об изображении именно патриарха. Икона, очевидно, принадлежит авторству Стефана Медицкого⁵⁴. На иконе под мафорием Богоматери изображены страждущие, больные, увечные, старые, скорбящие, духовество, монашество и народ. На этой иконе размещены белые ленты в большом количестве с надписями слов молений, взятых из Молебна и Акафиста Богоматери, а также Акафиста Покрова Богородицы. В самом верху крупным шрифтом написано: «за всех молишися благая прибегающим ти со верою» и «всем скорбящим радость и обидимым заступление».

С начала XVIII в. традиционная иконография «Покрова» постепенно вытесняет тип “Mater Misericordiae”, окончательно завершая этот процесс на Приднепровье уже к середине XVIII в. Впрочем, иконы, созданные в течение первой половины XVIII в., наполнялись такими реминисценциями, как портретные образы казацких полковников, гетманов и других современников⁵⁵.

Во второй половине XVIII в. вместе с упразднением Запорожской Сечи и казачества из композиции «Покрова» исчезают и изображения казаков⁵⁶.

52 «Если апеллировать к вероятному времени создания иконы, то это мог бы быть этот правитель». *Косів Р.* Иконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики. Львов, 2013. С. 49.

53 Хранится в НМЛ. *Свенціцька В., Откович В.* Українське народне малярство XIII–XX століть. Світ очима народних майстрів: альбом. К., 1991. № 107.

54 См.: Там же. С. 12.

55 *Оляніна С.* Під покровом Богородиці. С. 100. № 107.

56 Там же. С. 100.

Иконография «Покрова» на всей территории Украины отражает западное католическое влияние, и это касается не только территорий, принявших унию. Представленные иконы свидетельствуют не только о старании сохранить традиционную форму иконографии, но и о внедрении новых форм, стилей и подходов, которые получили распространение на Западе. Украинские иконы демонстрируют сочетание старого и нового⁵⁷.

Библиография

- Александров А.* Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви // Журнал Московской Патриархии. М., 1983. Вып. 10–11. С. 69–79.
- Александрович В.* Покров Богородиці: Українська середньовічна іконографія. Львів, 2010.
- Богусевич В. Миляева Л.* Станковий живопис // Історія українського мистецтва в шести томах. К., 1966. Т. 1. С. 301–342.
- Василик Р.* Ікона «Покрова Богородиці» XV ст. з Рихвалду // Вісник Львівської академії мистецтв. Львів, 2000. Вып. 11. С. 227–231.
- Василик Р.* Літургійність богородичних ікон // Zachodnioukrainska sztuka cerkiewna. Działca – twórcy – ośrodki – techniki. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 10–11 maja 2003 roku. Lancut, 2003. II. 2.
- Волинська ікона XVI–XVIII ст.: каталог та альбом / авт.-упоряд.: С. Кот, Т. Єлісєєва, С. Ковальчук, Л. Карпок; під ред. С. Кота. Луцьк: ТОВ Спадщина, 1998.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV вв. М., 1995.
- Давня Українська ікона із приватних збірок: каталог. К.: Родовід, 2003.
- Євтушенко С.* Про іконографію Переяславської «Покрови» // Образотворче мистецтво. К., 1986. Вып. 6 листопад-грудень, 1986. С. 30–31.
- Клочко Д.* Покрова Богородиці // Art Line. К., 1997. Вып. 10–11. С. 104–105.
- Комашко Н. И.* Богоматерь «Всех скорбящих Радость» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. Вып. 1–2(14). С. 22–34.
- Косів Р.* Іконографія та атрибуція ікони риботицької стилістики «Богородиця Мати Милосердя / Св. Миколай» зламу XVII–XVIII ст. // Пам'ятки України. Львов, 2013. Вып. 12. С. 46–53.
- Культура і мистецтво західноукраїнських земель // 2009, 2010: збірник статей / Александрович В., ред.: Національна академія наук України, Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича. Львів, 2015.
- Липатова С.* Покров Пресвятої Богородиці – ікони праздника. [Електронний ресурс]. URL: <http://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-ikony-prazdnika> (дата обращения 27.05.2018).

57 Давня Українська ікона із приватних збірок. 2003. С. 3.

- Миляева Л.* Памятник галицкой живописи XIII ст. // Советская археология. 1965. Вып. 3. С. 249–258.
- Миляева Л.* Переддень барокко // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. Вип. 1. К.: Спалах, 2000. С. 27–48.
- Миляева Л., Гелітович М.* Українська ікона XI–XVIII століть: альбом. К.: Духовна спадщина України, 2007.
- Овсійчук В.* Українське малярство X–XVIII ст. Проблеми кольору. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.
- Оляніна С.* Під покровом Богородиці // ART-Ukraine. К., 2009.
- Остроумов М. А.* Происхождение праздника Покрова // Приходское чтение. СПб., 1911. Вып. 19.
- Покровский Н.* Сирийский иконописный подлинник. М., 1896. Вып. 2.
- Покровські ікони з НХМУ // Українська культура. К., 2010. Вып. 9–12.
- Попов А. В.* Православные русские акафисты. [Электронный ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Popov/pravoslavnyue-russkie-akafisty/8 (дата обращения 24.05.2018).
- Свенціцька В., Откович В.* Українське народне малярство XIII–XX ст. Світ очима народних майстрів: альбом. К.: Мистецтво, 1991.
- Сергий (Спасский), архиеп.* Святой Андрей Христа ради юродивый и праздник Покрова Пресвятой Богородицы. СПб., 1898.
- Сидор О.* Портрет і портретність в українській іконі // Народознавчі Зошити. Львів, 2004. Вып. 3–4.
- Стасенко В.* Христос і Богородиця у дереворізах кирилических книг Галичини XVII ст.: особливості розробки та інтерпретації образу. К., 2003.
- Суворова Е. Ю.* Образ Богородицы «Непорочное зачатие»: к вопросу о взаимодействии русской и западноевропейской церковных культур // Обсерватория культуры. М., 2013. С. 226–229.
- Український іконопис XII – XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Хмельницький: Галерея, К.: Артания Нова. 2005.
- Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005.
- Шербань В.* Генеза іконографії Покрови Богородиці на теренах України // Мистецтвознавство '05. Львів, 2005.
- Gembarowicz M.* Mater misericordiae — Pokrow — Pokrowa w sztuce i Legendzie Zrodkowo-Wschodniej Europy. Wroctaw, 1986.

The iconography of the Protection of the Virgin in Ukrainian culture of the XVII-XVIII centuries

Elena A. Siraya

MA in Theology

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

lena.aris@mail.ru

Abstract

The article is devoted to one of the topical problems – cultural and spiritual interaction between Ukraine and the West. The question concerning indirect influence of West European culture in the end of the XVII-th century – XVIII-th century on spiritual and art life of Ukraine is being raised and studied. This influence is being revealed due to appearance and development of iconography of the Theotokos “Cover” type of “Mater Misericordiae”. According to the European compositional scheme, icon painters filled the space of the icon with portrait images of Cossacks and clergy. A special kind of iconography “Cover” bearing the meaning of the iconography “Joy of All Who Sorrow” is separately considered. There is a distinctive feature – the Mother of God covers the suffering, the sick, the maimed, the grieving and the clergy with Her cloak. Also, iconography of the celebration “Cover of the Theotokos” and its features is studied. The iconography of the feast “Cover of the Theotokos” in the XVII century was supplemented with a number of iconographic details borrowed from the West: the Virgin in the solar mandorla, clouds on which characters stand at the top of the composition, praying hands folded in a Catholic gesture of adoration and ecstasy. The overall picture of the development of the iconography of the image of the Theotokos “Cover” and the feast “Cover of the Theotokos” in XVII–XVIII centuries is presented for examples of icons from museums and churches of Ukraine.

Keywords: Cover, the Theotokos, history of art, iconography, icon, icon painting, culture.

For citation: Siraya, Elena A. “The Iconography of the Protection of the Virgin in Ukrainian Culture of the XVII–XVIII centuries”. *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 102–122. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-102-122



References

- Alexandrov, A. "Ob ustanovlenii prazdnika Pokrova Presvatoi Bogoroditsy v Russkoï Tserkvi" [On the Establishment of the Feast of the Protection of the Most Holy Theotokos in the Russian Church]. *Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii [Journal of the Moscow Patriarchate]*, no. 10–11, Moscow, 1983, pp. 69–79. (In Russian)
- Aleksandrovych, V. *Pokrov Bohorodytsi: Ukraïns'ka seredn'ovichna ikonohrafiia [Intercession of the Theotokos: Ukrainian Medieval Iconography]*. L'viv, 2010. (In Ukrainian)
- Aleksandrovych, V., ed. *Kul'tura i mystetstvo zakhidnoukraïns'kykh zemel'. 2009, 2010: zbirnyk stateï [Culture and Art of Western Ukrainian Lands, 2009, 2010. Collection of Articles]*. L'viv, Natsional'na akademiia nauk Ukraïny, Instytut ukraïnoznavstva imeni Ivana Kryp'iakevycha, 2015. (In Ukrainian)
- Bogusevič, V., Milàeva, L. "Stankovii zhivopis" ["Panel Painting"]. *Istoriia ukraïns'kogo mistetstva v shesti tomakh [History of the Ukrainian Art in six volumes]*, vol. 1, Kii, 1966. pp. 301–342. (In Ukrainian)
- Davnia Ukraïns'ka ikona iz pryvatnykh zbirok: katalog [Ancient Ukrainian Icon of Private Collections. Catalog]*. Kii, Rodovid, 2003. (In Ukrainian)
- Ievtushenko, S. "Pro ikonohrafiuu Pereiaslavs'koï 'Pokrovy'" ["On the Iconography of Pereiaslavl' 'Intercession'"]. *Obrazotvorche mystetstvo [Fine Arts]*, no. 6, Nov.–Dec., Kiev, 1986. pp. 30–31. (In Ukrainian)
- Gembarowicz, M. *Mater misericordiae – Pokrow – Pokrow in art and the Legend of Central and Eastern Europe*. Wroctaw, 1986.
- Gosudarstvennaia Tre't'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia. T. 1: Drevnerusskoe Iskusstvo X – nachala XV vv. [State Tretyakov Gallery. Catalog of the Collection. Vol. 1: Old Russian Art of the X – Early XV centuries]*. Moscow, 1995. (In Russian)
- Klochko, D. *Pokrova Bohorodytsi. [Intercession of the Theotokos]*, no. 10–11, Kii, Art Line, 1997, pp. 104–105. (In Ukrainian)
- Komashko, N. I. "Bogomater' 'Vsekh skorbiashchikh Radost'" ["The Mother of God 'Joy of All Who Sorrow'"]. *Antikvariat. Predmety iskusstva i kolleksionirovaniia [Antiques. Art and Collectibles]*, no. 1–2 (14), 2004. pp. 22–34. (In Russian)
- Kosiv, R. "Ikonohrafiia ta atrybutsiia ikony rybotyts'koï stylistyky 'Bohorodytsia Maty Myloserdia'" ["Iconography and attribution of the iconic Ribotsky style 'The Virgin Mother of Mercy'"]. "Sv. Mikolai" zlamu XVII–XVIII st. Pam'iatky Ukraïny ["St. Nicholas" fracture XVII–XVIII centuries. Sights of Ukraine], no. 12, 2013. pp. 46–53. (In Ukrainian)
- Kot, S. et al., editors. *Volyns'ka ikona XVI–XVIII st.: katalog ta al'bom [Volyn Icon of the XVI–XVIII Centuries: Catalog and Album]*. Luc'k, Spadshina, 1998. (In Ukrainian)
- Lipatova, S. *Pokrov Presvatoi Bogoroditsy – ikony prazdnika [Intercession of the Blessed Virgin Mary – Icons of the Holiday]*. <http://www.pravmir.ru/pokrov-presvyatoj-bogorodicy-ikony-prazdnika/>. Accessed 27 May 2018. (In Russian)
- Miliaieva, L. "Pamiatnik galitskoï zhivopisi XIII st." ["Monument of Galician Painting XIII century"]. *Sovetskaia arkheologiia [Soviet Archeology]*, no. 3, 1965. pp. 249–258. (In Russian)

- “Peredden’ Barokko” [“Baroque Eve”]. *Mystetstvoznavstvo Ukraïny: zbirnyk naukovykh prats’ [The Arts of Ukraine. Collection of scientific works]*, no. 1, Kiiv, Spalah, 2000, pp. 27–48. (In Ukrainian)
- Miliaieva, L., Gelitovič, M. *Ukraïns’ka ikona XI–XVIII stolit’: al’bom [Ukrainian Icon of the XI–XVIII centuries: Album]*. Kiiv, Dukhovna spadshchyna Ukraïny, 2007. (In Ukrainian)
- Olânina, S. *Pid pokrovom Bohorodytsi [Under the Protection of the Virgin]*. ART-Ukraine, Kiiv, 2009. (In Ukrainian)
- Ostroumov, M. A. “Proiskhozhdenie prazdnika Pokrova” [“The Origin of the Feast of the Intercession”]. *Prikhodskoe chtenie [Parish Reading]*, no. 19, St. Petersburg, 1911. (In Russian)
- Ovsîchuk, V. *Ukraïns’ke maliarstvo X–XVIII st. Problemy kol’oru” [Ukrainian Painting of the X–XVIII centuries. Color Problems]*. L’viv, Instytut narodoznavstva NAN Ukraïny, 1996. (In Ukrainian)
- “Pokrovs’ki Ikoni z NHMU” [“Intercession Icons from National Art Museum of Ukraine”]. *Ukraïnska kul’tura [Ukrainian Culture]*, no. 9–12, Kiiv, 2010. (In Ukrainian)
- Pokrovskii, N. *Sirïskii ikonopisnyi podlinnik [The Syrian Iconographic Original]*. 2nd ed., Moscow, 1896. (In Russian)
- Popov, A. V. *Pravoslavnye russkie akafisty [Orthodox Russian Akathists]*. https://azbyka.ru/otechnik/Aleksandr_Popov/pravoslavnye-russkie-akafisty/8/. Accessed 24 May 2018. (In Russian)
- Sergius, (Spassky), archbishop. *Sviatoï Andreï Xrista radi iurodivyi i prazdnik Pokrova Presviatoï Bogoroditsy [Saint Andrew Fool for Christ and the Feast of the Intercession of the Most Holy Theotokos]*. St. Petersburg, 1898. (In Russian)
- Shalina, I. A. *Relikvii v vostochnokhristianskoï ikonografii [Relics in Eastern Christian Iconography]*. Moscow, 2005. (In Russian)
- Shcherban’, V. *Heneza ikonohrafii Pokrovy Bohorodytsi na terenakh Ukraïny [Genesis of the Iconography of the Intercession of the Virgin on the Territory of Ukraine]*. *Mystetstvoznavstvo*, Lviv, 2005. (In Ukrainian)
- Sidor, O. “Portret i portretnist’ v Ukraïns’kii ikoni” [“Portrait and Portrait-notion in the Ukrainian Icon”]. *Narodoznavchi Zoshyty [Cognitive Notebooks]*, no. 3–4, Lviv, 2004. (In Ukrainian)
- Stasenko, V. *Khrystos i Bohorodytsia u derevorizakh kyrylychnykh knyh Halychyny XVII st.: osoblyvosti rozrobky ta interpretatsii obrazu [Christ and the Virgin in the Woodcut of the Cyrillic Books of Galicia in the XVII Century: Features of the Development and Interpretation of the Image]*. Kiiv, 2003. (In Ukrainian)
- Suvorova, E. Iu. “Obraz Bogoroditsy ‘Neporochnoe zachatie’: k voprosu o vzaimodeïstvii ruskoï i zapadnoevropeïskoï tserkovnykh kul’tur” [“The image of the Virgin ‘The Immaculate Conception’: on the Question of the Interaction of Russian and Western European Church Cultures”]. *Observatoriia kul’tury [Culture Observatory]*, Moscow, 2013, pp. 226–229. (In Russian)
- Svientsits’ka V., Otkovych, V. *Ukraïns’ke narodne maliarstvo XIII–XX st. Svit ochyma narodnykh maïstriv: Al’bom [Ukrainian Folk Painting of XIII–XX centuries. Svit*

- očima Folk Artists: Album*. Kiiv, Mystetstvo, 1991. (In Ukrainian)
- Ukraïns'kyï ikonopys XII–XIX st. z kolektsiï NKhMU: al'bom [Ukrainian Icon Painting of the XII–XIX Centuries from the Collection of National Art Museum of Ukraine: Album]*. Khmel'nytskyï: Halereia, Kiiv, Artaniia Nova, 2005.
- Vasilik, R. “Ikona ‘Pokrova Bohorodytsi’ XV st. z Rykhvaldu” [“Ikon «The Intercession of the Virgin». XV Century, from Rihvald”]. *Visnyk L'vivs'koï akademii mystetstv [News of Lviv Art Academy]*, no. 11, L'viv, 2000, pp. 227–231. (In Ukrainian)
- “Liturgiïnist' bohorodychnykh ikon” [“Liturgical Character of the Theotokos Icons”]. *Western Orthodox church art. Dziela – twôrcy – centers – technics. Materials from the international scientific conference on May 10–11, Lancut, 2003*. (In Ukrainian)

ЕВХАРИСТИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В УКРАИНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУС- СТВЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

ОБЗОР ПАМЯТНИКОВ

Татьяна Владимировна Денисюк

магистр богословия

аспирант кафедры истории и теории церковного искусства

Московской духовной академии

141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия

tatiana.denysiuk.1@gmail.com

Аннотация

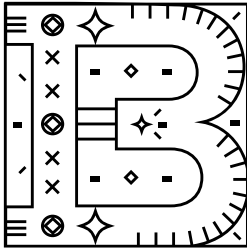
Статья посвящена изучению евхаристической тематики в украинском искусстве XVII–XVIII вв. Впервые сделан обзор памятников украинского изобразительного искусства на тему символично-аллегорического изображения темы Евхаристии. В статье приведены примеры икон и картин из собрания Национального музея в Львове, Музея волинской иконы (г. Луцк, Украина), Национального художественного музея Украины (г. Киев), Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника. Анализ композиций позволил выделить и систематизировать символические сюжеты евхаристического содержания. В статье подробно рассматриваются иконы: «Христос Виноградная Лоза», «Христос в точиле», «Христос в чаше»,

УДК 7.04:246

«Недреманное око»; картины: «Пеликан», «Соглядатаи земли Ханаанской», а также другие памятники изобразительного искусства, которые раскрывают христианский догмат Евхаристии, искупительную жертву Христа. Эти сюжеты были широко распространены в иконописи, скульптуре, лицевом шитье, гравюре, резьбе, керамике. Также описаны редкие случаи использования символических сюжетов «Недреманное око» и «Христос Виноградная Лоза» в стенописи. В статье отмечены иконографические особенности каждого сюжета, подробно описаны и проанализированы изображения, проведён сравнительный анализ разных икон с изображением одинакового сюжета, изучен контекст и значение некоторых композиций.

Ключевые слова: украинское искусство XVII–XVIII вв., украинская икона, евхаристическая тема, Евхаристия, символизм, Христос Виноградная Лоза.

Для цитирования: Денисюк Т. В. Евхаристическая тематика в украинском изобразительном искусстве XVII–XVIII вв.: обзор памятников // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 124–139. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-124-139



украинском искусстве второй половины XVII в., и особенно в XVIII в., широко распространяются евхаристические изображения символично-аллегорического характера. Это явление обусловлено прежде всего распространением и утверждением идейно-эстетических принципов украинского барокко. Символизм¹, как одна из главных идей барокко, занимает ключевые позиции в разных видах искусства. В символической и аллегорической форме излагались богословские догмы, философские положения, целые явления и события. Эта тенденция не обошла стороной и евхаристическую иконографию.

В процессе изучения и анализа композиций на тему Евхаристии в украинских иконах и гравюрах XVII–XVIII вв., просмотра экспозиций украинских музеев были выявлены следующие сюжеты: «Христос Виноградная Лоза», «Христос в точиле», «Христос в чаше», «Распятие с виноградной лозой», «Недреманное око», «Пеликан», «Соглядатаи земли Ханаанской». Все они раскрывают христианский догмат Евхаристии, искупительную жертву Христа. Отметим, что эти композиции не получили широкого распространения в настенных росписях, но в то же время были популярны в иконописи, гравюре, вышивке, резьбе, керамике и т. д.

Распространение таких нетрадиционных евхаристических композиций в украинской иконографии было обусловлено развитием на Украине схоластического богословия, полемикой с католицизмом, а также тесной взаимосвязью с народным искусством того времени². Сами сюжеты этих композиций пришли с Запада, но в украинском варианте стали более упрощёнными, лишившись подробных деталей, текстов.

1 По определению Д. И. Чижевского, «символизм утверждает, что каждое бытие в мире является лишь «символом», репрезентом высшего бытия, высшей правды, вечного и божественного», см. *Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ, 2003.*

2 *Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI–XVII ст. Київ, 1983.*

В эпоху барокко, в период возврата к языку символа, самым распространённым был мотив винограда³. Изображение виноградной лозы появляется на иконах, в гравюре, книжных миниатюрах, керамике и т. д.⁴.

Одним из самых популярных символических сюжетов на тему Евхаристии является «Христос Виноградная Лоза». В композиции представлен Христос, сидящий на краю каменного саркофага; за его плечами изображён крест; из пробитого бока Христа прорастает виноградная лоза, которая обвивает крест. На некоторых изображениях присутствуют орудия мучений Христа. Обеими руками Христос выжимает гроздь, сок которой стекает в чашу, которую держит ангел или ангелы. Основой символической трактовки виноградной лозы, как таинства Евхаристии, являются евангельский образ Бога Отца как Виноградаря, Иисуса Христа как Виноградной лозы⁵ (Ин. 15, 1–5).

Первое известное исследователям изображение «Христос Виноградная Лоза» в украинском искусстве было в системе росписи Трапезной церкви Братского монастыря на Подоле в Киеве⁶. Об этом в своих воспоминаниях пишет архидиакон Павел Алеппский, сопровождающий антиохийского патриарха Макария в путешествии в Москву. В 1654 г. они посетили Киев, и подробнее всего архидиакон описал трапезную церковь. Среди упоминаемых сцен в системе росписи этого храма Павел Алеппский описывает символическое изображение Христа с виноградной лозой, из которой Он выдавливает сок в чашу: «...третье изображение на верхней части арки: Господь нагой, израненный сидит на стуле, виноградная лоза выходит из Его утробы и осеняет Его голову; в руках Его свешивается кисть, которую он выжимает в чашу, согласно со словами Его (да будет прославлено Его имя!) в Евангелии: “я буду пить новое в царстве Отца Моего”»⁷. Отметим, что изображение сю-

3 *Щербаківській Д.* Символіка в українському мистецтві // Українське наукове товариство в Києві: збірник секції мистецтв. Київ, 1921. Вип. 1. С. 55–74.

4 *Чміль Л. В.* Київська кераміка XVI–XVIII ст. URL: <http://archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.htm>.

5 По словам свт. Климента Александрийского, как лоза даёт вино, так Божественное Слово дало Свою Кровь; ср.: Ин. 15, 1.

6 Монастырь был разрушен большевиками в 1935 году.

7 *Павел Алеппский, архидиак.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария

жета «Христос Виноградная Лоза» в стенописи является очень редким явлением.

В научной литературе встречаются разные названия этого сюжета: «Спас Виноградная Лоза», «Христос Виноградарь», «Христос Лоза Истинная». На самих памятниках подпись встречается крайне редко. К примеру, на одной из икон собрания Национального музея в Львове (НМЛ) есть надпись «Источник Жизни» (икона 1741 г., из церкви Собора Богородицы, с. Полонычна, Львовская область)⁸. Этот образ обозначен «Источником» в материалах церковных униатских визитаций второй половины XVIII века. Такое же название использовали при описании иконы из храма Покрова Пресвятой Богородицы Львовской области⁹ и двух икон из церкви св. Георгия и церкви св. Параскевы в Тернопольской области¹⁰.

В общей сложности в львовском Национальном музее хранится двадцать четыре иконы «Христос Виноградная Лоза», восемнадцать из которых написаны в первой половине XVIII века¹¹. При этом использовались разные варианты создания образов: так, одна из икон выполнена в технике рельефной резьбы с полихромией, другая написана маслом на стекле.

Следует обратить внимание на икону «Христос Виноградная Лоза» конца XVII века из с. Монастырок Львовской области. В отличие от остальных изображений данного сюжета, на этой иконе виноградная лоза вырастает из лево-

в Россию в половине XVII века. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/puteshestvie-antiohijskogo-patriarha-makarija-v-rossiyu-v-polovine-17-veka.

- 8 Kociw P. Иконы «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет: матеріали II Міжнародної наукової конференції. Львів, 2010. С. 75–83.
- 9 Генеральна візитація Львівської дієцезії 1763–1764 рр. – національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – ркл 24. – Л. 192.
- 10 Генеральна візитація Львівської дієцезії 1760–1761 рр. – національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. Відділ рукописів і стародруків. – ркл 21. – Л. 541 зв.
- 11 Kociw P. Иконы «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького (іконографія, художні особливості, призначення) // Апологет: матеріали II Міжнародної наукової конференції. Львів, 2010. С. 77.



См. стр. 233.

Илл. 62.

«Христос Виноградная Лоза», 1740-е гг.
Собрание НХМУ.

го, а не правого бока Спасителя. Также Господь представлен в терновом венце, что лишено логики, поскольку Христос изображён после Воскресения. Вместе с тем эта деталь подчёркивает пережитые страдания Господа, и такой пример не единичен в иконах такого типа.

Львовский исследователь иконографии «Христос Виноградная Лоза» Р. Косив отмечает икону 1730–1740-х гг. из церкви Собора архистратига Михаила в Ясенице-Замковой (Львовская область). Этот образ является исключительным по иконографии, поскольку в правом углу композиции нарисован условный горный пейзаж с деревьями, на фоне которого изображены две динамичные фигуры с корзинами. Исследователь предполагает, что, возможно, это является интерпретацией притчи о виноградарях или же это фигуры жён-мироносиц¹².

Ещё две иконы «Христос Виноградная Лоза» хранятся в Национальном художественном музее Украины (г. Киев). Более ранний образ происходит из села Мазепинець Волынской области, написан в 1740-е годы неизвестным мастером. Христос изображён сидящим на саркофаге, обеими руками придерживает рану, из которой капает кровь в потир. По бокам изображены два небольшого роста ангела с чашами.

Вторая икона из собрания НХМУ «Христос Лоза Виноградная» конца XVIII – начала XIX века из с. Великая Березняк Киевской области. Композиция этой иконы заметно отличается от других: в центре изображён Спаситель, сидящий на облаке (подобная деталь не встречалась раньше). С правого бока Господа прорастает виноградная лоза, сок из грозди Он выдавливает в чашу, которую держит маленький ангел. Ещё одна особенность данной иконы – это наличие изображений архангела Михаила и архангела Гавриила, стоящих на облаках по обе стороны Спасителя. Архангел Михаил изображён в воинских одеждах справа от Христа, архангел Гавриил в обычных одеждах с цветком в руке предстоит по левую сторону. Изображения обоих архангелов подписаны.

Ещё одна известная икона волынских мастеров 1747 г. происходит из церкви Святой Троицы с. Лучицы Волынской Области. Отметим, что на этой иконе изображение крови от-



См. стр. 233.

Илл. 63.

«Христос Виноградная Лоза», кон. XVIII – нач. XIX века.
Собрание НХМУ.

сутствует, Спаситель опускает виноградную гроздь в чашу, которую держит ангел.

В целом этот иконописный сюжет был распространён в основном на Волыни, Киевщине, Черкащине, Подолье, в Закарпатье, Галичине, реже на территории Украинских Карпат, Одесской и Полтавской областях. Исследователи выделяют три главные стилистические группы — Волинского, Галицко-го и Киевского регионов¹³. Кроме икон и гравюр, сюжет «Христос Виноградная Лоза» встречается на покровцах, крестах¹⁴, жертвенниках¹⁵.

Символический мотив винограда встречается и в других композициях. Так, на иконе «Соглядатаи земли Ханаанской» 1730-х гг. (из собрания Национального художественного музея Украины в Киеве), написанной неизвестным мастером на Полтавщине, изображены два соглядатая, несущие на жерди большую виноградную гроздь. Сюжет иллюстрирует библейские события из книги «Чисел» (13, 17–29), когда Моисей послал израильтян осмотреть землю обетованную. После сорокадневного путешествия соглядатаи вернулись с лучшими плодами той земли — виноградом, гранатовыми яблоками и смоквами. В христианском искусстве этот сюжет стал прообразом Распятия после того, как сщмч. Иустин Философ и блж. Августин интерпретировали жердь как крест, а виноградную гроздь как прообраз Христа¹⁶.

