

РУССКИЙ МУЗЕЙ

# **Осень русского Средневековья**

**Сборник статей по материалам научной конференции  
«Осень русского Средневековья. Искусство XVII века»**

**Русский музей, Санкт-Петербург**

**ВЫПУСК XXXVII**

# Содержание

<i>И. В. Сосновцева</i> Предисловие	6
<i>И. В. Антипов, Вал. А. Булкин, А. В. Жервэ</i> Воскресенская церковь Деревяницкого монастыря: храмы XIV и XVII веков	9
<i>А. М. Салимов, В. В. Зубарёв</i> Церковь Воскресения на Торгу и торопецкое зодчество XVII века	18
<i>Т. А. Островская</i> Архитектурные детали утраченного иконостаса церкви Св. великомученицы Варвары в Ярославле в собрании музея-заповедника Коломенское-Измайлово-Люблино	30
<i>А. Н. Трифонова</i> Царские врата из новгородской церкви Петра и Павла на Славне	43
<i>Е. А. Попова</i> Декоративный мотив «ваза с цветами» на изразцах в собрании Русского музея	49
* * * * *	
<i>А. В. Гамлицкий</i> Увражи на библейскую тематику: общие иконографические образцы европейских, русских, китайских художников XVII века	61
<i>С. Франклин</i> О неизвестном экземпляре Библии Мериана с подписями на русском языке	76

<i>И. Г. Ландер</i> «Примечай сей образец». Из истории художественного оформления книги «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей»	86
<i>М. В. Федосеева</i> Библия Пискаatora в собрании Русского музея К истории бытования увража 1674 года	100
<i>О. Р. Хромов</i> Нидерландская гравюра в России XVII столетия и формирование национального стиля в русской орнаментике	111
<i>С. М. Новаковская–Бухман</i> О зарубежных образцах в произведениях русского прикладного искусства XVII века	120
* * * * *	
<i>Ю. М. Ходько</i> Неизвестная подносная гравюра Ивана Зубова «Богоматерь Боголюбская»	133
<i>Л. В. Ненашева</i> Декор северных рукописных книг XVII века	146
<i>Ф. В. Панченко</i> Стилистические параллели в оформлении певческих рукописей середины — последней четверти XVII века	151
<i>М. С. Егорова, А. Н. Кручинина</i> Гробница святых, чин целования раки и стихира-осмогласник святым Василию и Константину Ярославским в XVII веке	168

*Н. Б. Захарьина*

Песнопения с ремарками об авторстве в службах  
дванадцатым богородичным праздникам 183

\* \* \* \* \*

*И. А. Шалина*

Комплекс богородичных и символично-назидательных икон  
паперти Успенского собора Тихвинского монастыря (1660–1661 годы) 190

*Е. А. Виноградова*

О творческом наследии вологодских иконописцев  
конца XVII — начала XVIII века Ивана и Бориса Холуевых 212

*М. И. Мильчик*

Две каргопольские иконы начала и конца XVII века  
с изображением Соловецкого монастыря 222

*Н. И. Комашко*

Две иконы XVII века из частных собраний: «Святая Троица» мастера Михаила  
и «Уверение Фомы» круга Гурия Никитина 231

*И. А. Антропова*

Житийные иконы из села Типиницы в собрании Русского музея 243

*Е. Ю. Макарова*

Икона «Рождество Христово» середины XVII века круга Иосифа Владимировича:  
к вопросу о художественных источниках иконографии 254

*П. В. Западалова*

Небесный Иерусалим на иконах и фресках «Символ веры» в связи  
с эсхатологической иконографией второй половины XVII —  
первой трети XVIII века 263