Также мотив винограда иногда встречается на Распятии. Например, на Распятии из церкви Воздвижения Честного Креста из Скита Манявского (Ивано-Франковская область, 1698–1705 гг.) виноград со всех сторон обвивает крест¹⁷.



См. стр. 233.

Илл. 64.

«Христос Виноградная Лоза», 1747 г.
Музей Волинской иконы, Луцк.

13 Сивак В. Христос – Виноградна Лоза: українські іконографічні інтерпретації XVII–VIII ст. // Народознавчі зошити. Львів, 2009. № 3–4. С. 337–341.

14 В собрании НМЛ хранятся покровец на чашу (изображение выполнено маслом на шёлке (репсе)) и крест XVIII в., который происходит из церкви в Улюче (Польша). См.: Косів Р. Икони «Спас Виноградна Лоза» зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. С. 77.

15 Болюк О. Дерев'яне обладнання літургійно-богословських просторів західноукраїнських церков (питання типології) // Народознавчі зошити. № 3. Львів, 2012. С. 386–399.

16 Hillier, s. III. Augustine on the Psalms. Psalm 8. URL: <https://carm.org/augustine-on-psalms-8-18>.

17 Сивак В. Евхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII // Народознавчі зошити. № 1 (97). Львів, 2011. С. 87–100.



Илл. 65.
«Соглядатаи Земли
Ханаанской»,
1730-е годы,
собрание НХМУ.

Следующая символическая нетрадиционная композиция на тему Евхаристии в украинском искусстве XVII–XVIII вв. — «Христос в чаше». Господь изображается внутри чаши, в которую с Его ран истекает кровь.

Икона такого типа хранится в собрании Музея волынской иконы (г. Луцк). Образ написан неизвестным автором в 1737 г. Кроме Христа в потире, изображены бич, розги и столб, к которому привязывали Господа. Можно предположить, что иконописец здесь соединил тему Евхаристии и крестного пути Спасителя.

Исследователь иконографии «Христос в потире» Р. Зилінко упоминает ещё одну волыньскую икону из с. Довжицы. На ней кроме Спасителя изображены Богородица, ап. Иоанн Богослов и Святой Дух в виде голубя¹⁸.

Ещё один образ середины XVIII в. хранится в Национальном художественном музее Украины (г. Киев). На иконе изображён виноградник, в центре которого Христос в чаше с распостёртыми руками, а по обе стороны предстоят апостолы Пётр и Павел. Сверху над Господом надпись «Ядый Мою Плоть и пияй Мою Кровь во Мне пребывает, и Аз в нем» (Ин. 6, 56).

Символическое изображение «Христос в чаше» также широко распространено как иконографический мотив на церковных евхаристических сосудах и алтарных предметах: дискосах, воздухах, покровцах, жертвенниках¹⁹. Например, эта композиция встречается на дверце жертвенника из с. Горську Черниговской области²⁰. Кроме того, в украинском Национальном музее в Киеве есть циборий²¹, на дверцах которого изображён Господь в потире с простёртыми руками²².



Илл. 66.
«Христос в чаше»,
1737 г. Музей
Волынской иконы

18 Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – початку XVIII ст. URL: <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/rare/7>.

19 Україна. Наука і культура: наук. видання НАН України / гол. ред. О. Сергієнко. Київ, 1996. Вип. 28.

20 Щербаківський Д. М. Указ соч. С. 55–74.

21 Циборий – у католиків посуд, в котром храняться Святе Дары. См.: Полный толковый словарь всех общепотребительных иностранных слов, вошедших в русский язык, с указанием корней / сост. Н. Дубровский. М., 1895. С. 505.

22 Юрченко К. С. Символіко-алегоричні зображення жертвників XVIII–XIX століть як фактор визначення їх функціонального призначення // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. С. 154–159.

К известным неканоническим изображениям на тему Евхаристии в украинской иконографии принадлежит композиция «Христос в точиле». Сюжет композиционно взят из гравюры Иеронима Вирикса²³, переосмыслен украинскими художниками в стиле украинской иконописи. Известна икона конца XVII в. из церкви с. Мотыжина Киевской области (НХМУ). В центре иконографической композиции изображена фигура Христа в набедренной повязке. Спаситель стоит в круглом виноградно-точиле, согнувшись под давлением массивного креста, придерживая его приподнятыми вверх руками. Крест в нижней части насквозь пронзён винтовым прессом, который прокручивает Бог Отец. В верхней части креста изображён Святой Дух в виде голубя. На переднем плане два ангела собирают кровь Господа в чашу, справа от точила стоят три апостола, возле которых изображены трое детей. В своей статье исследователь П. М. Сак отмечает, что детские фигуры олицетворяют души христиан, ожидающих очищения кровью Христовой²⁴. В разных вариантах этот сюжет был популярным на Подоле и Чигиринщине.

На Востоке Украины было распространено символическое изображение пеликана, который, согласно средневековым представлениям, раздирает себе грудь и кормит своих птенцов собственной кровью²⁵. Этот образ, доступный народному пониманию, связан с догматом искупительной жертвы Христа²⁶. В экспозиции НХМУ находятся две картины «Пеликан». На первой картине XVIII в.²⁷ на фоне креста с терновым венцом и орудия страстей (копия и губки) изображён пели-



См. стр. 234.

Илл. 67.

«Христос в чаше»,
середина XVIII века.
Собрание НХМУ.



См. стр. 234.

Илл. 68.

«Христос в точиле»,
конец XVII века.
Собрание НХМУ.

23 *Mauquoy-Hedrickx M. Les estampes Des Wierix. Bruxelles. P. 77.*

24 *Сак П. М. Українська ікона «Христос у точилі» (XVIII ст.) та її нідерландський графічний прототип. Українське мистецтво у Міжнародних зв'язках. Київ, 1983.*

25 В музее Киево-Печерской лавры хранится икона с изображением пеликана. Надпись на этом образе раскрывает смысл этого символа и его евхаристическое значение в церковном искусстве. «Пеликанъ птиця не щадя грудей своихъ кроваво розриваєть малихъ детей своихъ темъ питаєть и более темъ Христоръ Свою любовь открыль когда з насъ на кресте кровь свою пролилъ». См.: *Коцюбинська Н. Пелікан в українському мистецтві. Записки історично-філологічного відділу Української Академії наук. Кн. 9. Київ, 1926. С. 230–245.*

26 *Жолтовський П. М. Указ соч. С. 38.*

27 *Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Київ, 2005. С. 187.*



Илл. 69.
«Пеликан», XVIII век.
Собрание НХМУ.

кан, раздирающий собственную грудь и кормящий своею кровью трёх птенцов. Над пеликаном изображено человеческое сердце, кровь из которого проливается в чашу.

Вторая картина XIX в.²⁸ отличается тем, что пеликан с птенцами расположены на кресте, позади их изображена чаша, человеческое сердце, копие и губка. Также в собрании монахов-студитов есть деревянная скульптура пеликана с птенцами конца XVII – начала XVIII вв.

Данный символ иногда присутствовал в композициях Страшного Суда, Распятия и икон Божией Матери²⁹. Также он встречается на саккосах, панагиях, дарохранительницах. Исследователь Н. Коцюбинская упоминает про вышитый саккос Киевского и Галицкого митрополита Самуила Миславского, который хранится в музее Лавры. «Над левым рукавом, в шитом золотом обрамлении есть изображение пеликана с детьми, который стоит в терновом венке вместо гнезда, среди пейзажа с деревьями и домами»³⁰.

Уже с начала XVII в. во многих украинских изданиях на заглавных буквах, заставках, выходных листах встречается изображение пеликана. Так, к примеру, в «Литургионе» 1691 г. львовского издания на выходном листе изображён пеликан, а в «Ирмологии» 1700 г. — на заставке. В изданиях Киево-Печерского монастыря также встречаются буквы с пеликаном. В «Акафисте» 1620 г. — это буква «О»; в «Беседах Иоанна Златоуста на 14 посланий апостола Павла» 1623 г. — буква «П»; в «Триоди» 1648 г. — буква «І»³¹.

Украинские мастера заимствовали в поздневизантийском искусстве композицию «Недреманное око», которая также напоминает об искупительной жертве Христа. Господь изображается трёхлетним Младенцем, который возлежит на кресте с открытыми глазами. Вокруг разбросаны орудия Его будущих страданий: гвозди, молоток, плеть, терновый венок.

28 Там же. С. 205.

29 *Новицький О.* Символічні образи на ритинах київських стародруків // Записки НТШ. Т. 141–145. Праці історично-філософської секції / під ред. Івана Крип'якевича. Львів, 1926.

30 *Коцюбинська Н.* Пелікан в українському умистецтві // Записки історично-філологічного відділу Української Академії наук. Кн. 9. Київ, 1926. С. 232.

31 Там же. С. 236.

Появление этого сюжета в украинском церковном искусстве связано с поновлениями стенописи в церкви Спаса на Берестове в Киеве по заказу митрополита Петра Могилы в 1644 г. С этой целью он пригласил греческих мастеров, для которых этот сюжет был хорошо известным³². В спасском изображении «Недреманное око» Младенец возлежит на фоне виноградника. На эту деталь обратил внимание украинский исследователь Д. М. Щербаковский, трактуя виноградник не только как «декорацию образа», но и как евхаристический символ³³. Изображение сопровождается текстом «*ἡπὲρ τῆς κίνου καὶ ἐδέξασθαι τὸ αἷμα τῆς κρῆνης σου*» (Быт. 49, 11). Использование слов «κίνου» и «κρῆνη» свидетельствуют о сравнении крови с виноградным вином.

Примеров изображения виноградника и использования цитаты из книги Бытия нет ни в греческих, ни в новгородских, ни в московских памятниках³⁴. Вероятно, греческие мастера писали под влиянием местных украинских традиций и предпочтений символическим изображениям.

Композиция «Недреманное око» становится широко популярной, особенно в иконописи, в XVIII–XIX вв. В собрании НХМУ хранится икона «Христос-Недреманное око» 1735 г. из Наднепрящины³⁵. В центре изображения представлен Иисус-Младенец с прикрытыми глазами, возлежащий на кресте; рядом с ним лежат орудия страстей, терновый венец, а на заднем плане изображена чаша.

В коллекции музея есть ещё три подобные иконы XIX в.³⁶. Необходимо отметить одну из них, которая происходит из с. Сулымивка (теперь Киевская область)³⁷. Традиционно для этой иконографии Младенец изображён спящим на кресте, вокруг него находятся орудия страстей, терновый венец, чаша, череп Адама. Отметим, что Иисус Христос изображён



См. стр. 235.

Илл. 70.

«Пеликан»,
начало XIX века.
Собрание НХМУ.



Илл. 71.

«Христос
Недреманное Око»,
1735 г. Собрание
НХМУ.

32 Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001.

33 Щербаковський Д. М. Указ. соч. С. 71.

34 Адамович. О. В. Стилiстика iкон «Недрiманне око» на матерiалах колекцiї Нацiонального Києво-Печерського iсторико-культурного заповiдника // Образ Христа в українській культурі. Київ, 2001. С. 129–138.

35 См.: Український iконопис XII–XIX ст. з колекцiї НХМУ: альбом. Київ, 2005. С. 107.

36 Там же. С. 204.

37 См.: Там же. С. 198.



См. стр. 235.

Илл. 72.

«Христос
Недреманное Око»,
1857 г. Собрание
НХМУ.

на фоне Голгофы, на которой стоят три креста. Вместе с тем эта икона имеет особенность, которая не встречалась ранее и которая напрямую связывает иконографию «Недреманное Око» именно с евхаристической темой. Это изображение «Христос Виноградная Лоза» в левой части иконы. Господь изображён сидящим на саркофаге, виноградная лоза, прорастающая из Его бока, обвивает крест; вино из грозди Спаситель выдавливает в чашу, которую держит ангел, стоящий на коленях. В данной композиции вверху изображены Бог-Отец и Святой Дух в виде голубя. Подобная иконографическая деталь не встречалась ранее.

Коллекция Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника насчитывает 29 икон «Недреманное Око» XVIII–XIX в.³⁸ Здесь заметно прослеживается уже западное влияние на украинскую иконографию.

Таким образом, обзор памятников украинского церковного искусства XVII–XVIII вв. свидетельствует о широком распространении композиций символично-аллегорического характера. В иконописи, скульптуре, лицевом шитье и других видах искусства использовались такие сюжеты, как «Христос Виноградная Лоза», «Христос в точиле», «Христос в чаше», «Соглядатаи земли Ханаанской», «Распятие с виноградной лозой», «Недреманное око», «Пеликан». Мотив виноградной лозы как символа Евхаристии и образ искупительной жертвы Христа был любимым у украинских мастеров эпохи барокко. Заимствованные из западного искусства сюжеты адаптировались в украинском, приобретая новые черты под влиянием национальной культуры.

38 Подробное описание некоторых экспонатов в статье: *Адамович О.В.* Стилістика ікон «Недріманне око» на матеріалах колекції Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. С. 133.

Бібліографія

- Адамович О. В.* Стилiстика iкон «Недрiманне око» на матерiалах колекцiї Нацiонального Києво-Печерського iсторико-культурного заповiдника // *Образ Христа в українській культурi*. К., 2001. С. 129–138.
- Болюк О.* Дерев'яне обладнання лiтургiйно-богословських просторiв захiдно-українських церков (питання типологiї) // *Народознавчi зошити*. Львiв, 2012. № 3. С. 386–399.
- Генеральна вiзитацiя Львiвської дiєцезiї 1760–1761 рр. — нацiональний музей у Львовi iменi Андрея Шептицького. Вiддiл рукописiв i стародрукiв. — ркл 21. Л. 541 зв.
- Генеральна вiзитацiя Львiвської дiєцезiї 1763–1764 рр. — нацiональний музей у Львовi iменi Андрея Шептицького. Вiддiл рукописiв i стародрукiв. — ркл 24. Л. 192.
- Жолтовський П. М.* Художнє життя на Українi в XVI–XVII ст. Київ, 1983.
- Зiлiнко Р.* Iконографiя Таїнства Євхаристiї в українському сакральному мистецтвi XVII – початку XVIII ст. [Електронний ресурс]. URL: <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7> (дата обрашення 16.03.2018).
- Косiв Р.* Iкони «Спас Виноградна Лоза» зiзбiрки Нацiонального музею у Львовi iменi Андрея Шептицького (iконографiя, художнi особливостi, призначення) // *Апологет: матерiали II Мiжнародної наукової конференцiї*. Львiв, 2010. С. 75–83.
- Коцюбинська Н.* Пелiкан в українському мистецтвi. Записки iсторично-фiлологiчного вiддiлу Української Академiї наук. Кн. 9. Київ, 1926. С. 230–245.
- Новицький О.* Символiчнi образи на ритинах київських стародрукiв // *Записки НТШ*. Т. 141–145. Працi iсторично-фiлософiчної секцiї / пiд редакцiєю Iвана Крип'якевича. Львiв, 1926.
- Павел Алеппский, архидиак.* Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. [Електронний ресурс]. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/puteshestvie-antiohijskogo-patriarha-makarija-v-rossiyu-v-polovine-17-veka (дата обрашення 01.03.2018).
- Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001.
- Полный толковый словарь всех общеупотребительных иностранных слов, вошедших в русский язык, с указанием корней / составитель Н. Дубровский. М., 1895.
- Сак П. М.* Українська iкона «Христос у точилi» (XVIII ст.) та її нiдерландський графiчний прототип // *Українське мистецтво у Мiжнародних зв'язках*. Київ, 1983.
- Сивак В.* Євхаристiйна iконографiя в українському сакральному малярствi XVII–XVIII ст. // *Народознавчi зошити*. Львiв, 2011. № 1 (97). С. 87–100.
- Сивак В.* Христос — Виноградна Лоза: українські iконографiчнi интерпретацiї XVII–VIII ст. // *Народознавчi зошити*. Львiв, 2009. № 3–4. С. 337–341.
- Україна. Наука i культура: наук. видання НАН України / гол. ред. О. Сергiєнко. Київ: Знання, 1996. Вип. 28.

Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Київ: Артанія Нова, 2005.

Чижевський Д. Українське літературне бароко. Київ, 2003.

Чміль Л. В. Київська кераміка XVI–XVIII ст. [Електронний ресурс]. URL: <http://archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.htm> (дата обращения 15.03.2018).

Щербаківській Д. Символіка в українському мистецтві // Українське наукове товариство в Києві: збірник секції мистецтв. Київ, 1921. Вип. 1. С. 55–74.

Юрченко К. С. Символіко-алегоричні зображення жертвників XVIII–XIX століть як фактор визначення функціонального призначення // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. С. 154–159.

Hillier, s. III. Augustine on the Psalms, Psalm 8. URL: <https://carm.org/augustine-on-psalms-8-18> (Accessed 19.03.2018)

Mauquois-Hedrickx M. Les estampes Des Wierix. Bruxelles, 1978.

Eucharistic Themes in Ukrainian Art of the XVII–XVIII centuries: A Review of the Monuments

Tatyana V. Denisyuk

MA in Theology

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

tatiana.denysiuk.1@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the study of the Eucharistic theme in the Ukrainian art of the XVII–XVIII centuries. For the first time made the review of the monuments of Ukrainian art on the theme of symbolic and allegorical image of the Eucharist theme. The article presents examples of icons and paintings from the collection of the National Museum in Lviv, the Museum of Volyn Icon (Lutsk, Ukraine), the National Art Museum of Ukraine (Kiev), the National Kiev-Pechersk Historical and Cultural Reserve. The analysis of the compositions made it possible to identify and systematize the subjects of the Eucharistic content. The article describes in detail the: “Jesus Christ the Grape-Vine”, “Christ in the winepress”, “Christ in the bowl”, “Undreaming Eye”; pictures: “Pelican”, “The Spies of the land of Canaan” and other monuments of the fine arts, that reveal the Christian dogma of the Eucharist, the atoning sacrifice of Christ. These subjects were widely distributed in icon painting, sculpture, sewing, engraving, carving, and ceramics. The rare instances of the use of the symbolic plots “Undreaming Eye” and “Jesus Christ the Grape-Vine” in murals are described. The iconographic features of each subject are also noted in the article, images are described and analyzed in detail, a comparative analysis of different icons with the image of the same subject was carried out, the context and meaning of some compositions were studied.

Keywords: Ukrainian art of XVII–XVIII centuries, Ukrainian icon, Eucharistic theme, Eucharist, symbolism, Christ the Vine.

For citation: Denisyuk, Tatyana V. “Eucharistic Themes in Ukrainian Art of the XVII–XVIII centuries: A Review of the Monuments”. *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 124–139. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-124-139

References

- Adamovych, O. V. “Stilistika ikon ‘Nedrimanne oko’ na materialakh kolektsii Natsional'nogo Kievo-Pechers'kogo istoriko-kul'turnogo zapovidnika” [“Stylistics of Icons ‘Waking eye’ on Materials of the Collection of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve”]. *Obraz Xrista v ukrains'kii kul'turi* [The Image of Christ in Ukrainian Culture], Kii, 2001, pp. 129–138. (In Ukrainian)
- Boliuk, O. “Derev'iane obladdannia liturgiino-bogoslovs'kikh prostoriv zakhidnoukrains'kikh tserkov (pitannia tipologii)” [“Wooden Equipment of Liturgical and Theological Spaces of Western Ukrainian Churches (Typology Questions)”]. *Narodoznavchi Zoshyty*, no. 3, L'viv, 2012. pp. 386–399. (In Ukrainian)
- Chmil', L. V. *Kyivs'ka keramika XVI–XVIII st.* [Kiev Ceramics of the XVI–XVIII centuries]. <http://archaeology.kiev.ua/journal/050901/chmil.html>. Accessed 15 Mar. 2018. (In Ukrainian)
- Chyzhevs'kyi, D. *Ukrains'ke literaturne baroko* [Ukrainian Literary Baroque]. Kyiv, 2003. (In Ukrainian)
- Dubrovskii, N., ed. *Polnyi tolkovyi slovar' vsekh obshchepotrebitel'nykh inostrannykh slov, voshedshikh v russkii iazyk, s ukazaniem kornei* [A Comprehensive Dictionary of all Commonly Used Foreign Words in the Russian Language, Indicating the Roots]. Moscow, 1895. (In Russian)
- General'na vizytatsiia L'vivs'koi diietsezii 1760–1761 rr.* [The General Visit of the Lviv Diocese of 1760–1761]. Natsional'nyy Muzeiu L'vovi Imeni Andriia Sheptyts'koho. Viddil Rukopysiv i Starodrukiv [The Lviv National Museum named after Andrey Sheptytsky. Department of Manuscripts and Old Books], fol. 21, l, p. 541. (In Ukrainian)
- General'na vizytatsiia L'vivs'koi diietsezii 1763–1764 rr.* [The General Visit of the Lviv Diocese of 1763–1764]. Natsional'nyy Muzeiu L'vovi Imeni Andriia Sheptyts'koho. Viddil Rukopysiv i Starodrukiv [The Lviv National Museum named after Andrey Sheptytsky. Department of Manuscripts and Old Books], fol. 24, l, p. 192. (In Ukrainian)
- Hillier, s. III. *Augustine, Exposition on the Psalms, Psalm 8*. <https://carm.org/augustine-on-psalms-8-18>. Accessed 19 Mar. 2018.
- Kosiv, R. “Ikony ‘Spas Vynohradna Loza’ zizbirky Natsional'noho muzeiu u L'vovi imeni Andriia Sheptyts'koho (ikonohrafiia, khudozhni osoblyvosti, pryznachennia)” [“Icons ‘Christ the Grapevine’ of the Collection of the

- National Museum in Lviv Named after Andrey Sheptytsky (Iconography, Artistic Features, Purpose)”. *Apolohet: materialy II Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii [Apologist: Materials of the I International Scientific Conference]*, Lviv, 2010, pp. 75–83. (In Ukrainian)
- Kotsiubyns'ka, N. “Pelikan v ukrains'komu mystetstvi” [“Pelican in Ukrainian Art”]. *Zapysky istorychno-filolohichnoho viddilu Ukrains'koï Akademii nauk [Notes of the Historical-philological Department of the Ukrainian Academy of Sciences]*, vol. 9, Kyiv, 1926, pp. 230–245. (In Ukrainian)
- Mauquoy-Hedrickx, Marie. *Les estampes Des Wierix*. Bruxelles, 1978.
- Novyts'kyi, O. “Symvolichni obrazy na rytynakh kyivs'kykh starodrukiv” [“Symbolic Images on the Engravings of Kyiv’s Early Writings”]. *Zapysky NTSh, Pratsi istorychno-filosofichnoi sektiï [Notes of NTSh. Proceedings of the Historical-philosophical Section]*, edited by I. Kryp'iakevych, vol. 141–145. Lviv, 1926. (In Ukrainian)
- Paul, Archdeacon of Aleppo. *Puteshestvie Antiokhïskogo patriarka Makarii v Rossiïu v polovine XVII veka [The Travel of Macarius, Patriarch of Antioch to Russia in a Half of XVII Century]*. https://azbyka.ru/otechnik/Istorija_Tserkvi/puteshestvie-antiohijskogo-patriarha-makarija-v-pocciyu-v-polovine-17-veka/. Accessed 01 Mar. 2018. (In Russian)
- Pokrovskii, N. V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii [Gospel in the Monuments of Iconography]*. Moscow, Progress-Traditsiia, 2001. (In Russian)
- Sak, P. M. “Ukrains'ka ikona ‘Khrystos u tochyli’ (XVIII st.) ta ii niderlands'kyi hrafichnyi prototyp” [“The Ukrainian Icon ‘Christ in the Sharpener’ (XVIII Century) and its Dutch Graphic Prototype”]. *Ukrains'ke mystetstvo u Mizhnarodnykh zv'iazkakh [Ukrainian Art in International Relations]*, Kyiv, 1985. (In Ukrainian)
- Serhienko, O. *Ukraïna. Nauka i kul'tura: nauk. vydannia NAN Ukraïny*. Vol. 28, Kyiv, Znannia, 1996. (In Ukrainian)
- Shcherbakivs'kii, D. “Symvolika v ukrains'komu mystetstvi” [“Symbols in the Ukrainian Art”]. *Ukrains'ke naukove tovarystvo v Kyievi: zbirnyk sektiï mystetstv [Ukrainian Scientific Society in Kyiv: Collection of the Section of Arts]*, no. 1, Kyiv, 1921, pp. 55–74. (In Ukrainian)
- Syvak, V. “Ievkharystiina ikonohrafiia v ukrains'komu sakral'nomu maliarstvi XVII–XVIII st.” [“Eucharistic Iconography in the Ukrainian Sacral Painting of the XVII–XVIII Centuries”]. *Narodoznavchi zoshyty [Cognitive Notebooks]*, no. 1 (97), Lviv, 2011, pp. 87–100. (In Ukrainian)
- “Khrystos — Vynohradna Loza: ukrains'ki ikonohrafichni interpretatsii XVII–XVIII st.” [“Christ the Grapewine: Ukrainian Iconographic Interpretations of the XVII–XVIII Centuries”]. *Narodoznavchi zoshyty [Cognitive Notebooks]*, no. 3–4, Lviv, 2009, pp. 337–341. (In Ukrainian)
- Ukrains'kyi ikonopys XII–XIX st. z kolektiï NKhMU: al'bom [Ukrainian Iconography of XII–XIX Centuries from the National Art Museum of Ukraine: album]*. Kyiv, Artaniia Nova, 2005. (In Ukrainian)
- Iurchenko, K. S. “Symvoliko-alehorychni zobrazhennia zhertovnykiv XVIII–XIX stolit' iak faktor vyznachenniaïkh funktsional'noho pryznachennia”

[“Symbolically-allegorical Images of the Altars of the XVIII–XIX Centuries as a Factor for Determining their Functional Purpose”]. *Visnyk natsional'noi akademii kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Directors of Culture and Arts], Kyiv, 2015, pp. 154–159. (In Ukrainian)

Zholtovs'kyi, P. M. *Khudozhnie zhyttia na Ukraïni v XVI–XVII st.* [Artistic life in Ukraine in the XVI–XVII centuries]. Kyiv, 1983. (In Ukrainian)

Zilinko, R. *Ikonohrafiia Taïnstva Ievkharystii v ukraïns'komu sakral'nomu mystetstvi XVII – pochatku XVIII st.* [Iconography of the Sacraments of the Eucharist in the Ukrainian Sacral Art of the XVII – Early XVIII Centuries]. <http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7>. Accessed 16 Mar. 2018. (In Ukrainian)



АРХИТЕКТУРА
ПРОБЛЕМЫ
РЕСТАВРАЦИИ

РЕСТАВРАЦИЯ СТЕНОПИСИ ТРОИЦКОГО СОБОРА СВЯ- ТО-ТРОИЦКОЙ СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ В 1949-1952 ГОДАХ

Екатерина Владимировна Полищук

магистр богословия
аспирант кафедры истории и теории церковного искусства
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
ekaterynapolishchuk@yandex.ru

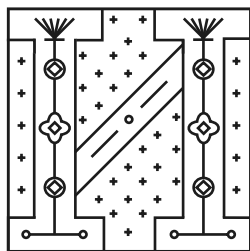
Аннотация

УДК 7.04:246:7.025.4

В статье рассмотрены и проанализированы особенности первой из научных реставраций стенописи Троицкого собора, а именно произведённой в 1949–1952 гг. Хотя реставрация росписи собора производилась не единожды, необходимо указать на недостаточную изученность и её программы, невзирая на художественную ценность и содержание. В связи с этим появилась необходимость прояснить, что конкретно и в какое время было сделано. Для изучения этой проблематики в статье использованы материалы из реставрационных отчётов и дневников.

Ключевые слова: архивные материалы, масляная живопись, монументальная живопись, поновление, реставрация стенописи, роспись, история реставрации, фрагмент, Свято-Троицкая Сергиева Лава, Троицкий собор, фрески.

Для цитирования: *Полищук Е. В.* Реставрация стенописи Троицкого собора Свято-Троицкой Сергиевой Лавры в 1949–1952 гг. // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 140–161. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-140-161



нформация о реставрации стенописи 1949–1952 гг., выполненной на средства Московской Патриархии, содержится в рабочих дневниках и отчёте, оценка и характеристика этих работ 1949–1952 гг. приведена и в реставрационном отчёте за 1975–1979 гг. Производство рабочего процесса было поручено

проектно-реставрационной мастерской, но в ноябре 1950 г. бригада художников-реставраторов, работавших по реставрации Троицкого собора, в силу реорганизации ЦПРМ, передала рабочий процесс Экспериментально-строительной площадке, которая и завершила¹ реставрацию. Общее руководство работами принадлежало художнику П. И. Нерадовскому, в его подчинении непосредственно находилось несколько групп реставраторов²: бригада С. С. Чуракова с его учениками: Екатериной и Иваном Чураковыми, Ириной Ватагиной, Евгением Утенковым, Леонидом Грачёвым; бригада Германа

- 1 Арх. 412. 01/27. Отчёт о реставрации стенописи Троицкого собора г. Загорска. Историческая справка, история реставрации. Объединение «Росреставрация». Т. I. 1975–1979. С. 28 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.
- 2 Исполнителями работ были художники-реставраторы В. Е. Брягин, Г. Е. Брягин, Д. Н. Брягин, П. Е. Брягин, росреставраторы Е. А. Домбровская, Н. П. Милованов., И. В. Овчинников, Н. Г. Тилигин, С. С. Чураков, помощники реставраторы В. Е. Брягина, И. Е. Брягина, М. Г. Каширский, В. В. Киевский, Г. Д. Комаров, В. Леонова, Е. М. Маслов, В. В. Романов, Е. М. Рябин, Ф. Самарцев, Р. Д. Смоляноква, Е. С. Чуракова, И. С. Чураков, художники К. И. Балдин, И. В. Ватагина, Л. М. Грачёв, А. Л. Кузнецов, П. И. Нерадовский, Н. В. Плеханов, Е. Г. Утенков, художники товарищества «Палех» А. В. Борунов, Г. К. Буреев, И. И. Заторнов, Ф. А. Каурцев, Г. М. Мельников, М. Н. Париллов, архитектор В. И. Балдин, штукатур В. И. Борисов, белокаменщик В. Н. Ермилов, фотограф В. В. Робинов См.: Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. С. 28–29.

Евгеньевича и Ирины Евгеньевны Брягиных и др.³ Выполнение работ контролировалось специально созданной комиссией⁴ по охране памятников культуры во главе с И. Э. Грабарем, в состав комиссии также входили Н. П. Сычев, Д. П. Сухов, архитектор П. Д. Барановский и П. И. Нерадовский. Реставрацию архитектуры собора производили под руководством архитектора В. И. Балдина.

Реставрация стенописи была беспрецедентна для своего времени и по масштабам, и по характеру задач, которые необходимо было решить специалистам⁵. Как отметили реставраторы 1975–1979 гг., невзирая на содействие со стороны заказчика, организационный процесс со стороны исполнителя страдал от многих недостатков. К сожалению, в продолжение трёх лет реставрации не было выработано единой научной методики по расчистке и укреплению стенописи, часто приёмы выбирались произвольно, и некоторые из реставраторов «варьировали или частично изменяли предложенную общую систему работ»⁶. При таком положении дел во время исполнения операций над стенописью была просто необходима строгая фиксация всех используемых технологий. И только спустя восемь лет после завершения работ была опубликована статья, которая в общих чертах описывает распространённые приёмы произведённой реставрации⁷. Изначально вторую часть научного отчёта планировали выпустить отдельным томом, посвящённым реставрации 1949–1952 гг. и её методике, но это так и не было осуществлено. Среди других организационных недостатков — непостоянный и варьирующийся состав руководящей комиссии. Этот факт был прослежен в актах, протоколах и заключениях заседаний. Например, в марте 1950 г. П. И. Нерадовского отстранили от должности старшего художника по причине отсутствия должного «влияния

3 *Маслов К. И.* Реставрация стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры по дневникам Сергея Сергеевича Чуракова // Реставрация монументальной живописи. Проблемы сохранения и реставрации монументальной живописи. Чтения памяти Л. А. Лелекова. М., 2006. URL: <http://art-con.ru/node/1317>.

4 Научно-методического совета по охране памятников культуры АН СССР.

5 *Маслов К. И.* Указ соч.

6 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 29.

7 Там же. С. 30.

на осуществление работ и методического надзора»⁸. В связи с такими переменами реставраторы принадлежали сами себе и допускали множество ошибок⁹, соответственно, «единое руководство работами» просто отсутствовало. Д. Е. Брягин занял место П. И. Нерадовского, но не смог найти общего языка с подчинёнными¹⁰, в связи с чем руководство вернуло П. И. Нерадовского на прежнюю должность¹¹. Из протокола производственного совещания от 14 сентября 1950 г. узнаём, что в течение первого года работ «по сути не было никакой организации... плана... материалов», наблюдалась «безответственность мастеров за свои участки... текучесть»¹², постоянными были случаи, когда высококвалифицированных реставраторов снимали с рабочего места и переводили на другие объекты¹³, а участки, ими начатые, заканчивала уже другая бригада. После пятнадцати месяцев реставрационных работ не было раскрыто ни одного цельного фрагмента живописи¹⁴. Первичная документация не велась систематически, а рабочие дневники вели отнюдь не все мастера, написанные же дневники часто забраковывались. Позже всех участников реставрации обязали вести дневники с составлением схем и зарисовок своего участка, но местонахождение документации на сегодняшний день неизвестно¹⁵. Неудовлетворительная фотофиксация рабочего процесса является существенным недостатком. Как правило, в процессе реставрации делали всего одну фотографию, причём в произвольный момент, что является малоинформативным, а также можно отметить отсутствие фотографий расчищенной живописи до тонировок. И. Э. Грабарь был вынужден «поставить на вид руководству работами отсутствие на месте фотоснимков до стадии тонировки», подчеркнув, что «без пристального сличения сте-

8 Там же.

9 Протокол осмотра работ от 30 марта 1950 г.; Протокол производственного совещания сектора ЦПРМ от 8 апреля 1950 г.

10 Протокол производственного совещания от 1 сентября 1950 г.

11 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 30.

12 Там же. С. 31.

13 Письмо академика И. Э. Грабаря президенту Академии архитектуры СССР А. Г. Мордвинову об организации реставрационных работ в Троицком соборе от 12 сентября 1950 г.

14 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 31.

15 Там же.



Илл. 73.
Распятие. Снимок
после частичного
удаления красочного
слоя 1855 г. Арка над
северным входом.
Западный склон.
Архив Свято-Троицкой
Сергиевой Лавры.
Арх. 402. 01 / 17.

нописи с наличествующими выпадами никакая тонировка не может быть правильной»¹⁶.

Важнейшим достоинством реставрации 1950-х гг. является детальная изученность архивных материалов по объекту, правда с неким запозданием, поскольку изучение происходило не до начала работ, а одновременно, в результате чего реставраторы несвоевременно были уведомлены о количестве и характере записей, которые покрывали первоначальную живопись, что в итоге стало причиной затруднения в расчистке стенописи и некоторой путаницы в датировке слоёв, поскольку долгое время руководящая комиссия масляный слой 1835 г. принимала за живопись XVIII в.¹⁷ В некоторых случаях этот «неуточнённый» слой могли незаметно удалять со слоем живописи 1855 г., поскольку часто он не был сплошным, в этом случае комиссия сразу видела слой 1777 г. В результате этого реставраторы 1975–1979 гг. с недоверием отнеслись к датировкам некоторых удалённых слоёв, произведённых в 1949–1952 гг., говоря о необходимости корректив. В отдельных главах отчёта 1975–1979 гг. приведён детальный разбор методики реставрации красочного слоя, грунта и кладки. Во время пробных расчисток по удалению прописей 1904 г. и записи 1855 г. использовали промывку живописной поверхности эмульсией, состоящей из нашатырного спирта, скипидара и мыла.

Механическим путём¹⁸ удаляли слой масляной шпаклёвки, служивший грунтом для живописи 1855 г. Позже эти два слоя удалили вместе со шпаклёвкой, сколов её с помощью молоточка и долотца, часто удаляемый слой снимал и приставший к нему нижележащий слой. В результате этого скалывание заменили тепловым размягчением, вначале используя утюг, разогревая его на электроплитке¹⁹, потом способ нагрева усовершенствовали, применяя электроплитку вместо утюга, и в конце заменили спиралью с удобной рукоятью. Последним изобретением была специально сконструированная портативная электроплитка, удобная в работе и на плоских, и на изогнутых, на горизонтальных и вертикальных поверх-

16 Там же.

17 Там же.

18 Там же. С. 32.

19 Там же. С. 33.

ностях стен и сводов²⁰. Применяли и химическое размягчение, когда пользовались компрессами из уксусной кислоты. Верхние слои записей со шпаклёвкой 1854–1855 гг. размягчали этими компрессами, после чего использовали для удаления скальпель²¹, но не исключена вероятность того, что для размягчения применяли крепкий нашатырь, каустик и дихлорэтан²². Пробы для анализа оставшихся слоёв живописи производили уже «по сухому» с помощью скальпеля, после чего приступали к расчистке древнейшей живописи. Записи XVIII–XIX вв. удаляли с помощью компрессов из марли или промокательной бумаги, смоченных нашатырным спиртом, но кроме него ещё применяли уксусную кислоту, спирт-ректификат и, возможно, денатурат²³. Нашатырный спирт пытались не применять только там, где запись лежала на первоначальном слое ярь-медянки.

При удалении масляной живописи 1835 г. в самом начале работ пользовались размягчающей пастой, в составе которой находились известь, нашатырный спирт и скипидар, по способу инженера Мухортова²⁴. Не исключается вероятность того, что эту пасту также могли использовать для удаления масляных записей во время дальнейших работ²⁵. В местах сильно разрушенной масляной записи первой половины XIX в. или очень испорченной живописи 1777 г., которые лежали на каменной кладке, пользовались механическим скоростным удалением²⁶.

В случае использования реактивов белокаменную кладку необходимо было дезинфицировать известковым раствором²⁷. Красочный слой 1635 г. был покрыт слоем олифы, смешанной со смолой. С прочных поверхностей его удаляли порошком пемзы на вате, смоченной водой, а с рыхлых поверхностей



Илл. 74.

Вечеря у Закхей.
Южная стена.
Живопись 1777 г.
Фотодокументация
реставрационного
процесса в 1949–
1952 гг. Архив СТСЛ.
Арх. 402. 01 / 17.

20 Там же. С. 34.

21 Там же. С. 35.

22 Неоднократные запреты комиссией применять эти материалы наводят на мысль реставраторов 1975–1979 гг. о нарушении этих запретов.

23 Информация содержится в собранных П. И. Нерадовским протоколах и актах. См.: Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 35.

24 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 37.

25 Отчёт о пробном раскрытии настенной живописи от 12 июня 1949 г.

26 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 37.

27 Протокол заседания Научно-методического совета Академии наук СССР и ЦПРМ от 21 октября 1949 г.

счищали скальпелем. При выборке частиц лакового слоя в большинстве случаев сохраняли некоторое количество лака для того, чтобы не затронуть расчистой первоначального красочного слоя²⁸. Укрепление красочного слоя производили эмульсией яичного желтка различной консистенции, от 1:10 до 1:2 с добавлением 2–3 капель уксусной кислоты. Самые разрушенные участки промывали водой и смачивали слабым раствором уксусной кислоты или укрепляли слабой эмульсией яичного желтка²⁹.

В реставрационном отчёте 1949–1952 гг. нет строгого определения принципов тонирования утрат, но при этом есть большое количество сведений о разнообразии их практического решения³⁰. Например, перед тонированием необходимо было подготовить поверхность красочного слоя с утратами, предварительно очистив её от загрязнений с помощью пылесоса, а при увлажнении использовали распылитель. В качестве дезинфицирующего вещества применяли трёхпроцентный раствор формалина³¹. Тонировать изображения надлежало в местах утрат, но среди последних чистили не только утраты до грунта, но и частичные утраты даже верхнего красочного слоя. Например, на композиции «Успение Богородицы» утраты «верхнего красочного слоя были слегка тонированы», на лике Христа из восточной композиции «Искушения» затонировали утраты охрений. Из чего следует, что при таком подходе прописывание первоначальной живописи становилось неизбежным³². Плотность и способы нанесения тонировок могли варьироваться, например, на изображении Богоматери из композиции «Похвала Богородицы» в конхе центральной апсиды руководящей комиссии пришлось отметить лишнюю густоту тонировок, выделявших этот фрагмент среди остальных, а на композициях, изображающих «Христовы Страсти», в алтаре отметили излишнюю плотность тонировок и искажение форм древних изображений, что в особенности касалось первых трёх композиций Страстного

28 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 38.

29 Там же. С. 40.

30 Там же.

31 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 41.

32 Там же.

цикла³³. Кроме техники яичной темперы применяли и другие, так в куполе тонирование выполнили в энкаустике на воске со скипидаром, после чего вся поверхность композиции была покрыта воском³⁴. Не исключают вариант тонировок казеиновой темперой³⁵, поскольку пробные тонировки производили без решения о том, в какой именно технике их необходимо выполнять.

Во время реставрации было принято решение, что в условиях настоящего памятника правильным было восполнить утраченные части «стенописи XVII в. в той же технике по новому штукатурному левкасу, поскольку композиции XVIII в. и XIX в. резко выпадают из общего ансамбля стенописи по масштабу и низкому ремесленному исполнению, а однотонная покраска больших участков с утраченной живописью выглядит тяжёлой и не связывает отдельные сохранившиеся фрагменты живописи»³⁶. Несмотря на это, принципиальное решение оформления каждого участка стены решалось комиссией дополнительно с учётом состояния сохранности и художественных достоинств каждой композиции отдельно. Таким образом, было определено допустимым оставить наиболее сохранные композиции XVIII в. и XIX в. на западных пилонах, на северной стене и в люнете восточной подпружной арки, а на участках стен, где живопись не сохранилась, нанесли новый штукатурный слой, по которому и произвели дополнение стенописи в стиле и технике XVII в. Для этого на дополняемую часть композиции подготовили картон в натуральную величину в цвете, по которому после обсуждения и утверждения его комиссией выполнялась допись. Для изготовления картона собирался соответствующий материал по древней живописи, как в самом Троицком соборе, так и в соборах Московского Кремля и Новодевичьего монастыря. Кроме того, использовался материал по памятникам этой эпохи, имеющийся в Третьяковской галерее и Историческом музее. Исполнение дописи и на стене вновь подвергалось обсуждению и после внесения исправлений утверждалось комиссией. В таком же



Илл. 75.

Богоматерь из композиции «Похвала Богородицы». Конха центральной апсиды. Современный вид. Фото 2017 г.

33 Там же. С. 42.

34 Там же. С. 43.

35 Протокол производственного завещания от 8 сентября 1950 г.

36 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 43.

порядке производилось восстановление и реконструкция орнаментов, причём в местах, где они совершенно были утрачены, рисунок строился по имеющимся фрагментам на других участках собора, а также по материалам других памятников той же эпохи»³⁷. Палитра дописи во всех случаях была, видимо, той же, что и при тонировании³⁸.

В процессе реставрации стенописи неоднократно были обнаружены на уже отреставрированных участках плесень и грибковые заболевания³⁹, но специальная методика по их удалению так и не была разработана. Отдельные участки с плесенью очищали с помощью сухой ваты⁴⁰, предварительно прогрев стены электроплитками. Плесень, бактерии и грибки появились на затонированной энкаустикой и покрытой воском композиции «Пантократор» в скупье купола. Комиссия приняла решение удалить воск и произвести дезинфекцию. Этот участок был промыт скипидаром со спиртом и продезинфицирован 5–7-процентным формалином, потом промыт винным спиртом со стрептоцидом и вновь покрыт воском⁴¹.

После завершения пробных расчисток во время реставрационных работ в 1949 г. укрепление грунта не производилось, аварийные места штукатурки обводились мелом и оставались нерасчищенными и неукреплёнными⁴². 30 марта 1950 г. укрепление грунта было решено производить известково-казеиновым раствором. Но в протоколе от 4 июня 1951 г.⁴³ сказано: «Известково-казеиновый раствор в том состоянии, в каком он до сего времени изготовлялся, мало пригоден для работы. Благодаря неполноценному смешению извести и казеина в нём имелись комки и окатыши, лишь с поверхности, смоченные казеином. Такие комки

37 Там же. С. 44–45.

38 Там же. С. 46.

39 Там же.

40 Протокол осмотра состояния интерьера собора в связи с появлением плесени от 7 февраля 1952 г.; Протокол осмотра работ от 23 марта 1952 г.

41 Протокол производственного совещания от 21 августа 1951 г.

42 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 47.

43 Предположение подкомиссии Научно-методического совета по охране памятников культуры при президиуме Академии наук СССР по рассмотрению методов и техники укрепления красочного слоя стенописи, предположенных ЦПРМ при реставрации стенописи Троицкого собора от 4 июня 1951 г.

в дальнейшем разваливались, и раствор не оказывал нужного действия»⁴⁴. С июня 1951 г. стали использовать сухой казеин для приготовления известково-казеинового раствора по причине того, что в техническом казеине часто встречались плесень, грибки и другие биологические загрязнения. Для этого необходимо было его обрабатывать сухим теплом — производить пастеризацию, на водяной бане при температуре воды 100 ° С⁴⁵.

В сентябре 1950 г. во время начала работ по креплению грунта в северо-западном своде на северной арке западного трансепта реставратором Е. А. Домбровской были применены деревянные клямеры в виде гвоздей с широкими шляпками. Клямеры заколачивали в подготовленные отверстия с известково-казеиновым раствором, предварительно пропитав олифой⁴⁶. Порядок работ по укреплению штукатурного грунта варьировался в зависимости от степени и характера повреждений, но в основном сводился к следующим этапам⁴⁷: обследование штукатурного слоя на участке с нанесением его на схему; заделка или укрепление трещин; бортовое укрепление; укрепление отстающего грунта на кладке инъекцией, клямерами или комбинированным способом.

Старые вставки грунта XVIII в. и XIX в., которые были в состоянии разрушения, и гипсовые вставки, независимо от состояния сохранности, полностью сбивались. В результате очень большие площади стен оказались сбитыми. Сложными стали работы по нанесению новой штукатурки на обнажённые участки стен, поскольку поверхность каменной кладки была полностью пропитана олифой на глубину около 2 мм, а в некоторых местах достигала и 4 мм⁴⁸. В результате стены приобрели жёлтый цвет и блестящую поверхность, как отполированную. Перед нанесением штукатурки необходимо было снимать верхний слой камня, который был пропитан олифой⁴⁹. Работа была трудоёмкой, но избавиться от все-

44 Протокол от 4 июня 1951 г. // Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 47.

45 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 49.

46 Там же. С. 51.

47 Там же. С. 52.

48 Там же.

49 Там же. С. 53.

го промасленного слоя на каменной кладке в конечном результате не удалось. В связи с этим было принято решение покрыть поверхность неглубокой насечкой и затем дополнительно обработать металлическими щётками. Известно, что такой приём подготовки стен под штукатурку практиковали ещё ранее в Троицком соборе, например в дьяконнике, в местах отсутствия древней штукатурки, на поверхности стен была видна насечка.

По истечении первых двух лет состояние штукатурки оставалось «в общем нормальным», дефекты были обнаружены только на площади в 2 м² из 600 м²⁵⁰. В люнете, под южным сводом в композиции «Рождество Христово», разрушение грунта было связано с серьёзными разрушениями кладки, образовавшимися в результате значительной осадки стен юго-восточной части собора, произошедшей из-за строительства пристройки рядом с Никоновской церковью⁵¹, примыкание стен храмов друг к другу соединили железными связями. На осадку юго-восточной части собора ещё повлияло и устройство в 1841 г. ходов калорифера вдоль южной стены⁵². Вначале было произведено временное укрепление грунта⁵³ этой части стены перед инъекционными работами, а далее, где заливка не достигла цели, применили клямеры⁵⁴. В центральной апсиде в композициях «Страстей Христовых», «Евхаристии» и образах столпников в кладке оказались пустоты, куда уходил раствор. В известково-казеиновый раствор добавляли кирпичную пыль и заполняли пустоты, иногда заливку приходилось повторять по пять раз⁵⁵. В композиции «Похвала Богородицы» было укреплено 50 м² грунта⁵⁶.

В ходе реставрации в 1949–1952 гг. раскрытие стенописи от записей начали производить с северо-западной части

50 А именно в нижней части центральной абсиды, в нижней части северо-восточного столба и в восточной части жертвенника возле пола. См.: Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. С. 54.

51 Там же.

52 Там же. С. 55.

53 В чём именно заключалось временное укрепление, в отчёте П. И. Нерадовского не уточняется.

54 Всего на этом участке установили 28 клямеров. См.: Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 55.

55 Там же.

56 Более 2/3 всей площади композиции.

собора, далее купол, барабан, западный свод, юго-западный свод, западные пилоны, северная стена, подпружные арки и паруса, алтарь (сверху вниз), западный и южный порталы⁵⁷, и параллельно проводили работы на стенах Никольской паперти. Е. А. Домбровская и И. В. Овчинников с 30 мая по 11 июня 1949 г. начали серию пробных послойных расчисток⁵⁸. В результате выполнения работ реставраторы пришли к следующим заключениям:

«1. В северо-западном нефе, выше входной арки, сохранилась живопись на штукатурном грунте⁵⁹, а штукатурные швы указывают на однодневную норму наложения грунта. В нижней части стен отсутствует штукатурка, а белокаменная кладка вследствие закупорки толстой масляной шпаклёвкой во многих местах претерпела процессы деформации, камень кое-где крошится и расслаивается.

2. На штукатурке сохранилась глубокая графья по контурам и складкам и следы фресковой живописи, видимо, неоднократно счищенной под записи. На фресковой живописи лежит темперная запись по старой графье, а на ней, в свою очередь, масляная запись, так же по графье, но слегка искажающая контуры⁶⁰... по шпаклёвке идёт масляная живопись совершенно другого содержания, чем нижележащие слои, написанные согласно старой графье.

3. В нижней части стен, в местах отсутствия штукатурки, под масляной шпаклёвкой на камне сохраняется лишь масляная пропись, по-видимому, соответствующая общей схеме первоначальной росписи»⁶¹.

Выводы о характере и последовательности записей вполне соответствует историческим и архивным сведениям.

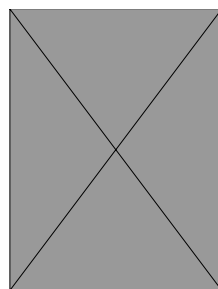
57 Там же. С. 60

58 Там же.

59 В состав штукатурки входили известь мелкая белая без мергеля с небольшим количеством мелкого песка и толчёного белого камня, а также сравнительно большой примесью видимых лишь при увеличении волокон мелкорубленого на доске льна.

60 «Эта масляная запись местами счищена, а затем повсеместно проолифлена в целях подготовки поверхности под новый живописный слой. Олифа кое-где плотно пристала к нижележащей записи... Поверх олифы наложен толстый слой масляной шпаклёвки, весьма твёрдый, но при этом хрупкий на излом...»

61 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 63.



Илл. 76.

Раскрытая стенопись после реставрации. Северо-западная часть собора. Фото 1952 г. Архив СТСЛ. Арх. 04. 01 / 04.



Илл. 77.

Раскрытая стенопись после реставрации. Купол и южная часть собора. Фото 1952 г. Архив СТСЛ. Арх. 04. 01 / 04.

ям о поновлении стенописи Троицкого собора⁶². Результаты некоторых пробных расчисток позднее не были отражены в общих выводах⁶³. 9 сентября 1949 г.⁶⁴ комиссия отметила «значительное число ранений красочного слоя и штукатурного грунта, вызванных механическим удалением наслоений» и запретила дальнейшее применение метода скалывания, а также обнаружила в отдельных случаях нарушение принципа послойного раскрытия живописи⁶⁵, снова «подтвердила... недопустимость применения в качестве растворителей каустика, дихлорэтана» и крепких растворов уксусной кислоты и нашатыря⁶⁶. В результате реставраторам предложили «отказаться от скоростного метражного исполнения работ»⁶⁷. Неопределённость относительно методики расчистки со стороны комиссии и самостоятельные действия реставраторов привели к тому, что в некоторых случаях были попытки вообще отказаться от применения растворителей, нашатырного спирта и уксусной кислоты⁶⁸. Стоит отметить, что механическая расчистка трудоёмкая и тяжёлая, квалифицированный мастер в месяц мог расчищать не больше 2 м² до слоя 1777 г., что, конечно, не удовлетворяло исполнителей работ⁶⁹.

С целью прекращения загнивания грунта и красочного слоя было принято решение о необходимости дезинфицирования южного склона западного свода, и ещё

62 Там же.

63 Там же. В реставрационном отчёте приводят все эти выводы на с. 64–78.

64 Протокол осмотра работ от 9 сентября 1949 г.

65 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 64.

66 Там же. С. 65.

67 Там же.

68 Предлагали нашатырный спирт и уксусную кислоту только для удаления слоя 1855 г., а до слоя 1777 г. расчищать с помощью спирта или тёплого спиртового компресса. (Из докладной записки В. Н. Крыловой И. Э. Грабарю). Выдвигались также предложения о замене спирта более дешёвым денатуратом, о бессмысленности применения реставрационной техники в тех местах, где фрески отсутствуют, что, по-видимому, нужно понимать как рекомендацию к скоростному механическому удалению масляной живописи по камню, и о необходимости дезинфекции после расчистки белого камня известковым раствором. (Из протокола заседания Научно-методического совета Академии наук СССР и ЦПРМ от 21 октября 1949 г.) См.: Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 67.

69 Там же. С. 66.

рекомендовано провести дезинфекцию средней части западной стены⁷⁰, где под слоем 1855 г. обнаружена более древняя живопись. Каким именно веществом пользовались, производя дезинфекцию, комиссией указано не было⁷¹. 8 апреля 1950 г. отмечено появление плесени на уже раскрытых композициях и небрежность в работе реставраторов, которыми были допущены потёки нашатырного спирта по южной и частично западной стенам⁷². 14 сентября 1950 г. установили, что в результате неправильной организации работ, при которой нижние участки стенописи уже были закончены, а верхние над ними ещё не укреплялись, во время укрепления на законченных фрагментах появлялись потёки, в частности на южной стене⁷³. В наосе полностью была раскрыта живопись XVII в. к 13 февраля 1951 г.⁷⁴, приблизительно на трёх четвертях раскрытой площади было произведено укрепление отставшего штукатурного слоя, затонированы утраты, практически полностью была раскрыта поздняя живопись, и только на западных столбах её раскрыли всего наполовину, но та, которую раскрыли, уже была с тонировками⁷⁵.

7 февраля 1952 г.⁷⁶ на отдельных участках стенописи была обнаружена интенсивная плесень, причину которой видели в нарушении теплового режима и несовершенстве вентиляционной системы собора. Эти факторы были усугублены наличием не отапливаемой и сырой западной паперти с открытым проёмом, соединённым с наосом собора. Влажность внутри собора достигала 100%, температура варьировалась в границе +6 °С. Было принято решение прогревать электроприборами участки стенописи, а затем — сухой ватой снимать плесень. Выполняя решение комиссии 28 марта 1952 г.⁷⁷, в западной паперти установили кирпич-

70 Там же. С. 68.

71 Акт работ от 2 января 1950 г.

72 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 70.

73 Там же.

74 Журнал заседания представителей Московской Патриархии и Центральной проектно-реставрационной мастерской от 13 февраля 1951 г. Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 71.

75 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 72.

76 Протокол осмотра состояния интерьера собора в связи с появлением плесени от 7 февраля 1952 г.

77 Протокол осмотра работ от 28 марта 1952 г.

ную печь и наладили вентиляцию, в результате температурно-влажностный режим был приведён в нормальное состояние⁷⁸.

После удаления записей «по сводам и в верхних частях стен собора была обнаружена живопись XVII в. по штукатурному левкасу, а в районе средних частей стен и на пилонах — живопись XVIII в. и XIX в., положенная по тонкому грунту, в нижних частях стен и в барабане не сохранилось никакой живописи, за исключением небольших фрагментов. Живопись XVII в. сохранилась на площади около 650 м², тогда как вся внутренняя поверхность собора составляет 1300 м².⁷⁹»⁸⁰. Ответственная комиссия отметила: «хотя нельзя иметь уверенности, что эти фрагменты являются подлинными фрагментами изначально рублёвской стенописи, но наличие в них графьи — несомненный характер стиля, знакомого нам по росписям Владимирского Успенского собора, даёт основание предполагать, что мастера XVII в. могли использовать до известной степени остатки изначальной росписи, к которым относятся отдельные фигуры, и особенно головы в центральной абсиде, в поясе Страстей Христовых и в композициях «Успения», «Сошествия во ад» и в других на северной стене собора. ...В тех местах, где стенопись XVII в. не сохранилась, оставялась запись XVIII в., а иногда и начала XIX в. Там же, где эти записи были утрачены, в целях сохранения целостного впечатления были предприняты дополнения утраченных частей стенописи 1635 г. в той же технике темперы по новому штукатурному слою»⁸¹.