<i>Ю. В. Устинова</i> «Распятие апостола Андрея» в русском церковном искусстве и государственной символике России в конце XVII — начале XVIII века: на рубеже эпох	278
<i>Г. А. Назарова</i> К вопросу об иконографической программе иконы «Воскресение, с праздниками и избранными святыми» из собрания ЦМиАР * * * * *	299
<i>Н. М. Турцова</i> Мужчины-золотошвей, золотошвецы, швецы. К вопросу о профессиональных терминах древнерусского шитья	309
<i>О. В. Ключанова</i> Загадка одного памятника. Покровец «Се Агнец» конца XVI — начала XVII века из коллекции Русского музея	316
<i>А. В. Силкин</i> Пелена «Богоматерь Знамение» 1630 года и другие большие богородичные пелены мастерской царицы Евдокии Лукьяновны	324
<i>Т. А. Петренко</i> Две московские чарки из собрания Русского музея	332
Принятые сокращения	343

# Предисловие

*И. В. Сосновцева*

Проект «Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея» был задуман как двуединый: выставка и каталог<sup>1</sup>. Однако в ходе подготовительной работы стало ясно, что тема вызывает живейший интерес и отклик как у сотрудников Русского музея, так и у специалистов других научных и музейных учреждений. Поэтому возникла идея провести научную конференцию, посвященную проблемам изучения искусства этого важного во многих отношениях периода. Следствием общего исследовательского интереса и значимости всей искусствоведческой и культурологической проблематики XVII столетия стало многообразие направлений исследования, разнообразие видов художественного творчества, рассмотренных авторами в сорока докладах на конференции, состоявшейся в Михайловском замке 15–17 апреля 2019 года. Наконец, завершился и четвертый этап проекта, результатом которого явился сборник научных статей, подготовленный по материалам конференции, и названный так же, как выставка и каталог, — «Осень русского Средневековья».

При всем разнообразии тем, предложенных авторами докладов, к нашему удивлению, они все же составили достаточно стройную тематическую «конструкцию», позволив разделить их на несколько заседаний и объединить в группы, обусловленные близостью предметов изучения. Так, храмоздательство XVII века и архитектура алтарной преграды — высокого иконостаса, а также архитектурная и интерьерная декорация были объединены в общий блок и составили содержание первого заседания конференции и первого раздела сборника.

Обыкновенно следующие заседания на подобных конференциях посвящаются проблемам иконописания как главного вида отечественного живописного творчества. Однако в программе наших научных заседаний отразилась уникальная специфика рассматриваемого периода, и следующий раздел был посвящен гравюре, иноземной и русской, в самых разных аспектах ее возникновения и распространения, в самых разных формах ее влияния на общекультурные и чисто художественные процессы в Московском царстве.

Очень важная тема взаимодействия западноевропейской графики и русского искусства XVII столетия вновь и вновь возникала в разных докладах и не могла быть ограничена одним заседанием. Она не ограничилась и одной конференцией: в сентябре–октябре 2019 года состоялись выставка и конференция в Третьяковской галерее, посвященные Библии Пискаatora как «настойной книге» иконописца<sup>2</sup>. Это побудило одного из наших многоуважаемых докладчиков в шутку предложить считать 2019 год «годом Библии Пискаatora»<sup>3</sup>.

Несколько интереснейших докладов были посвящены рукописным книгам и храмовым песнопениям. Доклады наших коллег из Санкт-Петербургской консерватории имени

Н. А. Римского-Корсакова и Музея театрального и музыкального искусства сопровождались не только изображениями на экране, но и «звуковыми иллюстрациями», которые были исполнены самими докладчиками или студентами Консерватории. Особое настроение создало выступление ансамбля «Ключ разумения» под руководством Н. В. Мосягиной, которое завершило конференцию лекцией-концертом «Умозрение в звуках», составленным из песнопений XVII века.

Ряд выступлений на конференции и статей в сборнике посвящен произведениям лицевого шитья, их истории, художественным особенностям, технике исполнения и древнерусской терминологии шитья, которая прежде не становилась предметом особого изучения, а также и другим видам прикладного искусства.

Наконец, самый значительный по объему раздел составили доклады и статьи, в которых авторы рассматривают различные аспекты иконописания XVII столетия, сосредоточившись как на изучении больших иконных ансамблей, так и на исследовании творчества некоторых мастеров и наиболее значимых произведений иконописи этого времени.

Для организаторов конференции особенно важным было представительство не только петербургских и московских исследователей, но и ученых из разных культурных центров России, прославленных искусством мастеров XVII века: Архангельска и Ярославля, Великого Новгорода и Нижнего Новгорода, Вологды и Твери.

Не все доклады, прочитанные на конференции, были впоследствии преобразованы в статьи для нашего сборника. Некоторые авторы были уже связаны обязательствами с другими издателями. Тем не менее, сборник предлагает вниманию специалистов и всех заинтересованных читателей двадцать девять научных работ, посвященных искусству сложнейшего периода русской истории, которое вызывает все больший интерес научной среды и общества и все чаще становится объектом изучения и демонстрации.

Может показаться, что состав сборника чересчур пестрый, поскольку включает в себя исследования по истории архитектуры, иконописи, прикладного искусства, литургических песнопений и графики, как русской, так и западноевропейской. Однако это «пестрота» отвечает общей концепции выставки, в экспозиции которой сосуществовали и взаимодействовали друг с другом самые разные памятники: от архитектурных изразцов и фрагментов стеновых росписей до книжных миниатюр и тончайших произведений ювелирного дела. Церковные паникадила парили над рядами икон, а центральные стенды в залах корпуса Бенуа занимали исполненные в разных техниках Царские врата. Это множество прекрасных произведений призвано было показать богатство и разнообразие древнерусской коллекции Русского музея, собиравшейся в его стенах в течение всех 125 лет его существования.

Представляется все же, что такое многообразие, как и своего рода перенасыщенность, уплотненность экспозиционного пространства выставки отвечали и важным особенностям культуры XVII столетия, во многих случаях ориентированной на богатство и разнообразие убранства, пышное великолепие, «изукрашенность» и «узорочье», воплощенное эпохой в творчестве мастеров разных художеств... Выставке и сопровождавшему ее каталогу удалось, как кажется, отобразить и такую важную черту культуры, как возникновение и одновременное развитие и сосуществование совершенно разных тенденций в искусстве второй половины XVII века, отличающихся не только по стилю, но по самому методу художественного освоения мира. Эта особенность, такая привычная для людей последующих столетий, в частности для наших современников, умеющих отдавать должное искусству разных эпох, стран, стилей, всяческих «направлений» и «движений», заро-

дилась в русской культуре именно во второй половине «бунташного» века и явилась одним из важнейших свидетельств совершившегося перехода от Средних веков к Новому времени.

С глубокой благодарностью к авторам научных докладов и статей, откликнувшимся на инициативу отдела древнерусского искусства, предлагаем вниманию читателей это собрание наших совместных трудов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Русский музей. Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея / Альманах. Вып. 535. СПб, 2018.
- 2 Государственная Третьяковская галерея. Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев. М., 2019.
- 3 Невозможно не упомянуть в этой связи еще один музейный проект, внутренне связанный с инициативами Русского музея и Третьяковской галереи. Это выставка и каталог Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева «Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание». М., 2019.

# Воскресенская церковь Деревяницкого монастыря: храмы XIV и XVII веков

И. В. Антипов, Вал. А. Булкин, А. В. Жервэ

Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург

Во второй половине 1310-х — начале 1330-х годов в Новгородской земле практически не ведется каменное церковное строительство. Новый этап в развитии церковного зодчества Новгорода начинается в 1335 году, когда архиепископ Моисей, постригшийся в схиму и живший на покое, возводит Воскресенскую церковь в Деревяницком монастыре<sup>1</sup>. В 1348 году летопись сообщает о росписи храма, выполненной по заказу архиепископа Василия<sup>2</sup>.

Во второй половине XIV — первой трети XV века Деревяницкий монастырь, служивший загородной резиденцией архиепископов, стал местом упокоения нескольких новгородских владык. Из описи 1617 года, сделанной после шведского разорения, узнаем, что Воскресенский собор имел одну главу, вероятно, храм изначально был одноглавым. В 1694 году церковь XIV века была разобрана, а на ее месте в 1695–1697 годах строится новый собор, который, согласно порядной записи, был уникальным для Новгорода ярким сооружением. После падения в 1697 году только что построенной церкви на ее основании в 1698-м возвели существующий ныне двустолпный собор (галерея достраивалась уже в первое десятилетие XVIII века) (ил. 1–2).