«Дополнительно к работам по реставрации стенописи собора было произведено раскрытие от масляных записей стен и сводов его западной паперти, и на основании найденных фрагментов живописи восстановлен весь орнаментальный пояс полотенец XVI в. Вместе с этим было произведено освобождение древних оконных и дверных проёмов от поздних закладок, что позволило в значительной мере выявить первоначальный внутренний вид паперти»⁸².

78 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 77.

79 «В отдельных местах сохранились фрагменты живописи, относящиеся к более раннему времени».

80 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 78.

81 Акт приёмки работ в связи с окончанием реставрации стенописи Троицкого собора от 24 сентября 1952 г.

82 Отчёт по реставрации стенописи 1975–1979. Ч. 2. С. 79.

В самом соборе восстановили «внутренние откосы пяти окон в алтаре, на северной стене — верхнего окна, и полностью восстановлены два окна на западной стене в древних формах. Также было произведено восстановление отрубленных капителей и баз западного и частично по южному порталам собора»⁸³. Раскрытия 1949–1950 гг. подтверждают, что композиции и изображения отдельных святых восходят к росписи XVII в., а изменения их относятся главным образом к поновлениям, произведённым ещё в XIX в., что подтверждено архивными документами⁸⁴.

Авторы⁸⁵, которые писали о пробных реставрациях стенописи Троицкого собора, в основном высказывали аналогичные мнения, что попытки открыть роспись XV в. не дали желаемых результатов, а раскрытые наиболее древние фрагменты живописи собора относятся к XVII в. И только фреску⁸⁶ на восточной стороне Никольской паперти можно отнести к XVI в.⁸⁷ Неясность в вопросе определения эпохи открытых фрагментов древней живописи, возникшая в результате различных мнений членов Археологического общества и отдельных реставраторов, отпала в связи с наблюдениями, которые реставрация 1949–1950 гг. позволила сделать на значительно большем числе открытых фрагментов живописного слоя 1635 г.⁸⁸ Результатом проведённой в 1949–1952 гг. реставрации стала бесспорная датировка XVII в. стенописи на тех местах, с которых были удалены наслоения живописи XVIII в. и XIX в., конечно, в тех случаях, если этот слой не был счищен до камня во время неоднократных поновлений стенописи Троицкого собора.

П. И. Нерадовский не согласился с датировками нижнего слоя алтарной росписи Троицкого собора, открытого

83 Там же.

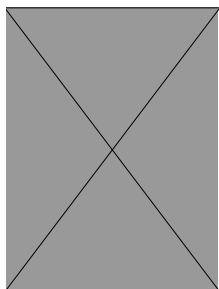
84 См. сделанную в 1949–1952 гг. сводку иконографических изменений с обозначением документов, на которые ссылается П. И. Нерадовский.

85 В. Щепкин в 1902 г. в статье «Эпоха новооткрытой Троицкой фрески», И. П. Сычёв в 1915 г. в статье «Икона Св. Троицы в Троице-Сергиевой лавре» и И. Э. Грабарь в 1926 г. в статье об Андрее Рублёве.

86 На расчищенной фреске были изображения прп. Сергия и его ученика прп. Никона, а сейчас — прп. Сергей и его ученик — прп. Савва Сторожевский.

87 *Нерадовский П. И.* Исторические сведения и материалы по истории стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Ч. 1. 1949–1950 // Реставрационный отчет. С. 24–25.

88 Там же. С. 25.



Илл. 78.
Южное окно.
Западный фасад
Троицкого собора.
Раскрытие форм
древнего окна. 1952 г.
Архив СТСЛ. Арх. 04.
01 / 04.

в 1902 г., эпохой Иоанна Грозного, В. И. Сизовым и другими членами Московского археологического общества, с мнением И. С. Остроухова и А. М. Васнецова, что фреска на правом клиросе — Богоматерь на престоле⁸⁹ — относится к XV в., так же, как и с заключением комиссии 1938–1939 гг., что фреска на левом клиросе, с так называемым портретом Андрея Рублёва, относится тоже к XV в. Во время реставрации в 1949–1952 гг. П. И. Нерадовским не было обнаружено следов «старинных кругов с изображением ангелов», найденных реставратором М. Н. Сафоновым в барабане купола и упоминаемых И. С. Остроуховым и А. М. Васнецовым⁹⁰. П. И. Нерадовский не упомянул о раскрытых фрагментах фресок с изображением орнаментированных полотенец на двух пилонах собора, поскольку в нижней части пилоны были заделаны массивными киотами в то время, как и сейчас. Комиссия же, производившая в 1940 г. обследование пилонов в частях, закрытых киотами, признала обнаруженную штукатурку и эти фрагменты фресок относящимися к XV в.⁹¹

По пробным расчисткам, произведённым в 1901–1905 гг. при участии Московского археологического обще-

89 Есть предположение, что за ракой прп. Сергия было изображение Первого Вселенского Собора, а напротив — на северной стене — Седьмого Вселенского Собора.

90 Следов тех кругов с изображением ангелов в настоящее время обнаружить не удалось. См.: *Быковский К. М.* Доклад // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников императорского Московского археологического общества: сб. ст. / под ред. В. К. Трутовского. Т. XX. В. 1. М., 1904. С. 52.

На основании неясного текста доклада трудно представить теперь, какие наблюдения сделали члены Археологич. общества: «...на внутренней части западной стены, в среднем своде, над кружалом, в правой части — следы древнего изображения; на стене под ним — следы старинной росписи: красная кайма и синий фон». Кроме того, в нашем распоряжении не были чертежи с намеченными красными чернилами местонахождениями указанных следов древней росписи, которые прилагались к докладу Быковского. «Преображение XVII ст., по золотому фону, сидит крепко, что под ним — неизвестно». Надо думать, что то изображение относится к XVIII в., принимая во внимание, что в XVII в. в самом соборе были позолочены только венцы, а золотые фоны в стенописи Троицкого собора появились лишь при возобновлении её в 1777 г. См.: *Нерадовский П. И.* Указ. соч. С. 26.

91 Опись 1642 г. упоминает иконы вокруг столбов. В 1905 г. эти киоты переделывались. «Таким образом нижняя часть столбов была давно закрыта киотами и её не коснулись позднейшие поновления стенописи». Зубов В. См.: *Нерадовский П. И.* Указ. соч. С. 26.

ства, по обследованию и пробам, произведённым в декабре 1937 г.⁹² художниками-реставраторами Государственной Третьяковской галереи Е. А. Домбровской и И. А. Барановым, а в 1938–1940 гг. — реставратором П. И. Юкиным, по поручению Постоянной реставрационной комиссии⁹³ и Учёного Совета под председательством архитектора И. В. Рыльского, по значительным результатам раскрытий, произведённых в 1949–1950 гг., можно до некоторой степени судить о характере живописи собора, выполненной в 1635 г. и об особенностях её техники⁹⁴. Наблюдения раскрытых фрагментов, сделанные участниками реставрационных работ 1949–1950 гг. заставляют видеть в них характерные для Московской школы образцы стенописи первой половины XVII в.

В реставрационных документах за 1952 г. находим положительную оценку проведённых работ, в частности в акте⁹⁵ от 24 сентября 1952 г. комиссией было отмечено, что «принятые методы тонирования выпадов живописи и дополнения утраченных частей композиции в условиях настоящего памятника найдены правильно и выполнены тактично, в результате чего стенопись производит целостное впечатление, а в сочетании с рублёвским иконостасом воссоздаёт замечательный древний интерьер собора»⁹⁶. «Общий комплекс всех производственных работ по их слож-

92 Отчёт обследования настенной живописи в Троицком соборе в Загорске, указанных реставратором ГТГ и отношении Государ. Третьяковской галереи от 22.XII.1937 г. Загорскому Музею. См.: *Нерадовский П. И.* Указ. соч.

93 Комитета по делам искусств при СНК СССР.

94 До сих пор придерживались лишь тех датировок, которые были сделаны в 1940 г. комиссией под председательством И. Э. Грабаря, что открытая в 1925 г. фреска с изображениями создателей лавры на наружной стороне западной стены Троицкого собора относится к XVI в., так же, как и «полотенца» на западной стене Никольской паперти, и фрагмент орнамента на портале, современные её постройке. При этом была удалена масляная запись и шпаклёвка разного времени, а частично цемент, фреска укреплена известковым раствором. Раскрыт также орнамент под окном. «Западная паперть была пристроена к собору до 1584 г.» Зубов В. П. См.: *Нерадовский П. И.* Указ. соч. С. 27.

95 Акт г. Загорск, Московской области, 1952 года сентября 24 дня. Комиссия в составе Грабаря И. Э, ведущего архитектора объекта Балдина В. И., Нерадовского П. И. и др. // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Арх. 739. 01/51 (л. б. 90); *Нерадовский П. И.* Указ. соч. С. 296.

96 Арх. 739. 01/51. Л. 2 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.

ности и масштабу представляет первый пример в истории русского реставрационного дела. Этим и объясняется и то, что в процессе работ иногда имели место не всегда правильные решения, которые исправлялись уже в процессе. Несмотря на участие в работах реставраторов различных художественных индивидуальностей и практических навыков, удалось выдержать единый общий стиль росписи в характере эпохи первой половины XVII в. Для сохранения уникальной станковой и монументальной живописи Троицкого Собора Комиссия признаёт необходимыми непереносимое устройство отопления и вентиляции собора на предстоящий зимний сезон»⁹⁷.

28 марта 1952 г. в протоколе⁹⁸ сказано: «Схему иконописного плана росписи диаконника художника Чуракова С. С. в основном признать правильной, уточнить масштабность в композиции с привлечением аналогичного стенописного материала»⁹⁹. Комиссия отмечает, что в результате производимой в течение ряда лет большой работы по реставрации живописи в Троицком соборе восстановлен интересный комплекс стенописи. Вместе с этим, в целях наиболее полного эффекта от работы, признать необходимым произвести возможно полное выявление древнего вида¹⁰⁰ всего интерьера собора»¹⁰¹.

97 Председатель научно-методического совета при президиуме А.Н. СССР академик Грабарь И.Э.; ведущий архитектор Балдин В.И. и художник объекта Нерадовский В.И. // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. Арх. 739.01/51.

98 Протокол осмотра работ по реставрации стенописи в Троицком соборе г. Загорска 28-го марта 1952 г. В состав комиссии входили И.Э. Грабарь, С.П. Григоров, А.С. Алтухов, Владимиров, П.И. Нерадовский, В.И. Балдин, представитель патриархии П.А. Голубцов.

99 Арх. 739 01 / 51. Протокол (Л.2) (70) // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.

100 «Исполнение копий художником В.И. Балдиным с древнего откоса в диаконнике, с южного алтарного столба и с арки над ним произведено с большой тщательностью и правильно передаёт манеру письма на оригиналах, вследствие чего они могут служить ценным научно-археологическим документом. Исполненную им же копию-реконструкцию орнамента на древнем дверном откосе дяконника (XV века) на основании внимательного изучения и выявлении элементов рисунка признать научно обоснованной и отметить как пример применения правильного метода. Реконструированный рисунок орнамента рекомендовать при дополнении живописи на дверных и оконных откосах собора...»

101 Арх. 739.01/51 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.



Библиография

Источники

- Арх. 739. 01/51 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.
- Арх. 412. 01/27. Отчёт о реставрации стенописи Троицкого собора г. Загорска. Историческая справка, история реставрации / Объединение «Росреставрация». Т. I. 1975–1979 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.
- Арх. 01. 01/01. Балдин В. И., Нерадовский П. И. Реставрация стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Научный отчёт. 1953 // Архив Свято-Троицкой Сергиевой Лавры.

Литература

- Быковский К. М.* Доклад // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников императорского Московского археологического общества: сб. ст. / под ред. В. К. Трутовского. Т. XX. В. 1. М., 1904.
- Грабарь И. Э.* Андрей Рублёв. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг. // Вопросы реставрации: сб. ст. Т. I. М., 1926.
- Маслов К. И.* Реставрация стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры по дневникам Сергея Сергеевича Чуракова // Реставрация монументальной живописи. Проблемы сохранения и реставрации монументальной живописи. Чтения памяти Л. А. Лелекова. М., 2006.
- Нерадовский П. И.* Исторические сведения и материалы по истории стенописи Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры. Ч. 1. 1949–1950 // Реставрационный отчет. (Машинопись).
- Щепкин В. Н.* Эпохановоткрытой Троицкой фрески, с рис. в тексте // Древности. Труды Комиссии по сохранению древних памятников императорского Московского археологического общества: сб. ст. Т. XIX. В. III / под ред. В. К. Трутовского. М., 1902.



Restoration of the wall painting of The Holy Trinity Cathedral of Holy Trinity-St. Sergius Lavra in 1949–1952

Ekaterina V. Polishchuk

MA in Theology

Postgraduate Student of the Department of History and Theory of Church Art of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia

ekaternapolishchuk@yandex.ru

Abstract

The article was reviewed and analyzed the features of the first scientific restoration of murals of the Trinity Cathedral, namely, produced in the 1950s, Although the restoration of the murals was made not once, but need to indicate insufficient knowledge and its programs, regardless of the artistic value and content. In this regard, there was a need to clarify what exactly was done and at what time. Materials from restoration reports and diaries were used to study this problem in the article.

Keywords: archival materials, oil painting, monumental painting, renovation, restoration of murals, painting, restoration history, fragment, Holy Trinity-St. Sergius Lavra, The Trinity Cathedral, frescoes.

For citation: Polishchuk, Ekaterina V. "Restoration of the Wall Painting of The Holy Trinity Cathedral of The Holy Trinity-St. Sergius Lavra in 1949–1952". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 140–161. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-140-161

References

- Baldin, V. I., Neradovskii, P. I. *Restavratsiia stenopisi Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi lavry. Nauchnyi otchet [Restoration Murals of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra. Scientific Report]*. Arkhiv Sviato-Troitskoï Sergievoi Lavry [Archive of the Holy Trinity Sergius Lavra], 1953. (In Russian)
- Bykovskii, K. M. "Doklad" ["Report"]. *Drevnosti. Trudy Komissii po sokhraneniuiu drevnikh pamiatnikov imperatorskogo Moskovskogo arkhelogicheskogo obshchestva [Antiquities. Proceedings of the Commission for the Preservation of Ancient Monuments of the Imperial Moscow Archaeological Society]*, edited by Trutovsky V. C., vol. XX, iss. 1, Moscow, 1904. (In Russian)
- Grabar', I. E. "Andreï Rublev. Ocherk tvorchestva khudozhnika po dannym restavratsionnykh rabot 1918–1925 gg." ["Andreï Rublev. Sketch of the Artist according to the Restoration Works of 1918–1925"]. *Voprosy restavratsii [Restoration issues]*, vol. 1, Moscow, 1926. (In Russian)
- Maslov, K. I. "Restavratsiia stenopisi Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi Lavry po dnevnikam Sergeia Sergeevicha Churakova" ["Restoration of the Murals

of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra according to the Diaries of Sergey Sergeevich Churakov”]. *Restavratsiia monumental'noi zhivopisi. Problemy sokhraneniia i restavratsii monumental'noi zhivopisi. Chteniia pamiati L. A. Lelekova* [Restoration of Monumental Painting. Problems of Conservation and Restoration of Monumental Painting. Readings in Memory of Lelekov L. A.], Moscow, 2006. (In Russian)

Neradovskiy, P. I. “Istoricheskie svedeniya i materialy po istorii stenopisi Troitskogo sobora Troice-Sergievoj Lavry” [“Historical information and materials on the history of the murals of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra.”]. “Restavracionnyj otchet. (Mashinopis’), Ch.1.”. [Restoration report. (Typescript), P. 1.], Moscow, 1949–1950.

Otchet o restavratsii stenopisi Troitskogo sobora g. Zagorska. Istoricheskaia spravka, istoriia restavratsii [Report on the Restoration of the Murals of the Trinity Cathedral in Zagorsk. Historical Background, History of Restoration]. Vol. 1, 412.01/27, Arkhiv Sviato-Troitskoï Sergievoï Lavry, Ob”edinenie “Rosrestavratsiia” [Archive of the Holy Trinity Sergius Lavra, Association “Rosrestavratsiya”], 1975–1979. (In Russian)

Shchepkin, V. N. “Épokha novootkrytoï Troitskoï freski” [“The Epoch of the New-found Trinity Fresco”]. *Drevnosti. Trudy Komissii po sokhraneniuiu drevnikh pamiatnikov imperatorskogo Moskovskogo arkheologicheskogo obshchestva* [Antiquities. Works of the Commission for the Preservation of Ancient Monuments of the Imperial Moscow Archaeological Society], edited by Trutovskii V. C., vol. XIX, iss. III, Moscow, 1902.

ПРИКЛАДНОЕ
ИСКУССТВО

СБОРНЫЙ СЕРЕБРЯНЫЙ
ОКЛАД ЕВАНГЕЛИЯ
XVI–XVII ВЕКОВ
ИЗ ГОСУДАРСТВЕННОГО
РУССКОГО МУЗЕЯ
ИССЛЕДОВАНИЕ И АТРИБУЦИЯ

Валерий Викторович Игошев

доктор искусствоведения, профессор
ведущий научный сотрудник Государственного научно-
исследовательского института реставрации
107014, Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1
igoshev.valerij@mail.ru

Ключевые слова: Евангелие, оклад, переплёт, серебряное дело Пскова, скань, эмаль, коллекция М. П. Боткина.

Для цитирования: *Игошев В.В.* Сборный серебряный оклад Евангелия XVI–XVII вв. из Государственного Русского музея: исследование и атрибуция // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 166–187. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-166-187

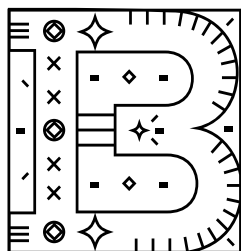
УДК 7.04:247

Аннотация

В статье исследуется серебряный оклад Евангелия из собрания Государственного Русского музея с иконописным изображением Распятия на верхней деревянной крышке. Оклад Евангелия, происходящий из коллекции М. П. Боткина, выполнен в разнообразных техниках и имеет очень редко встречающуюся особенность — иконописное «Распяtie» расположено в центральной части верхней крышки в заглиблении (ковчеге). Аналогичные оклады Евангелий с иконописными изображениями нередко изготавливались псковскими мастерами в конце XIV–XVI вв. Исследуемый оклад состоит из contemporанных серебряных деталей, которые свидетельствуют о его неоднократных переделках и «поновлениях». В центральной части верхней крышки Евангелия на гвоздиках крепятся серебряные золочёные пластины, украшенные надписями и растительным орнаментом, а также — семь узорчатых венчиков, выполненных псковским мастером в середине XVI в. Такие детали изготовлены в технике резьбы (оброна) и заполнены черной эмалью. В это же время сделаны литые детали двух застёжек с кожаными ремнями, скрепляющих деревянные крышки Евангелия. Все эти изящно и тонко исполненные серебряные детали по стилю и тех-

нике очень близки к работам псковских мастеров середины XVI в. Вероятно, к XVI в. следует отнести также гладкие накладные серебряные дробницы с гравированными изображениями символов евангелистов и святых. Разновременные дополнения оклада появились при его переделках. Ответшавшие, сломанные или утерянные детали изготавливались заново и заменяли оригинальные части оклада. Во второй половине XVII в. сделаны ажурные серебряные пластины со сканым растительным орнаментом и эмалью, закрывающие поля верхней крышки, выполненные псковским мастером в подражании тонким и изысканным образцам эмали по скани работы псковских мастеров XVI в. Во второй половине XVII в. было сделано утраченное иконописное изображение Распятия с фигурами предстоящих и летящими ангелами. В начале XVIII в. был заменён старый книжный блок на новый, а в XIX в. менялся бархат на нижней и верхней крышке Евангелия. Разнообразие деталей, сделанных в разных техниках на протяжении XVI–XVII–XVIII–XIX вв., свидетельствует о многочисленных ремонтах, и в то же время — бережном отношении к древнейшим деталям оклада книги, сохранившимся до нашего времени.

Введение



музейных собраниях России сохранились многочисленные богослужебные Евангелия, деревянные доски которых оковывались драгоценным металлом или украшались накладными дробницами, сделанными из медного сплава. Структура убора богослужебной книги складывалась

ещё в раннехристианский период. На Руси в XII–XIV вв. под влиянием византийских образцов появляются различные типы окладов напрестольных Евангелий — роскошные богато украшенные, полностью закрытые пластинами драгоценного металла, или относительно скромные (обиходные), переплётыв которых были обтянуты тканью с крепящимися небольшими металлическими наугольниками и средником.

Сложность атрибуции древнерусских окладов Евангелий заключается в том, что их переплётыв в течение времени нередко переделывались, ветхие ткани заменялись на новые, обновлялись книжные блоки, утрачивались или добавлялись отдельные металлические детали¹. С целью атрибуции переплётыв богослужебных книг необходимо их комплексное исследование с использованием типологического, стилистического, технико-технологического и других методов анализа.

В Государственном Русском музее сохранилось интереснейшее произведение древнерусского искусства — Евангелие-титр в серебряном окладе, происходящее из собрания М. П. Боткина. Евангелие является сложным в атрибуции памятником, поскольку его части изготовлены в разные периоды на протяжении нескольких столетий задолго до поступления в коллекцию М. П. Боткина. Цель настоящей

1 О разновременных древнерусских серебряных окладах Евангелий см.: *Игошев В. В.* Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. М., 1997. Кат. 44, с. 214. Кат. 54, с. 217. Кат. 58, с. 218, 219. Кат. 61, с. 219–220. Кат. 69, с. 222; *Игошев В. В.* Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплётыв Евангелия. М., 2005. С. 191–195; *Игошев В. В.* Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков: типология, стилистические и технологические особенности. М., 2008. С. 121; *Игошев В. В.* К истории серебряного дела мастерских Московского Кремля: два неизвестных оклада Евангелия XVI века. М., 2012. С. 265–278; *Игошев В. В.* Строгановское художественное серебро XVI–XVII в. М., 2018. С. 95–101.

статьи — выявление и исследование разновременных частей этого предмета с целью его атрибуции.

Первые этот памятник, о происхождении которого, к сожалению, ничего не известно, был опубликован в каталоге «Собрание М. П. Боткина» в 1911 г. с неверной датировкой — 1711 г.² И. С. Родникова оклад атрибутировала концом XVII в., указав на псковское происхождение³. В. В. Игошев опубликовал данный оклад как работу псковских мастеров первой половины XVII в.⁴, а И. Д. Соловьева атрибутировала этот оклад Евангелия второй четвертью XVII в., считая, что серебряные детали переплёта были «перенесены» на книгу в XVIII в.⁵

Появившаяся возможность изучить это произведение древнерусского искусства, демонстрировавшееся на выставке «Коллекция Михаила и Сергея Боткиных» в Русском музее в 2011 г., позволило уточнить его атрибуцию⁶. По нашему мнению, фрагменты разновременного оклада Евангелия, сделанные из серебра, относятся к XVI и XVII вв. Иконописное изображение на среднике — к XVII в., книжный блок, напечатанный в 1701 г., вероятно, был соединён с переплётом в начале XVIII в., а деревянные доски обтянуты коричневым бархатом в XIX в.⁷ Корешок Евангелия оставлен незакрытым окладом.



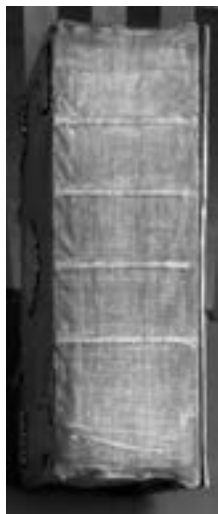
См. стр. 236.

Илл. 79.

Верхняя крышка сборного оклада Евангелия XVI–XVII вв. Псков. Дерево, темпера, серебро, эмаль по оброну (резьбе), эмаль по скани, гравировка, золочение. 32,5 x 19,5 x 10,5 см. Собрание М. П. Боткина. ГРМ. БК-3076.

- 2 Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911. С. 37, табл. 102–103.
- 3 См.: *Родникова И. С.* Напрестольные серебряные кресты из собрания Псковского музея. М., 2003. С. 222. Илл. 1.
- 4 *Игошев В. В.* Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплёте Евангелия. М., 2005. С. 109–125; *Игошев В. В.* Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков: типология, стилистические и технологические особенности. 2008. С. 133.
- 5 *Соловьева И. Д.* К истории живописного оклада русских напрестольных Евангелий. С. 181–190; Коллекция М. и С. Боткиных 2011. Кат. 149. С. 104.
- 6 Доклад, посвящённый атрибуции этого оклада Евангелия, был сделан в Государственном Русском музее на научной конференции «Михаил Петрович Боткин и его коллекция» 1 марта 2012 г.: *Игошев В. В.* К вопросу об атрибуции серебряного оклада Евангелия из коллекции М. П. Боткина (исследование типологии, стиля, техники и технологии изготовления).
- 7 О поздних переделках свидетельствуют также многочисленные пробоины на серебряных пластинах оклада, сделанные для их крепления гвоздиками на деревянные крышки переплёта Евангелия. Гвозди, используемые для крепления деталей оклада, относятся к разным периодам. Они имеют различные по форме и диаметру шляпки, различающиеся материалом и технологией изготовления. Вероятно, в XVI в. изготовлены серебряные гвозди с крупной полусферической шляпкой, а в XVII — гвозди, сделанные из проволоки медного сплава с небольшой округлой плоской расклёпанной шляпкой. Во многих местах гвозди отсутствуют, а на бархате, обтягивающем крышки Евангелия, также нет пробоин или каких-либо следов крепления накладных деталей оклада.

Особенности конструкции исследуемого оклада с иконописным «Распятием»



Илл. 80.
Корешок сборного
оклада Евангелия.
Собрание
М. П. Боткина. ГРМ.
БК-3076.

Яркой конструктивной особенностью этого оклада Евангелия является иконописное изображение на его середине, которое восходит к византийским традициям. Конструкция верхней деревянной крышки Евангелия, выполненная в виде прямоугольной деревянной иконной доски с ковчегом (заглублённой средней частью и с выступающими полями) с иконописным изображением «Распятия», характерна для псковских памятников, самыми ранними из которых являются Евангелие в кожаном переплёте с орнаментальным тиснением конца XIV – первой четверти XV в. (ГИМ)⁸, а также Евангелие XIV в. (РГБ)⁹.

В центральной части исследуемого оклада Евангелия представлено иконописное «Распятие» с фигурами предстоящих в рост на фоне стены Иерусалима с башнями (см. илл. 79). Семиконечный Голгофский крест утверждён на вершине из двух холмов, по сторонам ствола креста под средней перекладиной изображены два скорбящих ангела, летящих к кресту.

Композиция «Распятия» на верхней крышке Евангелия аналогична изображению «Распятия» на псковской иконе середины 1530–1540-х гг. из церкви Николы «со Усохи», хранящейся в собрании Псковского музея-заповедника¹⁰. На этих памятниках точно повторяется изображение фигуры распятого Иисуса Христа, летящих ангелов. На окладе Евангелия и на псковской иконе схожи такие мельчайшие детали иконографии, как наклон головы, бессильно упавшей на грудь Спаса, а также прядь волос, свисающая вертикально. Однако имеются и отличия в их композиции — на Евангелии форма верхней кромки стен Иерусалима повторяет V-образное расположение рук Христа, а на иконе стены Иерусалима строго горизонтальные.

8 *Игошев В.В.* Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплёте Евангелия. М., 2005. С. 109–125; *Игошев В.В.* Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков: типология, стилистические и технологические особенности. М., 2008. С. 132–133.

9 *Игошев В.В.* Псковские оклады Евангелий с иконописными изображениями на крышке XIV–XVII вв.: типология, стилистические и технологические особенности. М., 2018. С. 19–21.

10 См.: *Сорокатый В.М.* Псковская иконопись первой половины-середины XVI в. М., 2008. С. 340. Илл. на с. 343.