В 1920 году Воскресенский монастырь был упразднен, в 1931-м его храмы закрыли. Частичная реставрация Воскресенского собора по проекту Н. Н. Кузьминой была осуществлена в 1960–1970-е годы, здесь находился склад новгородского завода «Стекловолокно». В настоящее время храм никак не используется<sup>3</sup>.

В 1960-е и 1980-е годы новгородскими реставраторами под руководством Н. Н. Кузьминой было выполнено несколько пристенных шурфов, однако следов первоначального храма обнаружено не было. Археологические работы, проведенные Архитектурно-археологической экспедицией СПбГУ в 2013–2015 годах, показали, что при строительстве собора в 1695–1697 годах не только стены, но и фундаменты основного объема храма XIV века оказались полностью разобраны. Однако трассы стен и местоположение столбов первоначальной церкви четко фиксируются благодаря сохранившимся ямам и траншеям от выборки фундаментов, а также наличию погребальных конструкций, расположенных у внешних поверхностей стен первоначальной постройки (ил. 3).

В результате работ удалось реконструировать план храма XIV века — четырехстолпной одноапсидной постройки размером около 11 (З-В) x 10 (С-Ю) м, с притвором с западной стороны размером около 4,4 (З-В) x 7 (С-Ю) и достаточно сильно выступающей на восток (ок. 4 м) апсидой. Храм ориентирован на восток с некоторым отклонением к югу. Западный притвор церкви, построенный одновременно с основным объемом, был разобран не полностью, сохранился не только фундамент, но и его стеновая кладка. Видимо,



1

**Великий Новгород  
Воскресенский собор  
Деревяницкого монастыря  
Вид с юга. 1698**

Фотография И. В. Антипова. 2013

западный притвор церкви 1335 года был уничтожен еще в первой половине — середине XVII века. Вместо первоначального притвора, вероятно, были построены широкие паперти с трех сторон, в которых были совершены захоронения в кирпичных саркофагах (найдено два саркофага, поставленных прямо на остатки северной и южной стен первоначального притвора). Строители конца XVII века уже не видели стен первоначального притвора, именно по этой причине его кладки сохранились, при том, что стены и столбы основного объема храма были полностью выбраны в 1695 году, а строительные материалы использованы для возведения нового собора.

Воскресенская церковь Деревяницкого монастыря 1335 года — небольшой монастырский храм, в формах которого после многолетнего перерыва продолжают как архитектурные, так и строительные традиции зодчества конца XIII — начала XIV века, возможно, именно в этом памятнике впервые появляются особенности, ставшие характерными для новгородских построек второй половины 1330-х — 1340-х годов (структура плана, расположение лестницы на хоры и др.)<sup>4</sup>.

Не меньший интерес представляют полученные в ходе раскопок данные о двух Воскресенских соборах конца XVII века: храме 1695–1697 годов, развалившемся после завершения постройки, и ныне существующем здании 1698 года.

Н. Н. Кузьминой и Л. А. Секретарь была проделана работа по графической реконструкции форм собора 1695–1697 годов, источником послужили данные порядной записи 1695 года<sup>5</sup> (ил. 4). Этот документ свидетельствует, что храм подражались построить две артели каменщиков: одну возглавлял Фома Алексеев из Костромского уезда, вторую — Никита Киприянов из Ярославского уезда. Согласно тексту порядной, планировалось возвести высокую трехъярусную постройку, видимо, в «нарышкинском стиле». На четверике, окруженном с трех сторон папертью и «палатками», должны были возвышаться два уменьшающихся восьмерика и восьмигранный глухой барабан, увенчанный главкой<sup>6</sup>. По заказу Б. И. Прозоровского в 1693–1694 годах в Новгороде была построена церковь Покрова в Детинце, близкая по композиции храму, описанному в порядной.