По нашему мнению, живописное изображение на верхней доске Евангелия, ориентированное на лучшие образцы псковской иконописи XVI в., было утрачено, а затем переписано во второй половине XVII в. В результате поздних записей первоначальное изображение фигуры Иисуса Христа несколько изменено, поэтому в результате «поновления» живописи были передвинуты некоторые детали оригинального серебряного оклада. Можно предположить, что ранее иконописное «Распятие» на верхней крышке Евангелия повторяло иконографию псковской иконы середины XVI в. Тело распятого Христа на крышке Евангелия, так же как и на псковском образе, было измождённым и худым, поэтому серебряная пластина, расположенная справа от Христа, закрывающая свет (фон), первоначально была сдвинута ближе к кресту. В настоящее время часть этой пластины и часть изображения летящего ангела оказались закрытыми сканым окладом. В результате поздних записей и «поновлений» фигура распятого Христа стала массивней и несколько сместилась вправо, а для левой ладони Спаса мастеру пришлось сделать в сканом окладе небольшой прямоугольный вырез. (См. илл. 79)

Следует отметить ещё одно композиционное изменение, произошедшее при поздних ремонтах Евангелия. Верхняя горизонтальная линия заглублённого средника (ковчега) деревянной доски Евангелия, вероятно, изначально в XVI в. была сделана в виде плавной изогнутой округлой линии, что хорошо видно на верхней кромке накладной серебряной пластины с обронным (резным) растительным орнаментом и с надписью: «РАСПЯТИЕ...»¹¹. (См. илл. 79) Вторая пластина с орнаментом и продолжением этой надписи, расположенная справа от креста, частично закрыта сканым окладом. Такие несоответствия формы пластин с размерами и формой ковчега, а также с иконописным изображением позволяют предположить, что верхняя доска Евангелия и оклад подвергались переделкам. Во время «поновлений» верхняя кромка средника (ковчега) стала прямой, ширина ковчега уменьшилась, изменился также рисунок иконописного изображения. Оригинальный серебряный округлый узорчатый венец явно не соответствует абрису крупной



См. стр. 236.

Илл. 81.

Икона «Распятие».
1530–1540-е гг.
Псков. Дерево, левкас,
темпера. 90 x 68 см.
ПМЗ. Инв. № 1417.

11 Все надписи приводятся в статье в упрощённой орфографии. В круглых скобках даны надстрочные буквы. Для удобства чтения в квадратных скобках в некоторых случаях указаны пропуски букв, знаком / обозначено деление надписи на строки.



головы иконописного изображения Иоанна Богослова. Подробнее о переделках и о поздних деталях этого оклада Евангелия будет сказано ниже.

Аналогичные псковские оклады Евангелий

Аналогичная конструкция и композиция с иконописным «Распятием» или «Положение во гроб» на среднике верхней крышки этого Евангелия характерна для псковских окладов и известна начиная с XIV в. Можно выделить несколько окладов этого типа.

К первой группе относятся псковские оклады Евангелий XIV–XVII в., у которых на верхней деревянной крышке в заглаблённом ковчеге имеются иконописные изображения «Распятие» или «Положение во гроб». Такой тип Евангелий с живописными изображениями на верхней доске широко был распространён в храмах и монастырях на Псковской земле. В письменных источниках нередко говорится о Евангелиях, на которых «писаны Страсти»; «писано на золоте Распятие Христово». В «Расходной книге» псковской церкви Успения «с Пароменья» 1531 г. отмечено: «Дали две денги Федору иконнику что Евангелие в Страстях построил»¹². Как видим, иконописные изображения на деревянных крышках Евангелий делали псковские иконописцы. Евангелие с иконописным изображением «Распятия» на золотом фоне из новгородского Никольского храма Вяжицкого монастыря упомянуто в документах 1617 г.: «евангилье апракос, на верхней цки распятие господне на золоте»¹³.

Один из самых ранних памятников — это верхняя крышка Евангелия с иконописным изображением «Положение во гроб» XIV в. (РГБ. Ф. 256 № 109). На верхней деревянной крышке в заглаблённом ковчеге прямоугольной формы — живописное изображение «Положение во гроб» на золотом фоне. Живопись по левкасу, выполненная темперой, сохранилась с большими утратами. Над верхней перекладной креста — трудночитаемая надпись киноварью: «СНЯТИЕ СЪ КРЕСТА», а ниже — «ІС ХС». Особенности стиля

12 Родникова И. В. Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013. С. 141.

13 Опись Новгорода, 1984. С. 95.

См. стр. 236.

Илл. 82.

Верхняя крышка
Четвероевангелия.
Конец XIV – первая
четверть XV вв. Псков.
Дерево, тиснение
по золоченой коже,
темпера. 21 x 16 x
10,5 см. ГИМ Син. 742.

и техники позволяют это изображение причислить к работе псковского иконописца XIV в.

К этому же типу относится переплёт Четвероевангелия (ГИМ, Син. 742) конца XIV – первой четверти XV в. с иконописным изображением «Распятия» в центре и с тиснённым золочёным узором по коже¹⁴. На заглавленной центральной части верхней доски (ковчеге) изображено живописное «Распятие» с фигурами предстоящих – Богоматери и Иоанна Богослова и с надписями на русском языке. Низкорельефное тиснение по коже здесь имитирует драгоценный басменный узорчатый оклад, обрамляющий «Распятие». Общее композиционное построение верхней крышки переплёта Четвероевангелия (ГИМ, Син. 742) с крупным живописным «Распятием», вероятно, послужило образцом другим серебряным окладам Евангелий работы псковских мастеров¹⁵.

К этой же группе относится Евангелие с иконописным «Распятием» (под поздней записью) с басменным окладом 1532 г., происходящее из Троицкого собора псковского Елеазаровского монастыря (ПМЗ, инв. № 366)¹⁶. Серебряный оклад выполнен в технике басмы с просечным фоном, восьмью хрустальными линзами (частично утраченными). Рукописное Евангелие, написанное полууставом, датируется 1532 г., о чём свидетельствует вкладная надпись, сделанная на первом листе книги: «Лета 7040 написана бысть книга сия глаголемая Евангелие повелением раба божия Елисея Борисова сына на престоль святым трем святителем да и Деисус поставил



Илл. 83.

Верхняя крышка Евангелия 1530–1540-е гг. Псков. (Средник под поздней записью). Дерево, просечная басма, хрусталь, золочение. 29 x 18 см. ПМЗ. Инв. № 366.

- 14 ГИМ, Син. 742. Размер: 21 x 16 x 10,5 см. Л. И. Лившиц атрибутировал живопись на верхней крышке Четвероевангелия как работу псковского иконописца первой четверти XV в. (*Лившиц Л. И.* Малоизвестный памятник русской живописи первой четверти XV в. из собрания Государственного Исторического музея. М., 2005. С. 94–108). Кожаный переплёт на верхней доске покрыт тончайшим листовым золочением, имеющим утраты на выпуклых частях рельефа. По мнению Г. З. Быковой, золочение переплёта, так же как сам переплёт с тиснением и деревянные крышки, являются первоначальными. Переплёт не заменялся на новый и не подвергался существенным переделкам, а книжный блок повторно не обрезался (*Игошев В. В.* Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплёте Евангелия. М., 2005. С. 109–125).
- 15 *Игошев В. В.* Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплёте Евангелия. М., 2005. С. 109–125.
- 16 *Покровский Н. В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914. С. 14, 15. Табл. IV.



См. стр. 236.

Илл. 84.

Верхняя крышка
Евангелия. Последняя
четверть XVI в. Псков.
Дерево, темпера,
серебро, эмаль по
оброну, чеканка,
скань, камни, жемчуг,
золочение. 32 x 20 см.
ПМЗ. Инв. № 612.

над престолом при игумени при Геронтии церкви божии на украшение, а себе на память и родо своему»¹⁷.

По нашему мнению, Елисей Борисов вложил Евангелие в переплёт. В центре на верхней деревянной крышке книги в прямоугольном ковчеге — иконописное «Распятие» (под поздней записью XIX в.). Оклад изготовлен псковским мастером в 1532 г., о чём свидетельствуют вкладная надпись, а также особенности стиля и техники просечного басменного узора, а также круглые хрустальные линзы.

Схожую композицию имеет верхняя крышка Евангелия, изготовленного в Пскове в последней четверти XVI в. (ПМЗ, инв. № 612)¹⁸. По краям верхней крышки оклада крепятся круглые дробницы с резными изображениями символов евангелистов, а на верхнем поле сохранился каст, характерный для предметов XVI в.¹⁹

Исследование серебряных деталей XVI в. на Евангелии из коллекции М. П. Боткина, сделанных в технике оброна (резьбы) и литья

Оклад Евангелия состоит из многочисленных серебряных деталей, выполненных в разнообразных техниках: басмы, эмали по оброну, эмали по скани, гравировки, литья, тщательно подогнанных и набитых гвоздиками на поверхность и торцы верхней и нижней деревянных крышек Евангелия. (См. илл. 79)

В центральной части оклада в ковчеге крепятся детали оклада, украшающие свет (фон) иконописного изображения «Распятия». Это серебряные тонкие золочёные пластины с надписями, растительным орнаментом вьющихся стеблей трав, листиков и отростков, а также — семь венчиков. Такой

17 Там же. С. 14.

18 Оклад Евангелия (ПМЗ. Инв. № 612) опубликован И. С. Родниковой как произведение псковской работы и датирован XVII в. (Псковский музей-заповедник 1981. Ил. 44). Диакон Георгий (Малков) относит этот оклад Евангелия к работе псковского мастера конца XVI в. (*Малков Ю. Г., диак.* Псково-Печерские древности: о некоторых памятниках искусства средневековой Руси в ризнице Псково-Печерского монастыря. М, 2011. С. 137).

19 Вероятно, на полях верхней доски Евангелия ранее вокруг средника крестообразно были расположены ещё три таких же каста, которые в настоящее время утрачены. В местах их крепления хорошо видны три пробоины в окладе.

декор, выполненный в технике оброна (резьбы) с характерной для XVI в. плотной штриховкой фона, залит чёрной эмалью. В верхней части иконописного изображения Распятия над средней перекладиной Голгофского креста вырезана надпись, сделанная в одну полосу и прерывающаяся в месте живописного изображения ствола креста: «РАСПЯТИЕ Г[ОСПОД]А Б[О]ГА / [С]П[А]СА Н[А]ШЕГО ІС Х[С]. Каждая буква гладкая и обведена тонкой резной линией, а фон надписи покрыт плотной резной штриховкой и чёрной эмалью²⁰. Здесь же под изображениями ангелов вырезаны в один штрих мелкие надписи в прямоугольных рамках: «АНГЕЛІ» «ГДНИ». У Спаса сделан округлый крестчатый венец с буквами на перекрестии: «О», «Н», а между перекрестиями на венце вырезаны две мелкие шестилепестковые цветочные розетки. У предстоящих — четыре узких венчика, украшенных резным узором трав на фоне чёрной эмали, а один венчик утрачен.

Растительный орнамент на этих деталях органично сочетается с надписями. Это пышные цветы, стебли трав с мелкими отростками, мелкие шестилепестковые цветочные розетки, часто встречающиеся на псковском серебре середины XVI в., аналогичные узору на серебряном блюде 1549 г. работы псковского мастера из собрания Псковского музея²¹. Схожий резной растительный орнамент украшает серебряное очелье псковской работы XVI в. с иконы «Богоматерь Одигитрия» из Новгородского музея²². Особенности стиля и техники растительного орнамента на анализируемых серебряных деталях Евангелия указывают на работу псковского мастера середины XVI в.

Верхняя и нижняя деревянные крышки исследуемого Евангелия стянуты двумя серебряными литыми застёжками «византийского» типа фигурной формы. В торец верхней доски Евангелия вбиты два серебряных шпенька, на которые накидываются кольца, крепящиеся на узких кожаных ремнях к нижней доске. В основании каждого шпенька имеется ромбовидная пластинка. Аналогичные литые серебряные



Илл. 85.

Две серебряные литые застёжки XVI в. на сборном окладе Евангелия XVI–XVII вв. Псков. Собрание М. П. Боткина. ГРМ. БК-3076.

20 Первая буква в слове «Спаса» утрачена, а последняя буква в этой надписи, вероятно, сохранилась, но находится под окладом.

21 См.: *Постникова-Лосева М. М.* Серебряное дело Пскова XVI–XVII веков. М., 1968. С. 161–163.

22 См.: *Игошев В. В.* Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород, Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009. С. 258. Сноска 56. Илл. 225.



См. стр. 237.

Илл. 86.

Две серебряные литые застёжки на окладе Евангелия работы Ивана Новгородца. 1520-е гг. Новгород. РГБ. Ф. 304 III, № 10.



См. стр. 237.

Илл. 87.

Серебряная литая застёжка 1551 г. на окладе Мстиславова Евангелия. Новгород. ГИМ. Инв. № 1203.

застёжки, крепящиеся на узких кожаных ремнях, имеются на окладе Евангелия 1520-х гг.²³ работы Ивана Новгородца из Троице-Сергиева монастыря (СПИХМ), а также на окладе новгородского Мстиславова Евангелия, который был переделан в 1551 г. (ГИМ)²⁴.

Можно предположить, что все серебряные детали, крепящиеся на среднике оклада, сделанные в технике оброна и залитые чёрной эмалью, а также два литых шпенька и две застёжки являются работой псковского серебряника середины XVI в. К этому же времени принадлежит одна сохранившаяся литая дробница фигурной формы в виде киотца с треугольным завершением и петельками по сторонам, крепящаяся на ремешке к нижней крышке переплёта Евангелия.

Серебряные полосы с растительным орнаментом, украшенные эмалью по скани, крепящиеся на полях верхней крышки Евангелия

На полях верхней крышки Евангелия крепится ажурный сканой узор из вьющихся стеблей трав с листиками фигурной формы, а также с каплевидными и сердцевидными отростками, залитыми эмалью тёмно-синего и зелёного цвета. (См. илл. 79) Серебряная ажурная скань с эмалью и дробницы — белые (без золочения). Сканой узор крупный, а витая проволока заметно отличается от изящной и тонко скрученной скани, изготовленной псковскими мастерами в XVI в. Под ажурные орнаментальные полосы набиты гладкие тонкие золочёные пластинки. Благодаря такому приёму белый сканой орнамент с эмалью эффектно выделяется на позолоченном гладком фоне.

Рисунок узора и техника выполнения скани на полях верхней доски Евангелия, несколько огрублённые по сравнению с ранними тонкими и изящными псковскими скаными произведениями XVI в. На полях данного оклада на скани имеется только два цвета эмали, а в ранних произведениях псковских серебряников XVI в., как правило, исполь-

23 Имеются две версии датировки этого оклада — 1527 или 1521 г. (Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008. Кат. 57. С. 327–328).

24 Там же. Кат. 62. С. 336–338.

зовалась трёхцветная эмаль. Схожий сканой узор с эмалью и техника его изготовления имеется на напрестольном кресте псковской работы 1640–1641 г. из Переславль-Залесского музея²⁵. А также на серебряном венце с пятизубчатой короной и на свету (фоне) XVII в. иконы «Богородица Владимирская с избранными святыми» из Псковского музея²⁶. Аналогичная техника и рисунок скани, украшенной эмалью, имеется и на других псковских датированных серебряных предметах второй половины XVII в. — на напрестольном кресте 1667 г. и на напрестольном кресте 1677 г.²⁷

Вероятно, гладкие серебряные пластины с накладным сканым орнаментом с эмалью, закрывающие поля верхней крышки Евангелия, сделаны во второй половине XVII в. после «поновления» иконописного средника с изображением «Распятия». Важным аргументом в пользу такой датировки является подгонка частей оклада под иконописное изображение. Например, это сделанный вырез в сканом окладе для левой ладони Спасителя, о чём было сказано выше.

Можно предположить, что сканой узор на верхней крышке Евангелия выполнен псковским мастером во второй половине XVII в. и копирует с худшим качеством замечательные псковские образцы, достигшие своего расцвета в середине XVI в. Сканые ажурные орнаментальные полосы, украшенные эмалью, были выполнены одновременно с подложенными под них гладкими тонкими пластинами и узкими выпуклыми гладкими кантами («трубами»), сделанными по краям верхней крышки Евангелия. (См. илл. 79) Аналогичные гладкие или узорчатые канты или «трубы» встречаются на окладах Евангелий и на окладах икон только во второй половине XVII в.

- 25 Этот крест в серебряном окладе был вложен в переславский Горичский монастырь архимандритом Псково-Печерского монастыря Рафаилом. (Игошев В. В. Серебряные и золотые напрестольные кресты «московского» типа XVI–XVII вв. М., 2010. С. 496–497).
- 26 См.: Древний Псков: альбом / Текст И. С. Родниковой. М., 2006. С. 188–189.
- 27 См.: Родникова И. С. Напрестольные серебряные кресты из собрания Псковского музея. Кат. 8,7. С. 224–227.



Илл. 88.
Нижняя крышка
сборного оклада
Евангелия.
XVI–XVII вв.
Псков. Собрание
М. П. Боткина. ГРМ.
БК-3076.



См. стр. 237.
Илл. 89.
Фрагмент
напрестольного
креста 1640–1641 гг.
Псков. Серебро, эмаль
по скани, чеканка,
камни, жемчуг,
золочение. ПерЗМЗ.
Инв. № 1314.



Илл. 90.
Фрагмент оклада
иконы «Богоматерь
Владимирская
с избранными
святыми». Первая
половина XVII в.
Псков. Серебро, эмаль
по скани, чеканка,
эмаль по оброну,
камни, золочение.
ПМЗ. Инв. № 651.

Накладные серебряные дробницы с гравированными изображениями и надписями на полях верхней крышке Евангелия

По углам верхней доски оклада Евангелия гвоздиками прибиты две серебряные дробницы в виде киотцев с чеканными рельефными колонками и килевидной арочкой вверху. (См. илл. 79) На первом киотце, крепящемся в правом верхнем углу крышки Евангелия, гравировано изображение орла на фоне облаков, держащего в когтях Евангелие, а вверху на нижней грани чеканной арочки гравирована надпись: «МА/РКЪ». В нижнем левом углу крепится вторая дробница с гравированным изображением крылатого льва с Евангелием на фоне облаков и с надписью на нижней грани в верхней части чеканного киотца: «ІВА/НЪ». Средняя часть этих киотцев — белая, без золочения, а колонки и горизонтальная кайма внизу позолочены. Ещё два киотца с гравированными изображениями символов евангелистов утрачены, следы их крепления позволяют сделать вывод, что они имели такую же форму и размеры, как и сохранившиеся дробницы.

На верхней деревянной крышке исследуемого оклада Евангелия на горизонтально расположенных полях в центре гвоздиками прибиты две круглые серебряные дробницы с гравированными изображениями Троицы Ветхозаветной (вверху) и поясного изображения святой мученицы Параскевы Пятницы в рост (внизу). На каждой дробнице по краю ободка гравированы надписи: «С[ВЯ]ТАЯ ТРОИЦА», «С[ВЯ]ТАЯ М[УЧЕНИЦА] ПЯТНИЦ[А]». Здесь же на боковых полях крепятся ещё две серебряные дробницы в виде киотцев с килевидным верхом с гравированными изображениями в рост: преподобной мученицы Анастасии Сирмиумской (слева) и святой Анастасии Узорешительницы (справа). Вверху каждого киотца по узкой кайме гравированы надписи: «ПРЕПОДОБНЫЯ АНАСТАСЕЯ» и «СТА/Я НАСТА».

Особенности стиля и техники изготовления дробниц с гравированными священными изображениями позволяют предположить, что они изготовлены псковским мастером в одно время. Лаконичные чёткие линии гравировки на парных плоских серебряных киотцах и парных круглых медальонах с изображением святых, а также сохранившиеся

пять серебряных гвоздиков с шляпками в виде шариков, на которых они крепятся к деревянной верхней крышке Евангелия, заставляя отнести эти фрагменты оклада к XVI в. В это же время, вероятно, изготовлены и два чеканных киотца с гравированными символами евангелистов. Подобные формы чеканных киотцев с колоннами, украшенными декором из параллельных линий, чередующихся с цепочкой точек или мелких полусфер и с килевидным верхом, хорошо известны в псковских памятниках XVI в.²⁸. Например, фигурной формы колонки с косой штриховкой образуют семь киотцев с гравированным изображением Деисуса на серебряной цате псковской работы²⁹ (ПМЗ).

Серебряные детали с гравированным орнаментом, крепящиеся на нижней крышке и на торцах верхней крышки Евангелия

На нижней крышке Евангелия крепятся четыре наугольника, средник и три узкие полосы с загибами на торец нижней доски, украшенные гравированным растительным орнаментом вьющихся стеблей трав и пышных цветов на заштрихованном в мелкую сетку фоне³⁰. (См. илл. 91)

- 28 Например, подобные колонки есть на керамической плите (керамиде) 1543 г. из пещерного погребения Псково-Печерского монастыря. (См.: Плешанова И. И. О зверином орнаменте Псковских колоколов и керамид. М., 1968. С. 214–215); а также на чеканном среднике на верхней крышке чеканного оклада Евангелия из Псково-Печерского монастыря, сделанного псковским мастером во второй половине XVI в. Верхняя крышка Евангелия изображена на архивной фотографии И. Ф. Барщевского. (ГНИМА. Инв. № 2368). (См.: Каталог фотографических снимков Барщевского 1912. С. 61. № 2368. Здесь же подпись: «Евангелие в Псково-Печерском монаст[ыре] близ Пскова»).
- 29 Гравированные колонки на этой цате, декорированные косыми полосками, выделены эмалью тёмно-синего (почти чёрного) и бледно-зелёного цвета. В отдельных местах, где эмаль осыпалась, хорошо видна мелкая сетчатая разделка, сделанная резцом. Эта цата сложной формы ранее украшала икону «Богоматерь Одигитрия с Акафистом» из церкви Успения «с Пароменья» (См.: Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело Пскова XVI–XVII вв. М., 1968. С. 168–169; Древний Псков. М., 2006. С. 135; Игошев В. В. Серебряные и золотые напрестольные кресты «московского» типа XVI–XVII вв. М., 2010. С. 649. Сноска 35).
- 30 Справа и сверху полосы между собой не стыкуются, а многие пробоины



См. стр. 250.

Илл. 91.

Серебряная
литая застёжка
1551 г. на окладе
Мстиславова
Евангелия. Новгород.
ГИМ. Инв. № 1203.

С торца по краям верхней крышки Евангелия крепится серебряный оклад с резным орнаментом на мелком сетчатом фоне, который идентичен узору, украшающему вышеописанные детали на нижней крышке Евангелия. К работе этого же мастера относится небольшая серебряная пластинка прямоугольной формы с резным растительным орнаментом, закрепляющая кожаный ремешок застёжки на нижней доске Евангелия³¹. (См. илл. 91)

Все эти детали сделаны в одно время и одним мастером. Форма четырёх наугольников, средника, а также стиль и техника резного узора таких деталей во многом близки к орнаменту XVI в., но мелкая резная штриховка фона орнамента, сделанная на всех деталях, позволяет отнести эти фрагменты оклада Евангелия к работе псковского мастера первой половины XVII в.³²

И только одна узкая полоска с гравированным плетёным орнаментом, расположенная на нижней крышке вертикально, отличается по стилю и технике исполнения от других деталей. Её края обломаны и не стыкуются с другими обкладками. Вероятно, эта полоска сделана в более раннее время и, возможно, является частью оклада середины XVI в.

Заключение

Серебряный оклад Евангелия из собрания М. П. Боткина, выполненный в разнообразных техниках, имеет очень редко встречающуюся особенность — на среднике (ковчеге) имеется иконописное «Распятие», что типологически сближает этот памятник с окладами Евангелий работы псковских мастеров конца XIV–XVI вв. Исследуемый оклад состоит из разновременных деталей, которые свидетельствуют о его

от гвоздей не имеют ответных следов гвоздей на коричневом бархате на нижней доске Евангелия. Это позволяет предположить, что серебряные обкладки на Евангелии переделывались, заменялся бархат, обтягивающий корешок и нижнюю доску Евангелия.

31 Часть этой полоски с резным орнаментом обломана.

32 Схожая техника гравированного псковского растительного орнамента на фоне мелкой резной штриховки использована на серебряном ковчеге-мошечнике первой половины XVII в. (ПМЗ. Инв. № 94). (См.: Родникова И. С. Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. С. 292–293).

неоднократных переделках и «поновлениях». По нашему мнению, верхняя деревянная крышка Евангелия с ковчегом и серебряными деталями оклада, выполненными в технике оброна и украшенными чёрной эмалью, является работой псковского серебряника середины XVI в. В это же время изготовлены не только серебряные золочёные пластины и пять венчиков, крепящиеся на среднике верхней крышке Евангелия, но и две литые серебряные застёжки и два шпенька, а также одна серебряная литая пластина фигурной формы, крепящая ремень застёжки к нижней крышке Евангелия. Возможно, к XVI в. следует отнести серебряную полосу с гравированным орнаментом «плетёнка», которая крепится вертикально на нижней крышке Евангелия. Все эти детали по стилю и технике исполнения особенно близки к работам псковских мастеров середины XVI в. Вероятно, к XVI в. следует отнести также сохранившиеся шесть дробниц на верхней крышке Евангелия с гравированными изображениями символов евангелистов и святых.

Все другие дополнения серебряного оклада появились при его переделках в более позднее время — в XVII в. В этот период обветшавшие, сломанные или утерянные серебряные детали изготавливались заново, вероятно, копируя части оклада середины XVI в. Можно предположить, что к первой половине XVII в. относятся серебряные детали оклада с резным растительным орнаментом вьющегося стебля трав с пышными цветами и листьями на фоне, заштрихованном в мелкую сетку. Это серебряные орнаментальные тонкие пластины, четыре наугольника и средник, а также небольшая пластина, скрепляющая ремень с застёжкой на нижней крышке, сделанные псковским мастером по образцам XVI в. Такие детали украшают нижнюю доску Евангелия, а также торцы верхней и нижней доски Евангелия.

Во второй половине XVII в. изготовлены ажурные серебряные пластины со сканым растительным орнаментом и эмалью, выполненные псковским мастером в подражание тонким и изысканным образцам эмали по скани работы псковских мастеров предыдущего столетия. В это же время — во второй половине XVII в. — сделаны гладкие серебряные золочёные пластины, крепящиеся на полях верхней крышки Евангелия, подложенные под ажурный сканой орнамент

с эмалью с узкими гладкими бортиками («трубами») по краям.

Вероятно, во второй половине XVII в. изображение Распятия на среднике было переписано. В начале XVIII в. заменялся книжный блок, а в XIX в. менялся бархат на нижней и верхней крышке. Такое многообразие деталей, сделанных в разных техниках на протяжении XVI–XVII–XVIII–XIX вв., свидетельствует о многочисленных «поновлениях» и в то же время — о бережном отношении к древнейшим деталям оклада книги, сохранившимся до нашего времени.

Сокращения

ГИМ — Государственный Исторический музей.

ГРМ — Государственный Русский музей.

НГМ — Новгородский государственный объединённый музей-заповедник.

СПИХМ — Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник.

ПерЗМЗ — Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

ПМЗ — Псковский государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

РГБ — Российская государственная библиотека.

Библиография

Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. / ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008.

Древний Псков: альбом / Текст И. С. Родниковой. М., 2006.

Игошев В. В. Ярославское художественное серебро XVI–XVIII веков. М., 1997.

Игошев В. В. Исследование и атрибуция орнаментального тиснения на кожаном переплёте Евангелия. (ГИМ, Син. 742) // Хризограф. Вып. 2. М., 2005. С. 109–125.

Игошев В. В. Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков: типология, стилистические и технологические особенности // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков / редактор-составитель И. А. Стерлигова. М., 2008. С. 99–193.

Игошев В. В. Драгоценная церковная утварь XVI–XVII веков: Великий Новгород. Ярославль. Сольвычегодск. М., 2009.

Игошев В. В. Серебряные и золотые напрестольные кресты «московского» типа XVI–XVII вв. // Искусство христианского мира. Вып. 11. М., 2009. С. 496–497.

Игошев В. В. Ювелирная мастерская Мишуковых и её связи со старообрядческой традицией // Старообрядчество в России (XVII–XX века). Вып. 4 / ред.-сост. Е. М. Юхименко. М., 2010. С. 637–651.