2

**Великий Новгород. Воскресенский собор Деревяницкого монастыря**  
**Интерьер. Вид на восток. 1698**  
Фотография И. В. Антипова. 2012



Объемно-пространственное решение Покровской церкви представляет собой четверик, фланкированный с севера и юга придельными храмами, над четвериком находится восьмерик, над восьмериком — восьмигранный барабан. Покровский храм был закончен накануне начала строительства Воскресенского собора в Деревяницах, поэтому вполне вероятно, что храм Покрова возвели те же бригады мастеров, что подрядились строить Деревяницкий собор<sup>7</sup>.

Вопрос о заказчике нового Деревяницкого собора не так однозначен, как кажется. Исследователи указывают, что храм был построен по заказу новгородского воеводы Б. И. Прозоровского, однако в документе 1698 года указано, что храм он строил «из монастырской казны»<sup>8</sup>. Данный текст свидетельствует о том, что финансировал строительство, а значит и был заказчиком сам монастырь (собственно, и порядная на строительство храма была заключена с Деревяницким игуменом, а не с Прозоровским). В чем же тогда роль Прозоровского? Не исключено, что именно он, а не костромские или ярославские мастера, в итоге и выступил подрядчиком на строительстве храма.

Какие у нас есть материальные свидетельства о храме 1695–1697 годов? В ходе археологических работ, помимо остатков церкви 1335 года, были обнаружены фрагменты стен постройки, относящейся к периоду более раннему, чем ныне стоящий храм 1698 года, и разрушившейся до начала его строительства. Кладки были найдены в северо-восточной части ныне стоящего здания, данная постройка получила в полевой документации условное наименование «храм 2» (ил. 5). К сожалению, план здания не может быть реконструирован. Очевидно лишь, что его северная стена поставлена практически по трассе северной стены стоящего сейчас храма и почти полностью в восточной части совпадает с местом северной стены храма 1335 года (западная часть северной стены не обнаружена). Восточная стена находилась в уровне современной солеи, зафиксирован южный угол северного участка восточной стены. Не вполне понятно, где проходила западная стена, так как никаких ее признаков на протяжении всего основного объема храма 1698 года не обнаружено. Как уже упоминалось, перед

**Великий Новгород. Воскресенский  
собор Деревяницкого монастыря**

1698

План храма с шурфами 1–2 (1984) и  
1–14 (2013–2015)

Чертеж Д. Д. Елшина

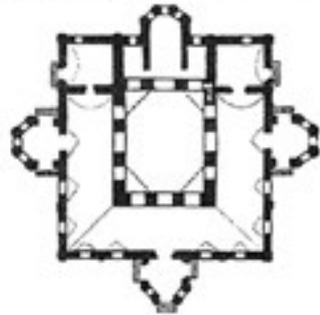


началом строительства этого здания был полностью разобран основной объем церкви 1335 года, вынуты все валуны из фундаментов, а полученный строительный материал (валуны, кирпичи) использован для возведения нового храма. При этом, видимо, весь мелкий строительный мусор, включая фрагменты штукатурки с росписью 1348 года, был свален в какие-то кучи и не использован при строительстве нового храма, однако затем он был применен при возведении собора 1698 года (см. ниже).

От кладки северной стены сохранился только цоколь, сложенный из блоков ракушечника и плитняка, от восточной, помимо цоколя, 5–7 рядов кирпичей, выложенных в технике верстовой кладки (ил. 6–7). Ширина северной стены не зафиксирована, ширина восточной стены 215 см (отметим очень большую ширину этой стены). Изучен фундамент северной стены, сложенный из валунов на глине, верхний ряд валунов пролит известково-песчаным раствором. Всего фундамент состоит из 8 рядов валунов (мощность около 200 см), сложен с небольшим подкосом. Зафиксирована подошва фундамента, он значительно врезан в материк (более чем на 60 см). Деревянных субструкций под фундаментом не обнаружено.