- Игошев В. В.* К истории серебряного дела мастерских Московского Кремля: два неизвестных оклада Евангелия XVI века // *Материалы и исследования.* Вып. XXI. Сборник статей ГММК. М., 2012. С. 265–278.
- Игошев В. В.* Строгановское художественное серебро XVI–XVII в. М., 2018.
- Игошев В. В.* Псковские оклады Евангелий с иконописными изображениями на крышке XIV–XVII вв.: типология, стилистические и технологические особенности // *Manuscripta Medievalia: От истории бытования к современной реставрации.* К 90-летию Г. З. Быковой (1928–2017). Конференция с международным участием. ВХНРЦ имени И. Э. Грабаря. Москва, 9–10 июля 2018 г. Тезисы докладов. М., 2018. С. 19–21.
- Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочаго, снятых фотографом Императорской Академии художеств, Императорского Археологического общества И. Ф. Барщевским. М., 1912.
- Коллекции Михаила и Сергея Боткиных. Государственный Русский музей. Каталог выставки (электронный вариант). СПб., 2011. Кат. 149. С. 104.
- Лифшиц Л. И.* Малоизвестный памятник русской живописи первой четверти XV в. из собрания Государственного Исторического музея // *Хризограф.* Вып. 2. М., 2005. С. 94–108.
- Малков Ю. Г., диак.* Псково-Печерские древности: о некоторых памятниках искусства средневековой Руси в ризнице Псково-Печерского монастыря // *Церковное искусство и реставрация памятников истории и культуры.* Т. 2 / сост. К. И. Маслов. М., 2011. С. 55–144.
- Опись Новгорода 1617 г. / под общ. ред. В. Л. Янина. Ч. 1–2. М., 1984.
- Плешанова И. И.* О зверином орнаменте Псковских колоколов и керамид // *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова.* М., 1968.
- Покровский Н. В.* Заметки о памятниках псковской церковной старины. М., 1914.
- Постникова-Лосева М. М.* Серебряное дело Пскова XVI–XVII веков // *Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова.* М., 1968.
- Псковский Государственный объединённый историко-архитектурный и художественный музей-заповедник / фвт.-сост. И. С. Родникова. М., 1981.
- Родникова И. С.* Напрестольные серебряные кресты из собрания Псковского музея // *Ставрографический сборник.* Кн. 2. М., 2003. С. 207–256.
- Родникова И. С.* Художественное серебро XVI–XIX века из собрания Псковского музея-заповедника. М., 2013.
- Собрание М. П. Боткина. СПб., 1911.
- Соловьева И. Д.* К истории живописного оклада русских напрестольных Евангелий // *Остромирово Евангелие и современные исследования рукописной традиции новозаветных текстов: сб. научных текстов.* СПб., 2010. С. 181–190.
- Сорокатый В. М.* Псковская иконопись первой половины-середины XVI в. // *Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поствизантийской эпохи.* М., 2008. С. 337–352.

Silver Combined Weddes Evangel XVI–XVII centuries. From the State Russian Museum. Research and Attribution

Valeriy V. Igoshev

Doctor of Art, Professor

Leading Researcher of State Research Institute of Restoration

44/1, Gastello str., Moscow 107014, Russia

igoshev.valerij@mail.ru

Abstract

The article reflects the research work of the silver oklad, laid on the Gospel book from the Russian Museum's collection, with the iconographic depiction of the Crucifixion on the top. Originally, the Gospel cover came from the collection of M. P. Botkin and was made in a variety of techniques. It has a rarely encountered feature: the icon of "Crucifixion" is set in the recess, called "covchèg" (or "ark") located on the top of a book cover. Similar oklads on the Gospel books with the iconographic images were often made by Pskov master jewelers at the end of the XIV–XVI centuries. This oklad consists of different silver parts of different time periods, which testify to its repeated alterations and "improvements." The central part of the upper board is decorated with gilded silver plates, containing inscriptions, floral ornaments and seven patterned halos. They are made in the middle of 16th century by unknown Pskov jeweler in the technique of carving and decorated with a black enamel. The silver cast parts and pieces of two fasteners with a leather straps are made at the same time period. All these gracefully and finely made details are very similar in style and techniques to the works of the Pskov silversmiths active in the mid–16th century. The silver plaques with images and symbols of the evangelists and Saints engraved on them were made around the same time, but multiple additions and replacements, which were made at different periods appeared during its alterations. Broken or lost pieces were made anew, and they have replaced original, but worn out parts. The openwork silver plates and enameled filigree floral ornaments were made in the second half of the XVII century by the Pskov silversmith in imitation of subtle and exquisite enamel works of the 16th century Pskov masters. The Crucifixion with figures of Saints and flying angels was repainted in the second half of the XVII century. The old book block was replaced with a new one in the beginning of the XVIII century. The velvet, which is covering upper and lower book boards has been changed in the XIX century. Variety of parts were made in different technique styles during XVI – XVII – XVIII – XIX centuries; they show evidence of multiple repairs and, at the same time, show assiduous care for the most ancient pieces of the oklad and the book itself, preserved to our time.

Keywords: Gospel, oklad, book binding, Pskov silversmithing, filigree, enamel, Botkin's collection.

For citation: Igoshev, Valeriy V. "Silver Combined Weddes Evangel XVI–XVII centuries. From the State Russian Museum. Research and Attribution". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 166–187. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-166-187

References

- Ianin, V. L., editor. *Opis Novgoroda 1617 g.* [*The Novgorod Inventory 1617*]. Part 1–2, Moscow, 1984. (In Russian)
- Igoshev, V. V. *Iaroslavskoe khudozhestvennoe srebro XVI–XVIII vekov* [*Artistic Silver of Yaroslavl*]. Moscow, 1997. (In Russian)
- “Issledovanie i atributsiia ornamental'nogo tisneniia na kozhanom pereplete Evangeliiia (GIM. Sin. 742)” [“Investigation and Attribution of Ornamental Stamping on the Leather Binding of the Gospel (Moscow History Museum, Son 742)”]. *Khrizograf* [*Chrisograph*], no. 2, Moscow, 2005, pp. 109–125. (In Russian)
- “Novgorodskaiia tserkovnaia utvar' XVI–XVII vekov: tipologiiia, stilisticheskie i tekhnologicheskie osobennosti” [“Novgorod Church Utensils of the XVI–XVII Centuries: Typology, Stylistic and Technological Features”]. *Dekoratивно-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Xudozhestvennyĭ metall XVI–XVII vekov* [*Decorative and Applied Art of Veliky Novgorod. Artistic Metal of the XVI–XVII Centuries*], edited by I. A. Sterligova, Moscow, 2008, pp. 99–193. (In Russian)
- *Dragotsennaia tserkovnaia utvar' XVI–XVII Vekov: Velikiĭ Novgorod. Iaroslavl'. Sol'vychevodsk* [*Church Utensils of the XVI–XVII Centuries: Novgorod. Yaroslavl. Solvychevodsk*]. Moscow, 2009. (In Russian)
- “Serebrianye i zolotyie naprestol'nye kresty «moskovskogo» tipa XVI–XVII vv.” [“Silver and Golden Crosses of the “Moscow” Type of the XVI–XVII Centuries”]. *Iskusstvo khristianskogo mira* [*Christian World Art*], no. 11, Moscow, 2009, pp. 496–497. (In Russian)
- “Iuvelirnaia masterskaia Mishukovykh i ee sviazi so staroobriadcheskoĭ traditsiei” [“Jewelry Workshop of Mishukovs and its Ties with the Old Believers Tradition”]. *Staroobriadchestvo v Rossii (XVII–XX veka)* [*Old Belief in Russia (XVII–XX Centuries)*], edited by E. M. Iukhimenko, no. 4, Moscow, 2010, pp. 637–651. (In Russian)
- “K istorii serebriannogo dela masterskikh Moskovskogo Kremliia: dva neizvestnykh oklada Evangeliiia XVI veka” [“To the History of the Silver Business of the Workshops of the Moscow Kremlin: Two Unknown Covers of the Gospel of the Sixteenth Century”]. *Materialy i issledovaniia: sbornik stateĭ GMMK* [*Materials and Research. Collection of articles of Moscow Cremlin*], no. XXI, Moscow, 2012, pp. 265–278. (In Russian)
- *Stroganovskoe khudozhestvennoe srebro XVI–XVII v.* [*Stroganovs' Artistic Silver of the XVI–XVII Centuries*]. Moscow, 2018. (In Russian)
- “Pskovskie oklady Evangeliiĭ s ikonopisnymi izobrazheniiami na kryshke XIV–XVII vv.: tipologiiia, stilisticheskie i tekhnologicheskie osobennosti” [“Pskov Covers of the Gospels with Iconic Images of the XIV–XVII Centuries: Typology, Stylistic and Technological Features”]. *Manuscripta Medievalia: Ot istorii bytovaniia k sovremennoi restavratsii. K 90-letiiu G. Z. Bykovoĭ (1928–2017). Konferentsiia s mezhdunarodnym uchastiem. VXRNTS imeni I. Ė. Grabaria. Moskva, 9–10 iuliia 2018 g. Tezisy dokladov* [*Manuscripta Medievalia: From the history to modern restoration. By the 90th anniversary of G. Z. Bykova (1928–2017). Conference with international participation. VXRNTS in memory of I. Ė. Grabaria. Moscow, 9–10 July 2018. Abstracts of reports*].

- ference with international participation. I. E. Grabar' restoration center. Moscow, July 9–10, 2018, Abstracts of reports], Moscow, 2018, pp. 19–21. (In Russian)
- Katalog fotograficheskikh snimkov s predmetov stariny, arkhitektury, utvari i prochago, sniatykh fotografom Imperatorskoï Akademii khudozhestva, Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva I. F. Barshchevskim* [Catalog of Photographic Snapshots of Antiquities, Architecture, Utensils and Other objects, Photographed by the Imperial Academy of Arts, Imperial Archaeological Society Photograph I. F. Barshchevsky]. Moscow, 1912.
- Kollektsii Mikhaila i Sergeia Botkinykh. Gosudarstvennyĭ Russkĭ muzeĭ. Katalog vystavki (elektronnyĭ variant)* [The Collection of M. and S. Botkin in Russian State Museum. Exhibition Catalog (Electronic Version)]. Fol. 149, St. Petersburg, 2011, pp. 104.
- Lifshits, L. I. “Maloizvestnyĭ pamiatnik russkoĭ zhivopisi pervoĭ chetverti XV v. iz sobraniia Gosudarstvennogo Istoricheskogo muzeia” [“The Little-known Monument of Russian Painting of the First Quarter of the XV Century from the Collection of the State Historical Museum”]. *Khrizograf* [Chrisograpg], no. 2, Moscow, 2005, pp. 94–108. (In Russian)
- Malkov, G., diakon. “Pskovo-Pecherskie drevnosti: o nekotorykh pamiatnikakh iskusstva srednevekovoi Rusi v riznitse Pskovo-Pecherskogo monastyria” [“Pskov-Pechersky Antiquities: about Some Monuments of Art of Medieval Russia in the Vestry of the Pskov-Pechersk Monastery”]. *Tserkovnoe iskusstvo i restavratsiia pamiatnikov istorii i kul'tury*. [Church Art and Restoration of Monuments of History and Culture], edited by K. I. Maslov, vol. 2, Moscow, 2011, pp. 55–144. (In Russian)
- Pleshanova, I. I. “O zverinom ornamente Pskovskikh kolokolov i keramid” [“About Animal Ornament on Pskov Bells and Ceramides”]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvennaia kul'tura Pskova* [Ancient Russian Art, Artistic Culture of Pskov], Moscow, 1968. (In Russian)
- Pokrovskii, N. V. *Zametki o pamiatnikakh pskovskoi tserkovnoi stariny* [Notes about the Monuments of the Pskov Church Antiquity]. Moscow, 1914. (In Russian)
- Postnikova-Loseva, M. M. “Serebrianoe delo Pskova XVI–XVII vekov” [“Silver Art in Pskov of the XVI–XVII Centuries”]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Xudozhestvennaia kul'tura Pskova* [Ancient Russian Art, Artistic Culture of Pskov], Moscow, 1968. (In Russian)
- Rodnikova, I. S., editor. *Pskovskĭ Gosudarstvennyĭ ob"edinennyĭ istoriko-arkhitekturnyĭ i khudozhestvennyĭ muzeĭ-zapovednik* [Pskov State Unified Historical-Architectural and Art Museum-Reserve]. Moscow, 1981. (In Russian)
- “Naprestol'nye serebrianye kresty iz sobraniia Pskovskogo muzeia” [“Altar Crosses from Pskov Museum Collection”]. *Stavrograficheskĭ sbornik* [Stavrography Compilation], vol. 2, Moscow, 2003, pp. 207–256. (In Russian)
- *Drevnĭ Pskov. Al'bom* [Ancient Pskov: An Album]. Moscow, 2006. (In Russian)
- *Khudozhestvennoe srebro XVI–XIX veka iz sobraniia Pskovskogo muzeia-zapovednika* [Artistic Silver of the XVI–XIX Centuries from Pskov Museum-Reserve Collection]. Moscow, 2013. (In Russian)
- Sobranie M. P. Botkina* [M. P. Botkin Collection]. St. Petersburg, 1911. (In Russian)

- Solov'eva, I. D. "K istorii zhivopisnogo oklada russkikh naprestol'nykh Evangelii" ["To the History of the Picturesque Cover of the Russian Altar Gospels"]. *Ostromirovo Evangelie i sovremennye issledovaniia rukopisnoi traditsii novoza-vetnykh tekstov: sb. nauchnykh tekstov* [Ostromir Gospel and Modern Studies of the Manuscript Tradition of the New Testament Texts: Compilation of Scientific Texts], St. Petersburg, 2010, pp. 181–190. (In Russian)
- Sorokaty, V. M. "Pskovskaia ikonopis' pervoi poloviny-serediny XVI v." ["Pskov Iconography of the First Half-middle of the XVI Century"]. *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo postvizantïskoï èpokhi* [Old Russian Art. Pskov's Artistic Life and the Art of the Post-Byzantine Era], Moscow, 2008, pp. 337–352. (In Russian)
- Sterligova, I. A., ed. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyï metall XVI-XVII vv.* [Decorative and Applied Art of Veliky Novgorod. Artistic Metal of the XVI–XVII Centuries]. Moscow, 2008. (In Russian)



СОБРАНИЯ МУЗЕЯ
МОСКОВСКОЙ
ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ

ФЕНОМЕН ГРЕЧЕСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ГРАВЮРЫ

МЕСТО ГРАВЮР ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ МОСКОВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ «ЦЕРКОВНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО КАБИНЕТА» В ИСТОРИИ ГРАВЮРЫ ГРЕЧЕСКОГО МИРА

Анна Леонидовна Краснова

магистр богословия
аспирант кафедры теории и истории церковного искусства
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
anna.my.cloud@icloud.com

Аннотация

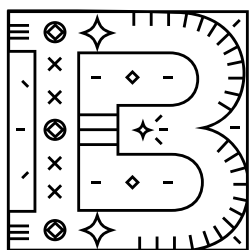
УДК 762:246

Цель статьи — раскрыть понятие «греческая религиозная гравюра», а именно выявить, что это за гравюры, для чего они предназначались, какая историческая ситуация спровоцировала их распространение, а также определить их роль и значение для обителей, расположенных на оккупированных Османской империей территориях. На гравюрах изображаются образы святых и виды монастырей, которые распространялись монахами взамен на милостыню среди паломников. В условиях оккупации распростране-

ние гравюр было существенным источником дохода для обедневших монастырей Афона. Первые афонские гравюры выпускались в Европе, но с XIX в. афонские монахи создают гравюры самостоятельно. Статья раскрывает историю создания греческих религиозных гравюр и определяет место среди них гравюр из собрания Музея Московской духовной академии «Церковно-археологического кабинета», также выявляя уникальные образцы гравюр из коллекции музея.

Ключевые слова: греческая религиозная гравюра, Афон, Синай, паломничество, Музей Московской духовной академии «ЦАК», милостыня, история греческой гравюры, назначение гравюр, издание гравюр.

Для цитирования: Краснова А. Л. Феномен греческой религиозной гравюры, место гравюр из собрания Музея Московской духовной академии «Церковно-археологического кабинета» в истории гравюры греческого мира // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 190–212. doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-190-212



собрании Музея Московской духовной академии «Церковно-археологического кабинета» (далее — Музей МДА «ЦАК») имеется коллекция греческих гравюр, насчитывающая двадцать один эстамп. Сюжеты гравюр — религиозного содержания, на них представлены виды афонских монастырей и образы святых.

История формирования коллекции до сегодняшнего дня остаётся неизвестной. Два листа имеют пометы с информацией о том, что они были приобретены в г. Твери в 1932 г. Скорее всего, это листы, переданные музею Патриархом Алексием I (Симанским). В остальных случаях жертвователи музея пожелали остаться неизвестными.

Среди российских собраний коллекция греческой гравюры Музей Московской духовной академии занимает третье-четвёртое место как по количеству, так и по качеству и значимости эстампов¹. Тем не менее до сегодняшнего дня она так и не становилась объектом научного исследования и даже не была известна в профессиональной среде. В отечественной литературе практически нет публикаций, посвящённых греческой гравюре, отсутствуют статьи и монографии. Небольшим исключением здесь является изданный ещё в 1997 г. каталог состоявшейся в Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. прп. Андрея Рублёва выставки греческой графики «Гравюра греческого мира в московских собраниях», в котором есть небольшое предисловие, а также одноимённая с названием каталога небольшая вводная статья².

1 Сведения предоставлены О. Р. Хромовым.

2 *Хромов О. Р., Корнеева Н. И.* Гравюра Греческого мира в московских собраниях // Гравюры Греческого мира в московских собраниях. М., 1997. С. 9–11. Нужно отметить, что данный каталог был создан ведущими отечественными учёными-гравюроведами и искусствоведами, такими как О. Р. Хромов, М. Е. Ермакова, Н. И. Корнеева, Г. В. Попов, Л. П. Тарасенко, Н. А. Топурия.

Вообще школа изучения афонской гравюры формируется относительно поздно, что было связано в самой Греции с исторической ситуацией оккупации и тем, что феномен афонской гравюры получает своё развитие только в XIX в.

Труды мировой искусствоведческой науки, посвящённые этому вопросу, ограничиваются рядом каталогов и отдельных статей учёных из разных стран. Среди них наиболее полным и фундаментальным является каталог греческой исследовательницы Доры Папастрату «Бумажные иконы, греческие православные религиозные эстампы»³, где исследовательница знакомит мир с греческой религиозной гравюрой, а также именами и произведениями афонских гравёров.

Сербский исследователь Динко Давидов, посвятивший свои труды преимущественно сербской гравюре, в сборниках «Сербская графика XVIII века» и «Хиландарская графика» не обошёл стороной и гравюру Афона в целом, издав каталог под названием «Святогорская графика»⁴. Первой задачей Динко Давидова и Доры Папастрату был сбор всех известных композиций. Задача усложнялась тем, что в одних случаях была сохранена только доска, тогда как в других — только эстамп. Ими была проведена работа по сохранению и выявлению всех возможных графических композиций, а в дальнейшем — атрибуции, систематизации листов и описаний сюжетов.

Большой вклад в изучение греческой гравюры внёс афонский монах Иустин из монастыря Симонапетра, коллега вышеупомянутых гравюроведов, он выявил особенность графической техники изготовления гравюр на Афоне⁵, обнаружив в одном из афонских монастырей практическое посо-

3 Каталог в двух частях: *Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. 1, Athens, 1990; Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. 2, Athens, 1990.*

4 Его работы: *Давидов Д. Светогорска графика. Београд, 2004.; Давидов Д. Хиландарска графика. Београд, 1990.*

5 Особенности афонской техники: изначальная проработка рисунка резцом по пластине с последующими травлениями. Это было необычно тем, что европейские мастера предпочитали поступать иначе: сначала протравить рисунок в технике офорта (в кислоте), а затем, при необходимости, доработать резцом. Ещё особенностью афонской техники гравюры было использование точечной фактуры при моделировании светотени личного, создавая таким образом тон в тени.

бие XIX в. по изготовлению гравюр, предназначавшееся для монахов-гравёров⁶. К сожалению, исследователь скончался, так и не успев опубликовать данное пособие.

Другой греческий исследователь Филипп Илийский в статье «Иконописцы, художники, гравёры и печатники» приводит списки подписчиков на греческую литературу, опубликованные с середины XVIII в. до начала третьего десятилетия XX в. Исследователь пишет, что эти подписчики были насельниками монастырей и определяли себя как иконописцы и живописцы⁷. Эти сведения помогают лучше понять, в какой среде изготавливались эти гравюры.

Польский исследователь графики Вальдемар Делуга посвятил немало трудов гравюре Востока, в частности и афонской графике. В статье «Гора Афон в балканских гравюрах XVII-XIX вв.» он отмечает самые главные аспекты, связанные с распространением греческих гравюр, ключевая роль здесь отводится иерусалимским проскинитариям.

Факты относительно истории греческой графики можно также почерпнуть из ряда каталогов, издававшихся в разных странах. Некоторые из этих каталогов имеют в своих публикациях гравюры, идентичные тем, которые входят в коллекцию Музея МДА. В македонском каталоге «Графические листы XVIII-XIX вв. из собрания музея Прилепа» имеются гравюры, идентичные гравюрам из Музея МДА.

В контексте темы исследования заслуживает также внимания каталог выставки, проходившей в Торонто, под названием «Православные религиозные гравюры XVIII-XX вв.»⁸ Специально для этой выставки Музей Византийской культуры предоставил гравюры из коллекции Доры Папастрату, что не могло не привлечь внимания исследователей греческой гравюры. В этом каталоге имеется ряд гравюр, идентичных

6 Он указывает об этом пособии «Трактовка искусства гравирования на меди» в своей статье: Ιουστίνος Σιμωνωπετρίτης Ἀγιορείτης Χαλκογράφοι // Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικής ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 59-72.

7 См.: Ηλιου Φίλιππος Ἀγιογράφοι, ζωγράφοι, χαρακτές και σταμπαδόροι. Ἡ μαρτυρία τῶν καταλόγων συνδρομητῶν // Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικής ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 41-58.

8 См.: Tourta A. Orthodox religious engravings 18th-20th centuries. Thessaloniki, 2001. P. 8-12.

исследуемым нами гравюрам собрания Церковно-археологического кабинета МДА⁹. Этими публикациями не ограничиваются каталоги, посвящённые греческой гравюре, но они уже дают представление о том, что эти гравюры имели широкое распространение по всему православному миру и издавались, вероятно, большими тиражами.

В сборнике статей «Приближаемся к Святой Горе. Искусство и Литургия в Свято-Екатерининском монастыре на Синае» есть статья Вероники делла Доры «Преображение Святых Гор в Лествицы на Небеса: пересекающиеся топографии и поэтика пространства в поствизантийских религиозных гравюрах горы Синай и горы Афон». На примерах греческих гравюр исследовательница показывает то, как формировались представления о Святой Горе как лестнице к Небесам на примере двух вершин Синай и Афона — горы Господа и горы Богородицы. Она описывает, как формировались у людей представления об этих пиках, основываясь на рассказах путешественников, таких, например, как Пьер Белон, который путешествовал в XVI в. и описывал растительность этих гор и пейзажи. Сильно повлияли на образы гор на гравюрах многочисленные проскинитарии с гравюрами. Автор показала парадигму формирования иконографии гор Синай и Афона, сопровождала материал историческими фактами предпосылок создания монастырями эстампов¹⁰.

В своей статье мы попытаемся раскрыть феномен греческой религиозной гравюры, объяснить её происхождение и назначение, отчасти вписывая в общий исторический контекст коллекцию греческих гравюр Музея Московской духовной академии «ЦАК».

9 Это следующие гравюры: «Благовещение с видом монастыря Филофей» 1817 г., гравюра «Вид Зографского монастыря» 1843 г., «Вид монастыря Каракал» 1843 г., упомянутая уже ранее «Встреча Св. Афанасия Афонского и Божией Матери (Чудо извержения воды из скалы)», ещё один вариант композиции диптиха «Св. Константин и Елена с Богородицей», одно самостоятельное изображение «Св. Константин и Елена», а также изображение этих святых вместе с храмом в Карее, в виде диптиха.

10 См.: *Della Dora V. Turning Holy mountains into ladders to heaven: overlapping topographies and poetics of space in post-byzantine sacred engravings of mount Sinai and mount Athos. Approaching the Holy Mountain: art and liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai. I, Series II*, edited by Gerstel, Sharon E. J. III. Nelson, Robert S. 1947. P. 504–535.

Говоря о гравюре греческого мира, стоит обозначить территориально места происхождения гравюр и то, что представляли собой эти гравюры.

Это станковые гравюры, которые воспринимались как самостоятельное произведение на религиозную тематику, с изображениями святых и видами монастырей. Территориально гравюра греческого мира печаталась преимущественно для Афона и Синая, предназначалась для раздачи верующим, паломникам и бедным людям, не имеющим возможности иметь писанную икону.

Такая практика появляется впервые в Западной Европе с XIV в. Латинскими монахами изготавливались маленькие ксилографии с изображениями святых, которые они раздавали верующим на великие праздники. Такие гравюры предшествовали книгопечатанию на несколько десятков лет. Люди с благоговением относились к этим изображениям, помещали их в домах и помещениях для домашних животных, чтобы изображения охраняли их. Подобные изображения встречаются вклеенными в книгу или расположенными на крышках деревянных ящиков для пересылки документов¹¹.

В XV–XVI вв. возрос интерес к книгопечатанию. Помимо создания отдельных станковых гравюр, практиковалась продажа отдельных листов, которые предназначались для книги. Их делали большим тиражом и продавали излишки как самостоятельные произведения.

В XVII в. гравюра прочно занимает нишу иллюстраций в печатных проскинитариях, представляющих собой описания паломнических путешествий по святым местам, с информацией о святынях, маршрутах, расстояниях от одного места до другого. Проскинитарии были первыми гидами по святой земле и популяризировали тему паломничества. Христиане паломничали по святым местам с первых веков новой эры, о чём имеется достаточно исторических свидетельств. Из паломничества они хотели принести домой некое благословение со святых мест, которым могло быть, например, масло из лампад. Об этом свидетельствуют сохранившиеся с раннехристианской эпохи ампулы из сокровищницы собо-

11 См.: *Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. 1, Athens, 1990. P. 23.*

ра в Монце¹². Также интерес к далёким святыням выражали заметки о паломничестве¹³. Со временем такие описания святых мест, чаще всего имеющие посвящение Иерусалиму, стали оформляться иллюстрациями¹⁴.

В XVII в. сложилась такая ситуация, что многие святые места оказались в бедственном финансовом положении. И желание паломников взять что-то на память из святого места монахи использовали для поддержания существования обители. Для стран Православного Востока период оккупации Османской империей был кризисным во всех отношениях. До середины XVII в. турецкие власти сильно притесняли православное население. Православным запрещалось работать на государственной службе, ездить верхом, в некоторых случаях христианам запрещалось разговаривать в общественных местах¹⁵. В условиях османского завоевания помимо того, что прекратился приток средств на поддержание монастырей и братии, турецкое правительство обложило монастыри Афона и Синайский монастырь налогами¹⁶. Синайский монастырь был в то время более известной святыней, чем Афон, и лучше поддерживался материально за счёт паломников и при поддержке от Российской империи.

Таким образом, в сложившейся ситуации монахи использовали гравюру как средство популяризации обители, получали на гравюры пожертвования и привлекали большее количество паломников. Встречаются также упоминания, что некоторые монахи уходили из обители за милостыней в другие города, проповедовали, раздавали гравюры и собирали пожертвования. Такие случаи отражены в документах, кото-

12 Этингоф О. Е., Беляев Л. А. Амбула // Православная энциклопедия. Т. 2. 2001. С. 188.

13 Самые древние описания паломничества, сохранившиеся на Руси, это «Хождение» игумена Даниила начала XII в. и «Книга Паломник» XIII в. новгородского архиепископа Антония (См.: Попов Г. В. Предисловие // Гравюры Греческого мира в московских собраниях. М., 1997. С. 5).

14 См.: Там же. С. 6. Из самых ранних русских лицевых проскинитариев сохранился экземпляр XV в. в составе Рогожского сборника (РГБ, ф. 247, № 253) (см.: Попов Г. В. Древнейший русский лицевой проскинитарий // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 86–99). Более поздние сохранившиеся рукописные проскинитарии относятся уже к XVII в. (см.: Попов Г. В. Указ соч. С. 6).

15 См.: Петрушина О. Е. Греция // Православная энциклопедия Т. 12. 2006. С. 371.

16 См.: Афон. Афон после падения Византии // Православная энциклопедия. Т. 4. 2002. С. 118.

рые афонские монастыри получали от правительства Российской империи как разрешение собирать милостыню на территории государства. Это могли делать далеко не все монахи, но получившие специальное разрешение у властей. Например, сохранились просительные грамоты, принадлежавшие афонскому Андреевскому скиту.

Первые станковые гравюры греческого мира, которые сохранились до наших дней, были выполнены для монастыря святой Екатерины на Синае. Об этом приводит сведения исследовательница греческих гравюр Дора Папастрату: «Самые старые из сохранившихся гравюр — это две ксилографии 1665 г.: одна выгравирована мастером Акакием и изображает гору Синай с окрестностями; другая славянского происхождения и изображает Неопалимую Купину, подписана мастером Корнилием»¹⁷. Гравюра «Неопалимая Купина» мастера Корнилия послужила образцом одноименной ксилографии¹⁸ из ЦАК, датированной концом XVII в. Это самая ранняя по времени создания гравюра из собрания ЦАК МДА, более того, это одна из первых выпущенных гравюр греческого мира — уникал коллекции по технике исполнения¹⁹ и древности оттиска, относящегося ко времени создания доски.

В центре листа гравюры — изображение Богородицы с младенцем в горящем кусте (слав. «купине»), а также изображены пророк Моисей и св. Екатерина. У расположенного ниже декоративного изображения монастыря располагаются фигуры пророка Илии и прп. Иоанна Лествичника. В самом верху композиции — полусфера, окружённая облаками, из которой видны две руки. Та, что слева, изображена в благословляющем жесте, тогда как другая (справа) вручает Моисею скрижали Завета. Наряду с декоративно выполненным изображением на гравюре имеются несколько текстовых блоков. Надписи выполнены на славянском и продублированы на греческом языке. Данный факт указывает, скорее всего, на ареал её распространения, либо на то, что изготовивший её мастер был славянского происхождения.

17 См.: *Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Vol. 2. Athens, 1990. P. 337.*

18 Гравюра на дереве.

19 Все остальные греческие гравюры из Музея Московской духовной академии выполнены по металлу.



Илл. 92.

«Неопалимая Купина, вид монастыря Св. Екатерины Синай», Синай, кон. XVII – нач. XVIII в., Гр- 170.



Илл. 93.
«Благовещение с
видом монастыря
Филофей», Венеция,
1665 г., Гр-169.

Связи России и греческого синайского монастыря укрепились в XVI–XVIII вв., а при синайском архимандрите Кирилле (Старом) эти отношения получили особое развитие. В 1689 г. синайские монахи получают жалованную грамоту русских государей с согласием принять Синайскую гору под своё покровительство. После этого в дар Синайскому монастырю со стороны России была отправлена серебряная рака для мощей вмч. Екатерины, а также сто червонных на милостыню братии²⁰. Этот пример донаторства обители со стороны Российской империи согласуется с фактом появления в это время на синайских гравюрах славянских надписей. В каталоге Д. Папастрату приводится, помимо описанной нами, ещё три синайских гравюры со схожей композицией и славянскими надписями. Отсюда становится очевидно, что их происхождение необходимо связать как раз с временем расцвета русско-синайских отношений конца XVII в. Также важно отметить тот факт, что это одни из первых гравюр греческого мира.

Известно, что на Синае сохранилось девять ксилографий, выполненных львовскими гравёрами по заказу торговца Хатзикириякиса из города Врулы в Малой Азии. Они были изготовлены, предположительно, между 1688 и 1700 гг. Гравюры были упакованы примерно по 1000 экземпляров в деревянные ящики и отправлены на Синай. Они выполнялись довольно искусными мастерами — Никодимом Зубрицким из Львова и Дионисием²¹.

Исследовательница Дора Папастрату приводит сведения, что заказчик гравюр торговец Хатзикириякис печатал широкоформатные ксилографии на ткани для высокопоставленных особ. Известно, что одну из таких гравюр он подарил королю Польши Яну Собескому²². Вот следующие слова Хатзикириякиса, приводимые Папастрату: «Я пошёл и приготовил оттиск горы Синай, такой большой, как ковровая дорожка, и преподнёс королю. Элементы пейзажа я пронумеровал золотом и подписал, король прочитал и удивился, затем ве-

20 См.: Чеснокова Н. П. Синайский архимандрит Кирилл (Старый) и его знакомые в Москве // Каптеревские чтения. № 11. [б. м.] 2013. С. 169.

21 См.: *Papastratos D.* Op. cit. Vol. 1. P. 19.

22 Ibid.

лел повесить оттиск на стену»²³. Другую гравюру он преподнёс гетману Ивану Мазепе, о чём писал следующее: «Мазепа проявляет привязанность к горе Синай. Я дал ему большую гравюру на ткани, и он хранит её у себя»²⁴. Из этих личных свидетельств можно сделать вывод о том, что эти гравюры были очень ценными. Из сведений каталога Д. Папастрату известно, что всего сохранилось тридцать девять гравюр с синайскими сюжетами, из которых восемнадцать ксилографий, девятнадцать гравюр на меди и две литографии²⁵.

Д. Папастрату отмечает, что после 1706 г. не сохранилось ни одной синайской ксилографии, из чего следует, что к началу XVIII в. гравюра на меди начинает активно вытеснять ксилографию²⁶.

В сравнении с Синаем, Афон был в менее выигрышном положении, потому что Синай был древнейшей библейской святыней и во все времена к этой Горе стекались паломники, тогда как Афон с его монастырями до XVI в. практически совсем не был известен в Западной Европе.

Одно из первых изображений Афона было выгравировано на географической карте 1553 г. с указанием отдельных монастырей и подписью “Le mont Athos”²⁷. Данный факт связан с тем, что многие мореплаватели хорошо знали это место и запечатлели его на карте.

До XVI в. Афон как место паломничества оставался загадочным и неизвестным для большинства европейцев, поэтому требовались методы, позволяющие рассказать миру о его монастырях. Для этого афонские монахи воспользовались уже применённым на Синае методом популяризации святынь — гравюрой.

С помощью гравюр монахи Афона хотели привлечь большее число паломников на Афон, а также привлечь жертвователей, могущих поспособствовать материальному поддержанию монастырей. Поначалу они изготавливали гравюры, ориентируясь на синайские, «проверенные», образцы, от чего у исследователей и возникает впечатление об однотипности



См. стр. 238.

Илл. 94.

«Вид монастыря Ватопед», Вена, 1767 г., Гр-180.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 См.: *Papastratos D. Op. cit. Vol. 2. P. 337.*

26 Ibid.

27 Давидов Д. Светогорска графика. Београд, 2004. С. 4.

Илл. 95.
«Вид монастыря
Ватопед», Вена,
1767 г., Гр - 181.



Илл. 96.
«Св. Димитрий, вид
скита св. Димитрия
Ватопедского
монастыря» Венеция,
2 пол. XVIII в., Гр-174.

гравюр того времени на Синае и Афоне, и что отчасти объясняет сходство самых первых видов Афонской Горы с Синайскими образцами²⁸.

Первые эстампы были панорамными видами вершин и обителей Афона, но не отдельных монастырей. В это время, по социальным и экономическим причинам, афонская гравюра ещё не имела сильного развития.

Однако уже к концу XVII в. ситуация сильно меняется в пользу православного греческого населения. На фоне всеобщего кризиса греческие торговцы сильно укрепляют позиции. Как отмечает исследователь О. Е. Петрушина, «в результате экспансии в Средиземноморский регион, под контролем османов оказались важнейшие морские торговые пути, связывавшие Европу, Северную Африку и Ближний Восток. Греки, контролировавшие ряд направлений в османской торговле, сумели воспользоваться этим преимуществом»²⁹. С возрастанием экономического благополучия греки имели возможность интенсивнее продвигать свои национальные идеи в целях сохранения своей веры и культурной идентичности.

Образованию сильных греческих диаспор в городах Западной Европы также способствовала торговля. Формиру-

28 См.: *Della Dora V.* Op. cit. P. 504–535.

29 См.: *Петрушина О. Е.* Указ соч. С. 372.

ющиеся греческие общины в Вене и в Венеции организуют православные приходы³⁰. Например, в Венеции существовала греческая община храма Сан Джорджо ди Гречи. В середине XVIII в. в Вене тоже основываются православные храмы, а австрийские власти помогают греческим общинам³¹. Греческие представители заказывают гравюры в ведущих офортных мастерских Европы для монастырей Афона. Это такие центры, как Вена, Венеция, позже — Константинополь (Стамбул).

К тому времени уже была сильно развита книжная гравюра. Её представителями в Венеции, ориентирующимися на византийские образцы, являлись сербские мастера Вуковичи³², творившие в XV–XVI вв. К мастерам книжной графики XVI в. также принадлежали Яков из Каменной Реки и Иероним Загурович. Всё это были мастера, которые традиционно из поколения в поколение печатали книги, но также выполняли и заказы по станковой гравюре для Афона.

Можно в целом констатировать факт, что большинство гравёров, создававших гравюры, желали оставаться неизвестными, за исключением немногих гравёров из Венеции, таких как Алессандро делла Виа, Инноченче Алессандри, Пьетро Скатаглия, Игнатий Коломбо, и некоторых представителей из Вены, таких как Христофор Жефарович и Томас Месмер³³.

В XVIII в. афонская гравюра получает сильный импульс развития. В 1701 г. в рамках валахского издания «Проскинитария Святой Горы Афонской» было создано более точное, чем на географической карте 1553 г., изображение Афона³⁴. А в 1708 г. в Париже также создаётся гравюра «Вид Афонской Горы» с подписями на латинском языке. Также известно, что в начале столетия мастером Александром делла Виа была создана гравюра «Панорама Святой Горы», которая сопровождалась религиозными надписями на греческом, латинском

30 См.: Там же. С. 372.

31 См.: Egger H. *Griechische Druckwerke in Wien. Ikonen auf Papier. Thessaloniki*, 1998. S. 13–15.

32 См.: Курилов А. А. Вуковичи // Православная энциклопедия. 2005. Т. 10. С. 21–23.

33 См.: *Papastratos D.* Op. cit. Vol. 1. P. 20.

34 См.: Куйкина Е. «Проскинитарий Святой Горы Афон» Иоанна Комнина Моливда в славянском переводе иеродиакона Дамаскина (1701 г.). URL: <http://oaji.net/articles/2017/4586-1487600951.pdf.x>.



См. стр. 238.

Илл. 97.

«Сорок мучеников», Парфений Закинфис, Афон. 1801 г. (возможно 1804 г.), Гр-168.



Илл. 98.

«Вручение пояса ап. Фоме с видом мон. Ватопед», Николай Хиосский, Константинополь, 1817 г., Гр-173.



Илл. 99.
«Богоматерь
Неувядаемый цвет, с
акафистом». Иоаннис
Антонис Зулианус.
Венеция, 1819 г.,
Гр-163.

и старославянском языках, что могло свидетельствовать как о материальном вкладе соответствующих национальных представителей в изготовление этой гравюры, так и об ареале её распространения³⁵. В 1713 г. в хиландарской типографии создаётся оттиск «Вид монастыря Ватопед»³⁶. Позже, с небольшим перерывом, в 1736 г. был выгравирован «Вид Горы Афон» в Бранденбурге мастером по фамилии Шмидт.

Далее, до середины века, в основном производятся гравюры в Вене. Активно создаёт эстампы выдающийся мастер Христофор Жефарович^{37 38}, в середине XVIII в. работающий совместно с Томасом Месмером в Вене. Первая его работа «Святые Савва Сербский со святыми Дома Неманичей»³⁹ была создана в 1741 г., а в 1748 г. в Венеон создаёт один из первых проскинетариев «Описание святого Божия града Иерусалима»⁴⁰ после своего паломничества⁴¹ в Иерусалим и Грецию в 1745 г.

Этот факт создания гравюр европейскими мастерами повлиял на стилистику православной гравюры, в которую была привнесены элементы барокко и рококо.

Густав Мюллер (1649–1767) создал первую гравюру для Хиландарского монастыря в Вене в 1743 г.⁴². Образец, по которому сделана гравюра, приписывается иконописцу Георгию Стояновичу.



Илл. 100.
«Св. Георгий с видом
мон. Ксенофонт»,
Афон, 1833 г., Гр-175.

35 См.: Давидов Д. Светогорска графика. С. 4.

36 Там же.

37 По некоторым данным родился в Македонии, в своём завещании именовался болгаринном (См.: Кръстанов Т. Завещанието на Христофор Жефарович // IX Българо-гръцка конф.: Културни и литературни отношения от сред. на XVIII до средата на XIX в. София, 1984. С. 133–140.).

38 Период жизни: 90-е гг. XVII в. Добран, Македония – 18.09.1753, Москва) (См.: Польшванний Д. И., Турилов А. А., Хромов О. Р. Жефарович // Православная энциклопедия. Т. 19. 2008. С. 157–158).

39 См.: Атанасов П. Началото на бълг. книгопечатание. София, 1959.

40 Составленное архим. Симоном (Симоновичем), переведённое с греческого на славянский монахом Виссарионом из г. Разград. В следующем году Христофор перевыпустил это издание на греческом языке под названием Проскинетарион. (См.: Польшванний Д. И., Турилов А. А., Хромов О. Р. Жефарович. С. 157–158)

41 Совершил паломничество совместно с монахами из монастыря Раковица. (См.: Микић О., Давидов Д., Стојановић Д. Дело Христофора Жефаровића. Нови Сад, 1961)

42 См.: Давидов Д., Хиландарска графика. С. 154.



Илл. 101.
«Вид Зографского
мон. Афон», после
1843 г., Гр-184.

В 1763 г. мастер Джулиани из Венеции создал две гравюры Богородицы Ватопедской⁴³.

В этот же период в 1765 г. в Венеции анонимным автором был создан офорт «Благовещение с видом монастыря Филофей», относящийся к собранию гравюр Музея МДА «ЦАК»⁴⁴.

Также в Вене в 1767 г. анонимным гравёром при участии иеромонаха Гавриила была создана доска, два оттиска с которой хранятся в Музее МДА («Вид монастыря Ватопед»). Про иеромонаха Гавриила известно, что он активно заказывал в Европе гравюры и собирал милостыню на строительство школы⁴⁵. Обе эти гравюры из собрания данного музея были профинансированы Константином из Меленикона⁴⁶.

Также ко второй половине XVIII в. относится офорт «Св. Димитрий, вид скита св. Димитрия» из коллекции Музея МДА. Оттиск был создан на пожертвования и по инициативе братьев торговцев Димитрия и Поликарпа Каротзиотисов с целью поминовения их родителей⁴⁷.



См. стр. 238.
Илл. 102.
«Вид монастыря
Симона Петра», Афон,
1836 г., Гр-176.

43 См.: *Papastratos D.* Op. cit. Vol. 2. P. 598.

44 См. *Ibid.* P. 465.

45 См. *Ibid.* P. 415.

46 *Ibid.*

47 *Ibid.* P. 422.



Илл. 103.
«Вид мон.
Ставроники»,
гравер Кирилл, Афон,
1832 г. (возможно
1838 г.), Гр-177.



Илл. 104.
«Вид мон. Филофей»,
гравер Кирилл, Афон,
1841 г. (возможно
1847 г.), Гр-185.

Сохранилось мало информации о печатных мастерских на Афоне. Точно не известно, когда они начали впервые функционировать, в каких монастырях были установлены первые печатные станки и где закупалось оборудование и необходимые для производства гравюр материалы⁴⁸.

В последней четверти XVIII в., когда афонские монахи ещё заказывали гравюры у европейских мастеров, появляются первые гравюры, созданные на Афоне. Известны десять афонских гравюр, созданных до 1800 г. Восемь из них выполнены Парфением Элассонским, одна — художником Никифором из Аграфа⁴⁹, и ещё одна гравюра «Достойно Есть» 1790 г. выполнена неизвестным художником⁵⁰.

Один из ранних известных нам афонских гравёров — монах Парфений Элассонский. Период его творчества на Афоне приходится с 1779 по 1782 гг. Известно также, что он гравировал в монастыре Ивирон⁵¹. Пластина первой его работы «Богородица Одигитрия»⁵² не сохранилась, её единственный оттиск хранится в Национальной библиотеке св. Кирилла и Мефодия в Софии⁵³. Одна из самых известных и поэтических гравюр греческого мира «Монастыри Метеора» была создана мастером Парфением в 1782 г. в одном из этих монастырей на Метеорах⁵⁴. В дальнейшем её копировали многие гравёры. В этом же году мастер создал антиминос на Афоне⁵⁵.

Тем не менее, на основании известных данных, в рамках XVIII в. ещё нельзя говорить об организованной мастерской на Афоне, хотя, возможно, уже к 1779 г. там могли быть печатные прессы. Однако отсутствие станка не мешало изготовлению пластин, каковые могли отсылаться для печати в Венецию. Такое предположение основано на сохранившейся переписке, датированной 9 мая 1764 г., между настоятелями храма св. Афанасия Константином Саросом и Димитрием Си-

48 См.: *Papastratos D.* Op. cit. Vol. 1. P. 28.

49 Ibid.

50 Ibid.

51 См.: *Ιουστίνος Σιμωνοπετρίτης. 'Αγιορείτες Χαλκογράφοι // Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικ ήσημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 61.*

52 См.: *Papastratos D.* Op. cit. Vol. 2, p. 598.

53 См.: *Давидов. Д.* Святогорска графика. С. 12.

54 Там же. С. 516.

55 См.: Там же. С. 549.

касой с Захарием Беркосем из Венеции, из которой известно, что представители монастырей отправляли в венецианскую мастерскую медную пластину и заказывали тираж, который там печатался, а потом морским путём переправлялся к заказчику. Д. Папастрату приводит фрагменты этой переписки: «...медная пластина для икон Св. Афанасия, отправлена с господином Кониарисом, которому передаём почтение и говорим, чтобы он напечатал триста икон, как он раньше и делал»⁵⁶. В подобных переписках отражены предпочтения заказчиков, отражающие их желание видеть напечатанные иконы, украшенные золотом⁵⁷. Это указывает на то, что гравюры имели схожее предназначение с иконами, а также на то, что существовала технология печати золотой краской либо раскрашивание вручную, что менее вероятно, учитывая величину тиража.

После того, как Парфений (первый известный нам мастер-афонит) прекратил свою деятельность, афонские монахи продолжили заказывать гравюры в Венеции, Вене, Будапеште, Москве и Риме⁵⁸. Большинство мастеров этого периода остаются неизвестными, за исключением римского мастера Исы Каруса и Антонио Бортоли.

В 1793 г. афонский иеромонах Парфений Закинфис совместно с монахом Паисием заказали две гравюры для скита Ивирон в Венеции. С 1804 (возможно, 1801) г. он стал известен как самостоятельный автор и создатель гравюр. Эстамп «Сорок севастиийских мучеников» из коллекции Музея МДА — его произведение, относимое к периоду ранней афонской графики. На листе фигурирует дата создания 1801 г., но в каталоге Д. Папастрату эстамп датирован 1804 г.⁵⁹. На гравюре пред-



Илл. 105.

«Вид мон. Каракал», гравер Кирилл, Афон, 1843 г., Гр-179.



Илл. 106.

«Вид мон. Кутлумус» Гр-182.

56 *Papastratos D. Op. cit. Vol. 1. P. 21.*

57 *Ibid. P. 21.*

58 См.: *Papastratos D. Op. cit. Vol. 2. P. 598–599.*

59 Хотя нужно отметить, что из-за трудности прочтения последней цифры в надписании года на эстампе наша дата – 1801 г. — является гипотетической. О. Хромов предполагает, что эта последняя цифра «α», то есть, единица, тогда как Д. Папастрату, вероятно, увидела в этом знаке арабскую четвёрку. Отсюда вытекает также её мнение о предполагаемом периоде творчества мастера этой гравюры, который она разносит с 1804 по 1820 гг. (См.: *Papastratos D. Op. cit. Vol. 2. P. 599*). За ней информацию о периоде творчества этого мастера повторяет в своей статье Иустин Симонопетрит (См.: *Ιουστίνος Σζωνοπετρίτης. Op. cit. Σ. 61*).



Илл. 107.
«Богоматерь
Млекопитательница»
Афон, 1850-1870 гг.,
Гр-164.



Илл. 108.
«Встреча св. Афанасия
Афонского и Божьей
Матери (Чудо
извержения воды
из скалы)». Афон.
Середина XIX в.,
Гр-167.

ставлены мученики в четыре ряда с благословляющим Христом в верхней части листа. Гравюра посвящена монастырю Ксеропотам, который освящён в честь сорока мучеников себастийских.

С началом XIX в. наступает расцвет афонской гравюры. С этого времени афониты всё реже заказывают гравюры у зарубежных мастеров, но ещё не переходят на абсолютно самостоятельное производство. Они заказывают время от времени эстампы у венецианцев и в других европейских центрах. Если с предыдущего столетия производство гравюр на Афоне только зарождалось и нам известны имена только нескольких мастеров-основателей, то на протяжении XIX в. их становится так много, что у исследователей возникают сложности с учётом численности гравёров. Большинство гравюр Музея МДА как раз относятся к этому времени.

Гравюра из коллекции музея академии «Вручение пояса Богоматери ап. Фоме» выполнена в 1817 г. мастером Николаем Хиосским. Особого внимания заслуживает гравюра из данного собрания, созданная двумя годами позже — «Богоматерь Неувядаемый Цвет с акафистом». Эта работа автора Иоанниса Антониаса Зулиануса была очень распространена и копировалась иконописцами и другими гравёрами, в коллекции Музея Московской духовной академии представлен её оригинал.

Всё чаще появляются виды отдельных монастырей с изображениями их святых покровителей. В 1833 г. создана гравюра «Св. Георгий с видом монастыря Ксенофонт» неизвестного гравёра. В это собрание также входит гравюра неизвестного мастера «Вид монастыря Симона-Петра» 1836 г., этот лист отпечатан, как свидетельствует надпись на гравюре, «иждивением (на средства) господина Амвросия в Карее». Известно, что гравюра из этой коллекции «Вид Зографского монастыря» была создана в этот же период, после 1843 г.

Несколько листов в собрании музея принадлежат руке крупного афонского гравёра монаха Кирилла и выполнены в 1830-1840-е годы. Одна из работ мастера была описана Д. Папастрату как анонимная (Papast. № 496)⁶⁰, поскольку она пользовалась при описании оттиском с обрезанным полем,

60 *Papastratos D. Op. cit. Vol. 1. P. 466.*

на котором находилась подпись монаха Кирилла, ясно прочитываемая в экземпляре музея академии. Это гравюра «Вид монастыря Филофей» (1841 г.). Создана она была в самом монастыре Филофей на средства монахов монастыря для раздачи в дар паломникам. Её оттиски также хранятся в собрании монастыря Филофей на Афоне и монастыря пророка Или на Идре.

Наряду с монахами, инициаторами и жертвователями на создания гравюр выступали и миряне (в частности, «Вид монастыря Каракал» (Афон, 1843 г.), находящейся в коллекции Музея МДА. Надпись свидетельствует, что создание гравюры профинансировали торговцы города Редестос. На гравюре детально изображаются постройки монастыря и для наглядности подписываются⁶¹. Это, вероятно, было связано с возросшим в то время паломничеством мирян на святую гору Афон.

Гравюра из собрания музея при академии «Вид монастыря Ставреникиты» (Афон, 1832 г., возможно 1838 г.) исполнена тем же мастером, характерна для Афонских изображений монастырских поселений, была тщательно выгравирована. Создана она была, как следует из надписи на гравюре, «при поддержке святейшего проигумена Макария»⁶². Несколько афонских гравюр собрания середины XIX в. не имеют установленного авторства, в том числе: «Вид монастыря Кутлумуш», «Встреча св. Афанасия с Богородицей», «Вид русского Свято-Андреевского скита на Афоне, с изображением предстоящих ап. Андрея Первозванного и прп. Антония Великого» и «Иоанн Предтеча Ангел пустыни». Они зафиксированы в каталоге Д. Папастрату, тогда как другие гравюры собрания с неизвестным авторством не вошли в этот каталог: «Богоматерь Млекопитательница», «Св. Константин и Елена со св. Георгием и Димитрием». По технике исполнения они относятся к расцвету афонской гравюры.

Самым поздним оттиском из данной коллекции является эстамп 1850 г. «Вид монастыря Эсфигмен» московского гравёра Григория Степанова происходит из коллекции Патриарха Алексия I.

61 Ibid. P. 464.

62 Ibid. P. 476.



Илл. 109.

«Св. Константин и Елена со св. Георгием и Димитрием»
Середина XIX в.,
Гр-166.



Илл. 110.

«Вид русского Свято-Андреевского скита на Афоне, с изображением Богоматери и предстоящих апостола Андрея Первозванного и преподобного Антония Великого (скит св. Андрея (Серай))», Афон, 1849 г., Гр-178.



Илл. 111.

«Вид мон. Эсфигмен»,
Москва 1850 г. Гравёр
Григорий Степанов,
из коллекции патр.
Алексия I, Гр-183

Из рассмотренного выше материала следует, что в XVII–XIX вв. религиозная гравюра была сильным инструментом коммуникации в христианском мире и имела широкое распространение. Несмотря на доступность этих гравюр многим слоям населения, из-за хрупкости материала многие из них не дошли до нашего времени. Тем не менее в русских собраниях находятся прекрасные образцы гравюр, сохраняющие историю тяжёлого времени оккупации монастырей Османской империей и являющиеся молчаливыми свидетельствами того, как с помощью этих изображений монастыри Афона и Синая обрели способность к существованию.

Более того, можно сказать, что мы не знали бы Афон таким, каким мы его знаем сейчас, без феномена греческой гравюры, десятками или сотнями тысяч экземпляров разошедшейся по всему миру. Ведь для Европы Афон был открыт как культурное явление благодаря греческой гравюре, которая впервые увидела свет в типографиях Вены и Венеции.

На наш взгляд, восстановить более полную картину исторического развития греческой гравюры (особенно, афонской) невозможно без учёта коллекции Музея Московской духовной академии «ЦАК», которая содержит уникальные по оригинальности и качеству печати оттиски, по своему объёму и разнообразию эта коллекция вписывается в широкий исторический пласт и претендует быть одной из лучших в России коллекций греческой гравюры.



Илл. 112.

«Иоанн Предтеча –
Ангел пустыни».
Афон. Середина XIX в.
Гр-165

Библиография

- Атанасов П.* Начало на бълг. Книгопечатание. София, 1959.
- Афон / Афон после падения Византии / Православная энциклопедия. Т. 4. 2002. С. 118.
- Давидов Д.* Светогорска графика: Београд, 2004.
- Давидов Д.* Хиландарска графика: Београд: Просвета, 1990.
- Зеленина Я. Э.* «Достойно Есть» икона Божией Матери // Православная Энциклопедия. 2007. Т. 16. С. 100–103.
- Кръстанов Т.* Завещанието на Христофор Жефарович // IX Българо-гръцка конф.: Културни и литературни отношения от сред. на XVIII до средата на XIX в. София, 1984. С. 133–140.
- Куйкина Е.* «Проскинитарий Святой Горы Афон» Иоанна Комнина Моливда в славянском переводе иеродиакона Дамаскина (1701 г.). [Электронный ресурс]. URL: <http://oaji.net/articles/2017/4586-1487600951.pdf> (дата обращения 29.05.2018).

- Курилов А. А. Вуковичи // Православная энциклопедия. 2005. Т. 10. С. 21–23.
- Микић О., Давидов Д., Стојановић Д. Дело Христофора Жефаровића. Нови Сад, 1961.
- Петрушина О. Е. Греция // Православная энциклопедия. Т. 12. 2006. С. 371.
- Полывянный Д. И., Турилов А. А., Хромов О. Р. Жефарович // Православная энциклопедия. Т. 19. 2008. С. 157–158.
- Попов Г. В. Древнейший русский лицевой проскинитарий // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 86–99.
- Попов Г. В. Предисловие // Гравюры Греческого мира в московских собраниях. М., 1997. С. 6.
- Хромов О. Р. Корнеева Н. И. Гравюра Греческого мира в московских собраниях // Гравюры Греческого мира в московских собраниях. М., 1997. С. 9–11.
- Чеснокова Н. П. Синайский архимандрит Кирилл (Старый) и его знакомые в Москве // Каптеревские чтения. № 11. [б. м.] 2013. С. 169.
- Этингоф О. Е., Беляев Л. А. Амбула // Православная энциклопедия. Т. 2. 2001. С. 188.
- Ηλιου Φιλίππος. Αγιογράφοι, ζωγράφοι, χαρακτές και σταμπαδόροι. Ἡ μαρτυρία τῶν καταλόγων συνδρομητῶν. Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικῆς ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 41–58.
- Ιουστίνος Σιμωνωπετρίτης. Αγιορείτες Χαλκογράφοι. Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικῆς ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 59–72.
- Davidov D. Copperplateen Gravings of Hristofor Zefarovic for Greek Clients. Μεταβυζαντινά Χαρακτικά πρακτικά επιστημονικῆς ημερίδας. Θεσσαλονίκη, 1995. Σ. 21.
- Della Dora V. Turning Holy Mountains into Ladders to Heaven: Overlapping Topographies and Poetics of Space in Post-byzantine Sacred Engravings of Mount Sinai and Mount Athos. Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine's Monastery in the Sinai, edited by Gerstel, Sharon E. J. III. Nelson, Robert S., 1947. Series II. P. 504–535.
- Egger H. Griechische Druckwerke in Wien. Ikonen auf Papier. 1998 S. 13–15.
- Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Edited by John Leatham. Vol. 1. Athens, 1990.
- Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Edited by John Leatham. Vol. 2. Athens, 1990.
- Tourta A. Orthodox religious engravings 18th–20th centuries. 2001. P. 8–12.