Северная стена «храма 2» построена из вторично использованных блоков известняка и ракушечника. На одном из блоков ракушечника, находящихся в этой кладке, зафиксирован фрагмент штукатурки с фресковой живописью. При выкладке восточной стены «храма 2» были вторично использованы кирпичи от разобранного храма XIV века (формат 29–31 x 13–14,5 x 7–9,5 см, преобладающий формат 29–30 x 13,5–14 x 8 см), вероятнее всего, от сводчатых или арочных конструкций, так как именно там чаще всего применялась цельнокирпичная кладка, которую легко можно было аккуратно разобрать.

Данная постройка может быть датирована 1695–1697 годами, что показывает относительную хронологию строительства — именно перед ее возведением разобрали храм XIV века, так и следы разрушения стен этого здания (церковь обрушилась сразу после окончания строительства): в кирпичной кладке восточной стены зафиксированы три вертикальные трещины, которые разорвали не только швы, но и сами кирпичи; одна из



4

Н. Н. КУЗЬМИНА

**Гипотетическая реконструкция Воскресенского собора Деревяницкого монастыря 1695–1697 годов**

*Воспр. по: Кузьмина Н. Н., Секретарь Л. А. Деревяницкий Воскресенский монастырь (история строительства, архитектуры, реставрации) // Новгородский исторический сборник. 7 (17). СПб, 1999. С. 230. Рис. 2*

трещин продолжается в цокольном ряду (ил. 7). Кроме того, стеновая кладка не была оштукатурена, что также свидетельствует о том, что отделка храма не была завершена.

Видимо, при строительстве церкви 1695–1697 годов в траншее от разборки западной стены храма 1335 года было совершено двойное погребение: два гроба поставлены друг на друга. При этом погребения накрывает слой известкового раствора, возникший при строительстве ныне стоящего храма 1698 года. Вероятнее всего, нами зафиксировано перезахоронение.

Полученные данные не подтверждают сведения порядной грамоты о том, что собор построен «по старому основанию», так как «храм 2» поставлен на новых фундаментах. В этой связи пока остается неясным, насколько облик здания, реконструированный Н. Н. Кузьминой по данным порядной на его строительство, в действительности соответствовал намеченному замыслу. Иными словами, действительно ли было осуществлено строительство по намеченному плану и строили ли его те мастера, которые заключали договор? Полученные материалы не дают возможности точно реконструировать последовательность событий, но некоторые соображения высказать можно:



5

Воскресенский собор  
Деревяницкого монастыря  
Шурф 9  
Северная и восточные стены  
«храма 2». Вид с юго-запада  
Фотография И. В. Антипова. 2014

1) документ 1698 года однозначно свидетельствует о том, что в 1695–1697 годы действительно был выстроен новый храм, обрушившийся сразу после окончания строительства. При этом письменные источники не содержат информации о том, был ли это ярусный храм, описанный в порядной, или церковь была выстроена по другому проекту. Текст порядной не окончен, что, на наш взгляд, свидетельствует о том, что строительство по данному проекту не велось. Строили ли храм 1695–1697 годов мастера, упомянутые в порядной, или другие зодчие, — сказать невозможно. Известно только, что храм этот был больше, чем его предшественник. Анализируя текст порядной, кажется очень странным постоянное упоминание старой основы, при этом в документе 1698 года указано, что игумен Маркел старый храм в 1694 году разобрал именно «за малость»;

2) документы говорят о том, что храм 1695–1697 годов развалился весь до основания, но было ли при новом строительстве 1698 года хотя бы частично использовано основание постройки-предшественницы, — неизвестно. В храмозданной грамоте 1700 года на строительство паперти и притворов Воскресенского собора указано, что их также предполагается возвести на старой основе. Возможно, что тут как раз имеется в виду основание папертей храма 1695–1697 годов;

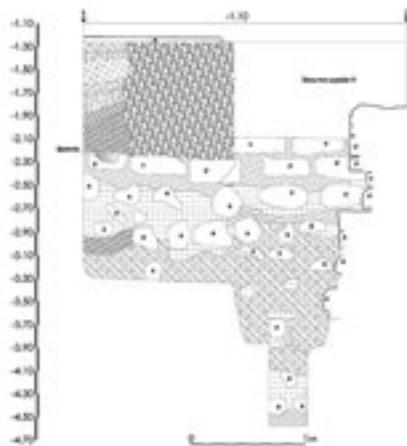
3) остается совершенно непонятным, как в 1698 году удалось построить огромную церковь за необычайно малый срок — с 27 апреля по 20 сентября<sup>9</sup>. Достаточно вспомнить, что храм-предшественник строился три года.