The Phenomenon of Greek Religious Engravings: The Place of Engravings from the Collection of the Moscow Theological Academy Museum in the History of Engravings of the Greek World

Anna L. Krasnova

Postgraduate Student of the Department of Theory and History of Church Art of Moscow Theological Academy
Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia
anna.my.cloud@icloud.com

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of Greek religious engravings. There are an easel engraving with images of saints and views of monasteries, which distributed among pilgrims to promote Christian monasteries of the Orthodox Church of the East. When and why were they become used? A lot of Orthodox monasteries became poor after occupation by Ottoman Empire. Moreover, The Mount Athos had not been known in Europe until sixteenth century. The monks of the Saint Catherine's Monastery found that the views of the Monastery must be interesting for pilgrims and contributed to fame of their monastery. First woodcuts printed in a large number in Leo police in the middle of the 17th century. It was a great success. The monks exchanged this engraving on charity. And the Athos's monks followed the example of Sinai's monks. The first engravings for The Mount Athos were printed in Europe, in such cities as Vienna, and Venice. From the end of the 18th century metal plates engraved on the Mount Athos and in the 19th century the printing of engravings was amazingly extended. The most part of engravings from the collection of Moscow Theological Academy Museum printed in the middle of the 19th century in The Mount Athos. Also, this collection has some unique prints, such as the Burning Bush. This article shows the importance of the Greek engravings for the orthodox world such the instrument for advertising the most holy places for pilgrims. This etching made a great influence on our imagination nowadays about this holly places.

Keywords: Greek religious engraving, The Mount Athos, The Saint Catherine's Monastery, pilgrimage, Moscow Theological Academy Museum, charity, The history of greek religious engravings, the purpose of the engraving's usage, The printing of engravings.

For citation: Krasnova, Anna L. "The Phenomenon of Greek Religious Engraving: The Place of the Prints from the Collection of the Moscow Theological Academy Museum in the History of the Greekworld Engravings". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 190–212. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-190-212

References

- “Afon” [“Athos”] / “Afon posle padeniia Vizantii” [“Athos in the post-Byzantine Period”]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 4, 2002. (In Russian)
- Atanasov, P. *Nachaloto na bŭlg. Knigopechatanie. [The Beginning of the Bulgarian Book Printing]*. Sofia, 1959. (In Bulgarian)
- Chesnokova, N. P. “Sinaiskii arkhimandrit Kirill (Staryi) i ego znakomye v Moskve” [“The Sinai Archimandrite Kirill Stary and his Friends in Moscow”]. *Kapterevskie chteniia [Conference in Memory of Kapterev]*, no. 11, 2013, p. 169. (In Russian)
- Davidov, D. “Copperplate Gravings of Hristofor Zefarovic for Greek Clients”, *Metavizantina Haraktika praktika epistimonikis imeridas [The Post Byzantine Engraving – the Modern Scientific View]*, Thessaloniki, 1995, p. 21.
- Della Dora, V. “Turning Holy Mountains into Ladders to Heaven: Overlapping Topographies and Poetics of Space in Post-Byzantine Sacred Engravings of Mount Sinai and Mount Athos”. *Approaching the Holy Mountain: Art and Liturgy at St. Catherine’s Monastery in the Sinai*, edited by Sharon E. J. III. Nelson, Robert S., ser. II, 1947, pp. 504–535.
- Dinko, D. *Svetogorska grafika [The Graphic of The Holy Mounting]*, Beograd, 2004. (In Serbian)
- *Hilandarska Grafika [The Hilandar Monastery’s Graphic]*. Beograd, Prosveta, 1990. (In Serbian)
- Egger, H. “Grieche Druckwerke in Wien”. *Ikonen auf Papier*. 1998, pp. 13–15. (In German)
- Ėtingof, O. E., Beliaev, L. A. “Ampula”. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 2, 2001, p. 188. (In Russian)
- Filippos, Iliu. “Ajografi Zografi Haraktes ke Stambadori. I martiria ton Katalogon Sindromitonoz” [“Painters, Artists, Engravers and Etchings. Subscriber Directory Information”]. *Metavizandyna haraktyka praktyka epistimonikis imeridas [The Post Byzantine Engraving – the Modern Scientific View]*, Thessaloniki, 1995, pp. 41–58. (In Greek)
- Simonopetritys, Justynos. “Ajorites Halkografi” [“The Engravers of the Holy Mountain”]. *Metavizandyna haraktyka praktyka epistimonikis imeridas [The Post Byzantine Engraving – the Modern Scientific View]*, Thessaloniki, 1995, pp. 59–72. (In Greek)
- Krŭstanov, T. “Zaveshtaniето na Khristofor Zhefarovich” [“The Will of Christopher Zhefarovich”]. *Bŭlgaro-grŭtska konf.: Kulturni i literaturni otnosheniia ot sred. na XVIII do sredata na XIX c. [IX Bulgars-Greek Conference. The Cultural and Literary Relevances from the middle of XVIII – until middle XIX centuries]*, Sofia, 1984, pp. 133–140. (In Bulgarian)
- Kuikina, E. “Proskinitarii Sviatoi Gory Afon” *Ioanna Komnina Molivda v slavianskom perevode ierodiakona Damaskina (1701 g.) [Procrastinarium of the Holy Mountain Athos Translated to Slavonic by Hierodeacon Damaskin (1701)]*. <http://oaji.net/articles/2017/4586-1487600951.pdf>. (In Russian)

- Kurilov, A. A. “Vukovichy”. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 10, 2005, pp. 21–23. (In Russian)
- Mikić, O., Davidov, D., Stojanović, D. *Delo Hristofora Žefarovića [The Craftsmanship of Christofer Zhefarovich]*. Novi Sad, 1961. (In Serbian)
- Papastratos, D. *Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899*. Edited by J. Leatham, vol. 1, Athens, 1990.
- Petrushina, O. E. “Gretsiia” [“Greece”]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 12, 2006, p. 371. (In Russian)
- Polyviannyi, D. I., Turilov, A. A., Khromov, O. R. “Zhefarovich”. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 19, 2008, pp. 157–158. (In Russian)
- Popov, G. V. “Drevneishii russkii litsevoi proskinitarii” [“The Ancient Russian Illustrated Proskinarium”]. *Ierusalim v russkoi kul'ture [The Jerusalem in the Russian Culture]*, Moscow, 1994, pp. 86–99. (In Russian)
- “Predislovie” [“Foreword”]. *Graviury Grecheskogo mira v moskovskikh sobraniakh [Prints of the Greek World in Moscow Collections]*, Moscow, 1997, p. 5. (In Russian)
- Tourta, A. *Orthodox Religious Engravings 18th – 20th Centuries*. Thessaloniki, 2001, pp. 8–12.
- Khromov, O. R. Korneeva, N. I. *Graviura Grecheskogo mira v moskovskikh sobraniakh [Prints of the Greek World in Moscow Collections]*. Moscow, 1997, pp. 12–14. (In Russian)
- Zelenina Ia. Ė. “‘Dostoĭno Est’ ikona Bozhieĭ Materi” [“The Icon of the Mother of God ‘It is Truly Meet’”]. *Pravoslavnaia Ėntsiklopediia [Orthodox Encyclopedia]*, vol. 16, 2007, pp. 100–103. (In Russian)

СОВРЕМЕННОЕ
ЦЕРКОВНОЕ
ИСКУССТВО

ОБ ОДНОМ НОВОМ ЯВЛЕНИИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ПРАВОСЛАВНОЙ КНИГИ

Олег Ростиславович Хромов

доктор искусствоведения
профессор кафедры теории и истории церковного искусства
Московской духовной академии
141300, Сергиев Посад, Троице-Сергиева Лавра, Академия
oleghrom@gmail.com

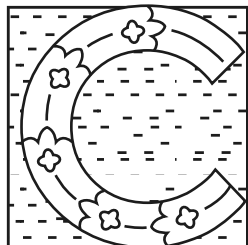
Аннотация

УДК 7.04:246

Статья посвящена новому явлению в искусстве православной книги, автор размышляет о закономерностях искусства книги и связях современного искусства православной книги с рукописной традицией средневековья.

Ключевые слова: книговедение, искусство книги, церковное искусство, рукописная книга, миниатюра, книжный декор, современное церковное искусство.

Для цитирования: Хромов О. Р. Об одном новом явлении в современном искусстве православной книги // Вестник церковного искусства и археологии. 2019. Т. 1. № 1. С. 216–223 doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-216-223



егодня, как и несколько столетий назад, можно сказать, что религия пробуждала чувства и стремления к поиску красоты, нахождению новых художественных форм для воплощения, казалось бы, вполне традиционных предметов. Сегодня в книжной культуре России, как и во всём мире, наблюдается множество новых явлений: электронные книги, компьютерный дизайн, полуэлектронные-полутрадиционные книги и т. п. — на разных носителях, разной формы. Не обошли новшества стороной и православную книгу. Однако здесь при всей новизне технологий наблюдается стремление к традиционности, сохранению художественного оформления, выработанного столетиями. Рассуждая о художественной форме книги, нельзя не обратить внимания на общие закономерности изменения «внешности» книги, которые можно видеть в прошлом и настоящем.

Можно обратиться к эпохе, когда рукописный способ создания книги (ручное производство) сменялся механическим — типографской печатью, а миниатюра уступала место «механическому искусству», так называли гравюру в XVII–XVIII вв. Результатом этого переворота стало появление разнообразных форм книги. В типографскую книгу внедрялась гравированная иллюстрация (единственный способ тиражирования иллюстраций в то время), одновременно в аскетически оформленной типографской книге находили место специально заказанные у иконописца миниатюры, а вместо миниатюр в рукописях появлялись гравюры.

Илл. 113–117.

Акафист святому
великомученику
и целителю
Пантелеймону. СПб.,
2017. Художник
Георгий Панайотов.



В России на протяжении второй половины XVII – первой половины XIX в. практически на равных правах существовали рукописная и типографская книга, кроме того, цельногравированная, восполнившая благодаря технике гравюры иллюстрированные (тиражируемые) издания, заменившие лицевые рукописи.

Появление новых техник репродуцирования: литографии, а затем фотоспособов — практически вывели гравюру из полиграфии, как и промышленный переворот в полиграфии, развитие на новом уровне книгораспространения и книжной торговли вывели рукописную технику книги из числа основных способов изготовления книги.

Но, как рукопись, так и гравюра, полностью лишившись применения в тиражном книгоделании, обрели второе рождение, нишу в области искусства.

Роскошные рукописные книги, созданные крупными художниками, нашли место в библиотеках русских императоров, аристократии. Молитвословы, акафисты, сказания и жития получали рукописную форму с роскошными миниатюрами, обретали статус не просто уникальной, а высокохудожественной рукописной книги, оказывались в числе

лучших работ больших мастеров, например, Ф. Г. Солнцева. Эти книги различались по стилистике. В некоторых ощущалось явное стремление к средневековым традициям, в других присутствовала академическая школа, оригинальные иконографии. При всём разнообразии стилей рукописная книга в XIX–XX вв., сохранив свои свойства (уникальность, художественность), превратилась в особый жанр графического и церковного искусства.



См. стр. 239.

Некоторые явления, связанные со стремлением к сохранению художественной традиции рукописной и старопечатной книги, во второй половине XIX – начале XX в. можно видеть, например, в украшении Синодальных изданий титулами, фронтисписами, в которых ощущается эстетика старой книги. Именно это эстетическое стремление у издателей Синодальной типографии мы видим в сохранении, повторении, воспроизведении старопечатной орнаментики, стилизациях книжного декора.



См. стр. 239.

Эстетика рукописной книги, старопечатного декора (изданий XVI–XVIII вв.) в книге в эпоху новых полиграфических технологий второй половины XIX–XX в. всегда была актуальной и в определённой степени служила идеальным (проверенным временем) образцом для Православной книги, основой её украшения. Все эти элементы воспроизводились в новых технологиях, в то время как рукописная книга обрела исключительно уникальный художественный характер и заняла особую область в искусстве.



Современные компьютерные технологии не обошли стороной православную книгу, раскрыв новые возможности воспроизведения иллюстраций и текста, качества цветопередачи и т. п.



Сегодня рукописная книга — редкое явление в церковном искусстве. Дорогой, художественный переплёт облачает обычный тиражный экземпляр, придавая ему статус изысканной, раритетной книги. Иногда экземпляр, облачённый хорошей кожей с тиснением, отпечатывают на более дорогой и качественной вержированной или обладающей приятным оттенком, напоминающим старую книгу, бумаге.

Сегодня не только в духовных школах обучают мастерству иконописания, но и в художественных вузах, где большое внимание уделяется монументальному искусству, например

Илл. 118–123.

Акафист преподобней
матери нашей
Евфросинии княжне
Полотстей. Полоцк,
2013. Художник
А.М. Козлов.



в мастерской Е. Н. Максимова в Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова. Светские художественные вузы обладают большим диапазоном художественного образования, нежели иконописные мастерские. Их выпускники, получая профессиональное образование художников (графиков, живописцев), стали обращаться к искусству православной книги. В этом можно видеть традицию, связь с веком XIX, когда в области лицевой рукописной книги работали профессиональные академические мастера.

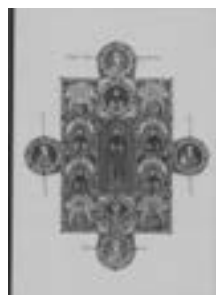
Предо мной несколько образцов рукописных книг, созданных выпускниками мастерской церковно-исторической живописи Санкт-Петербургского института живописи, ваяния и зодчества им. И. Е. Репина. Рукописи соответствуют традиции: письмо, декор, миниатюры ориентированы на средневековье. Работы изографов (так назван создатель одной из книг настоятелем храма св. вмч. и целителя Пантелеимона о. Александром (Румянцевым) Георгий Панайотов — создатель рукописного Акафиста с миниатюрами св. вмч. и целителя Пантелеимону) отличаются различными стилями. В одном случае это древнерусский устав, в другом письмо, опирающееся на традиции западнорусской книги XV–XVI вв.

Любопытно, что при порой точном следовании образцу, как например, в письме Акафиста св. вмч. и целителя Пантелеимону (написан Георгием Панайотовым), достаточно точной ориентации на устав Остромирова Евангелия миниатюра, внешне, обще напоминая византийскую традицию, представляет современные реалии, например изображение храма, для которого создавалась книга (находится на ул. Пестеля в Петербурге), или упрощённое, в некоторой степени условное, но реальное изображение современных построек Св. Пантелеимонова монастыря на Св. Горе Афонской. Отличается от средневекового изображения и трактовка ликов, фигур, хотя и обобщённая, несколько условная, но абсолютно реалистическая, реальная.

Миниатюра — не икона, и здесь всегда мастера имели большую свободу в трактовке сюжетов. Созданный Георгием Панайотовым Акафист также индивидуален. Прекрасно уловив построение инициалов, заставок, в целом систему декора средневекового мастера, он создаёт, казалось бы, из набора художественных заготовок (декоративных элементов, орнаментальных модулей и мотивов) новые интересные элементы и композиции декора в духе исторической эпохи и одновременно, как и в письме, напоминающие о сегодняшнем дне. Книга получилась цельной, стильной, в ней в традицию древней основы письма, декора тактично вплетаются особенности стилистики мастера XXI в., также органично с древней основой переплетаются современные элементы в миниатюре, очень деликатно объединяя прошлое и настоящее.

Акафист св. вмч. и целителя Пантелеимону — образец современного высокого искусства православной книги. При этом рукопись оказывается не уникальной. Созданный как рукописная книга, Акафист благодаря новейшим технологиям печати получил тираж, а рукописная книга — вторую жизнь в новой форме. Так неожиданно в искусстве православной книги прошлое соединилось с настоящим. Конечно, можно подумать, что это уникальный случай. Однако это не так. Факт появления подобных «книжиц» можно оценивать как новое направление в искусстве православной книги, приобретающее постепенно популярность.

В 2013 г. в Спасо-Ефросиниевском женском монастыре был издан «Акафист преподобной матери нашей Ефроси-



См. стр. 240.



нии княжне Полотстей». Книга была украшена, как следует из выходных данных, циклом житийных миниатюр, исполненных выпускником церковно-исторической мастерской Санкт-Петербургского института живописи, ваяния и зодчества им. И. Е. Репина А. М. Козловым.

Форма этого издания более ориентирована на повторение формы средневековой рукописи. Использован переплёт с золотым тиснением на верхней и нижней крышках. На верхней крышке помещена наклейка с заголовком и миниатюрой. В книге использована плотная бумага, по цвету имитирующая старинную. Текст воспроизведён не чёрной краской, а коричневой, напоминающей цвет старинных орешковых чернил. Всё это — элементы, использовавшиеся в факсимильных изданиях, но в нашем случае эта книга — не факсимиле, а тиражирование новой рукописи, новая тиражная форма рукописной книги и новый жанр в православной книге.

В издании Акафиста прп. Ефросинии, княжне Полотской орнаментальные украшения обладают ярко выраженной декоративностью. Мастер использует преимущественно геометрические мотивы и цветовые сочетания. Вся книжка выдержана в едином цветовом тоне, мастер, используя старые формы, явно создаёт новые. Весь текст написан изысканным оригинальным стилизованным письмом. Миниатюры созданы в древней традиции, но в них также ощутимо индивидуальное, авторское восприятие искусства прошлого, его переосмысление.

Подобные издания стали появляться и при других храмах и монастырях. Конечно, трудно представить эти издания в каждодневном обиходе, но надо заметить, что с древних времён различались книги для ежедневного обихода и те, которые хранили, которыми любовались и по которым служили в особых случаях. Возможно, сегодня мы наблюдаем процесс формирования подобных изданий в современном православном искусстве. С другой стороны, и это совершенно очевидно, мы видим новое рождение рукописной книги и благодаря новым технологиям появление нового жанра в книжной культуре и искусстве православной книги — тиражной рисованной, рукописной книги.



См. стр. 240.

Илл. 124.

Верхняя крышка переплета Акафиста преподобной матери нашей Евфросинии княжне Полотстей. Полоцк, 2013.

On a New Phenomenon in the Modern Art of the Orthodox Book

Oleg R. Khromov

Doctor of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Church Art
of Moscow Theological Academy

Holy Trinity-St. Sergius Lavra, Sergiev Posad 141300, Russia
oleghrom@gmail.com

Annotation

The article is devoted to a new phenomenon in the art of the Orthodox book, the author reflects on the laws of the art of the book and the connections of the modern art of the Orthodox book with the handwritten tradition of the Middle Ages.

Key words: bibliography, art books, church art, manuscript book, miniature, book decor, modern church art.

For citation: Khromov, Oleg R. "On a New Phenomenon in the Modern Art of the Orthodox Book". *Church Art and Archaeology Review*, vol. 1, no. 1, 2019, pp. 216–223. (In Russian) doi: 10.31802/2658-5111-2019-1-206-213





Илл. 5. Икона «Отечество». Конец XIV в. ГТГ.



Илл. 8. Икона «Премудрость созда себе дом». 1548 г. ГТГ.



Илл. 10. «София Премудрость Божия». Роспись свода нартекса Маркова монастыря. 1376 г.



Илл. 11. Общий вид иконостаса Троицкого собора, ок. 1425 г.



Илл. 12. Центральные иконы «Спас в Силах» Деисусов: Благовещенского собора Московского Кремля, конец XIV в.(слева); Успенского собора Владимира, ок. 1408 г. (по центру); Троицкого собора Троице Сергиевой Лавры, ок. 1425 г. (справа).



Илл. 14. Сравнение образов Богоматери из Деисуса Успенского собора Владимира, ок. 1408 г. (слева), Троицкого собора, ок. 1425 г. (по центру) и фрагмент иконы «Сретение» праздничного ряда Троицкого иконостаса, ок. 1425 г. (справа).



Илл. 15. Сравнение жестов рук на фрагменте композиции «Страшный суд» из Успенского собора Владимира (ок. 1408 г.) и икон Богоматери и Предтечи из Деисуса Троицкого иконостаса (ок. 1425 г.)



Илл. 16. Сравнение икон архангелов из Деисусов Благовещенского собора Кремля, конец XIV в. (слева) и Троицкого собора, ок. 1425 г. (справа).



Илл. 23. Иконы свт. Иоанна Златоуста из Деисусов Благовещенского собора, конец XIV в. (слева), Успенского собора Владимира, ок. 1408 г. (по центру) и Троицкого собора, ок. 1425 г. (справа).



Илл. 27. Сравнение икон вмчч. Димитрия Солунского и Георгия Победоносца из Деисусов Благовещенского собора Кремля, конец XIV в. (слева) и Троицкого собора, ок. 1425 г., (справа).



Илл. 24. Сравнение ликов свт. Григория Богослова на иконе Троицкого чина и на фреске церкви Николай Орфанос, 1310 г., Салоники.



Илл. 28. «Вмч. Димитрий». Икона из шитого иконостаса первой четверти XV в. (Собрание Музеев Кремля)



Илл. 26. Икона свт. Николая Чудотворца из Деисуса Троицкого собора, ок. 1425 г.



Илл. 30. Икона «Покрый нас кровом крылу Твоею». Москва. Оружейная палата. Начало XVIII в. Икона: дерево, левкас, темпера. Оклад: серебро, золочение (огневое), чеканка, гравировка, канфарение, стразы. 30 x 19,8 см. Музей Московской духовной академии.



Илл. 36. Икона Богоматери «Покров» с изображением неизвестного казацкого старшины. 1750 г. 101 x 73 см. Доска, левкас, темпера, золочение. Про-исходит из церкви с. Саварка Таращанского уезда Киевской губернии.



Илл. 34. Икона Богоматери «Покровительница». Конец XIX в. Россия. Музей икон в Кампене, Нидерланды.



Илл. 38. Икона Богоматери «Покров». XVIII в. Часть аналая. Дерево, левкас, масло. Происходит из сечевой Покровской церкви. Днепропетровский национальный исторический музей им. Д. И. Яворницкого.



Илл. 37. Икона Богоматери «Покров» с портретом гетмана Богдана Хмельницкого. Первая половина XVIII в. 109 x 76 см. Происходит из Покровской церкви с. Дешки Каневского уезда (теперь Богуславский район Киевской области).



Илл. 39. Икона Богоматери «Покров». Димитр Христович Зограф. Середина XIX в. Самоковский женский Покровский монастырь. Софийская область. Болгария.



Илл. 45. Покров Богородицы. Кон. XV – нач. XVI вв.



Илл. 61. Покров Богородицы. 1650–1680 гг., с. Старая Соль на Львовщине, НМЛ.



Илл. 52. Покров Богородицы. 1739–1741 гг., Полтавщина, НХМУ.



Илл. 62. «Христос Виноградная Лоза», 1740-е гг. Собрание НХМУ.



Илл. 64. «Христос Виноградная Лоза», 1747 г. Музей Волынской иконы, Луцк.



Илл. 63. «Христос Виноградная Лоза», кон. XVIII – нач. XIX века. Собрание НХМУ.



Илл. 67. «Христос в чаше», середина XVIII века. Собрание НХМУ.



Илл. 68. «Христос в точиле», конец XVII века. Собрание НХМУ.



Илл. 70. «Пеликан», начало XIX века. Собрание НХМУ.



Илл. 72. «Христос Недреманное Око», 1857 г. Собрание НХМУ.



Илл. 79. Верхняя крышка сборного оклада Евангелия XVI–XVII вв. Псков. Дерево, темпера, серебро, эмаль по оброну (резьбе), эмаль по скани, гравировка, золочение. 32,5 x 19,5 x 10,5 см. Собрание М. П. Боткина. ГРМ. БК-3076.



Илл. 81. Икона «Распятие». 1530–1540-е гг. Псков. Дерево, левкас, темпера. 90 x 68 см. ПМЗ. Инв. № 1417.



Илл. 82. Верхняя крышка Четвероевангелия. Конец XIV – первая четверть XV вв. Псков. Дерево, тиснение по золоченой коже, темпера. 21 x 16 x 10,5 см. ГИМ Син. 742.



Илл. 84. Верхняя крышка Евангелия. Последняя четверть XVI в. Псков. Дерево, темпера, серебро, эмаль по оброну, чеканка, скань, камни, жемчуг, золочение. 32 x 20 см. ПМЗ. Инв. № 612.



Илл. 86. Две серебряные литые застёжки на окладе Евангелия работы Ивана Новгородца. 1520-е гг. Новгород. РГБ. Ф. 304 III, № 10.



Илл. 89. Фрагмент напрестольного креста 1640–1641 гг. Псков. Серебро, эмаль по скани, чеканка, камни, жемчуг, золочение. ПерЗМЗ. Инв. № 1314.



Илл. 87. Серебряная литая застёжка 1551 г. на окладе Мстиславова Евангелия. Новгород. ГИМ. Инв. № 1203.



Илл. 94. «Вид монастыря Ватопед», Вена 1767 г., Гр-180.



238

Илл. 102. «Вид монастыря Симона Петра», Афон. 1836 г., Гр-176.

Илл. 97. «Сорок мучеников», Парфений Закинфис, Афон. 1801 г. (возможно 1804 г.), Гр-168.



КОНДАКЪ І



СЪТРАДАНІА КРИМВЪТЪ, ІАКШЕ
 ІКТИВНІКЪИ ПЕДАКАТІА
 ПЕДАТІА АІУТІГДА, УКТ-
 НІКЪИ СЪТРАДАМУЪ, ПАМЪТЪ.
 МРЕВІНІКЪ (ЖУТЬ, ВЪСАУТІВЪКІТЪ),
 ШІНІГІ ПРІОНІВІКАНЪ СІНІА ВЪА ПРІ-
 ТКА ПІРІА КЪ ТЪБЕ ІАУТЬ ПЕДАКАА,
 ІІКЕ Н ПІАІТЪ ПЕШКУДІНІ ІКЪУАІН, Ш
 ТЪБЕ ВІПІПІНІКЪ БУ. АМІНУА



Акафист святому великомученику и целителю Пантелеймону. СПб., 2017. Художник Георгий Панайотов.



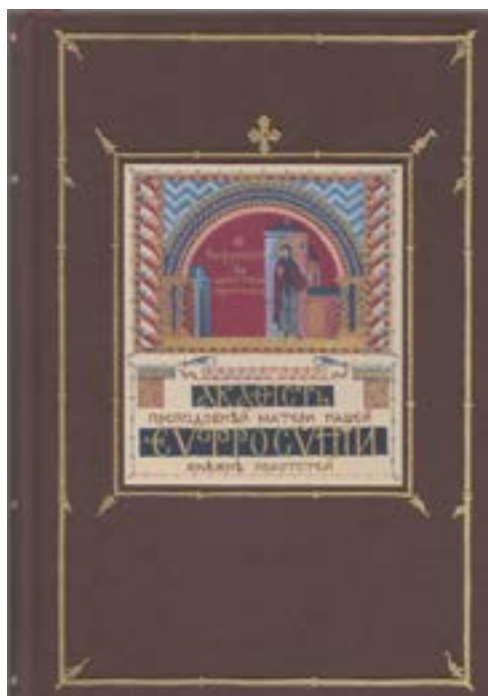
КОНДАКЪ ІІ



СЪНІГЪ ТРАДАМНІКЪИ Н
 ПЕДАКІКІНІ СЪРАСТІ-
 ТІНУЪ ХЪТІКЪ Н ЦЕМІ-
 ТІА ПІАШЪ ПАНТІАВІНІНІ ПІАТІ
 КІ ПІВІКЪ СІ ІААМ Ш НАСЪ ПРІ-
 ПІВІНІ, Ш СІНІГЪ ШЕАДЪКІХЪ НЕ-
 ДУШЪКЪ ІІКЕАІН ІКІН ПІАСТАТІА,
 СЪВІКЪ ТЪВІКЪ СЪХІАМІ Ш ВІАГЪ
 ВІДІВІКІХЪ Н ІВІМІДІВІКІХЪ КЪУ-
 ПАГШ ІІУУІНІА ІКЪАВІТІКА ПІАТЪ
 ГДА ІІУУІНІ ДА ВІ ІРЪВІ СЪІ КЪВІУ
 ВІПІВІАІКЪ АМІНУА, АМІНУА, АА-
 МІАУА СЪІ КІНДАКЪ ГЛАГІМІ ТРЕК-
 АХІ · Ш ПІАВІ УТІТКА ВІКЪ ПІВІКІНІ
 АІТІАА ШЕВІАГШ Ш ПІАКІ КІНДАКЪ
 ПІВІКІВІ ШЪКІВІНІКІНІ СЪРАСТІТІНУЪ



Акафист преподобней матери нашей Евфросинии княжне Полотстей. Полоцк, 2013. Художник А. М. Козлов.



Верхняя крышка переплета Акафиста преподобней матери нашей Евфросинии княжне Полотстей. Полоцк, 2013.