Археологические исследования позволили получить некоторые сведения и о фундаментах, цоколе и нижних частях стен ныне стоящего храма (ил. 8). Цоколь западной стены сложен из кирпича и имеет два уступа, верхний уступ высотой в один кирпич (10 см), шириной 18 см, нижний — в два кирпича (18–19 см), шириной 6,5–7 см (ил. 9). Цоколь сложен на известково-песчаном растворе с мелким песком и по технике аналогичен кладке западной стены, сложенной из светло-красных кирпичей без песчаной обсыпки форматом 28,5–29,5 x 13,5–14 x 7–8 см<sup>10</sup>. Возможно, что к верхнему уступу первоначально примыкали плиты пола.

6

**Воскресенский собор Деревяницкого монастыря. Южный фасад кладки северной стены и фундамента «храма 2» (собора 1695–1697 годов)**

Чертеж К. Б. Образцовой, Д. С. Тугановой

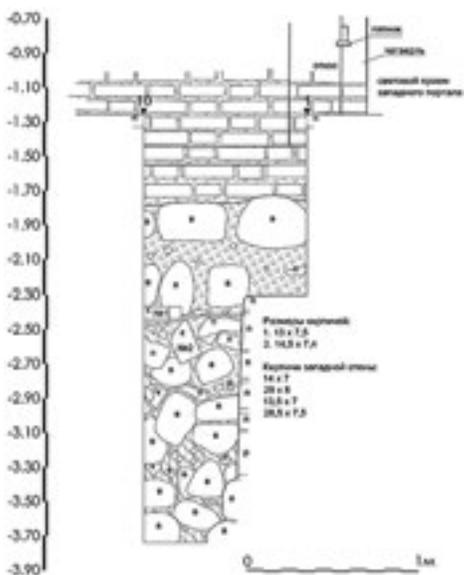
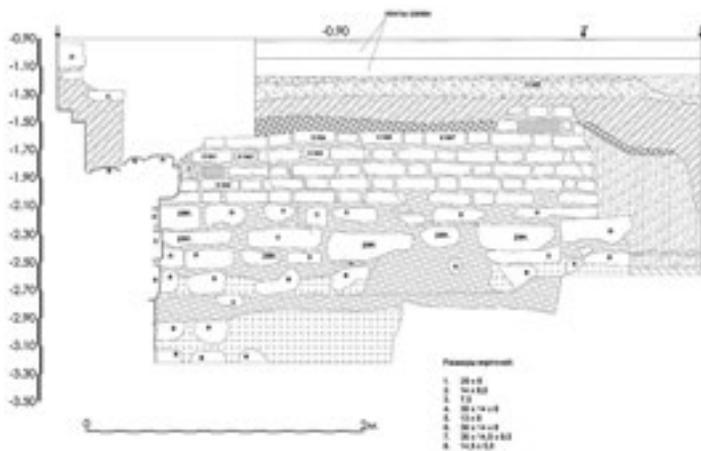


Ниже цоколя расположено два ряда мощных валунов фундамента, сложенных на растворе в технике стеновой кладки (не в траншее). Общая высота этой части фундамента — до 70 см. Под нижним рядом валунов начинается фундаментная кладка из валунов, осколков кирпичей, плиты, верхние ряды пролиты плотным известковым раствором с достаточно мелким песком, включениями камней, ниже кладка сложена практически насухо, почти без просыпки и трамбовки. Всего прослежено до восьми рядов фундаментной кладки на высоту 197–200 см (от кирпичного цоколя), однако подошва ее не обнаружена. Кладка врезана в материковый песок. В кладке фундамента встречаются кирпичи XIV века с песчаной обсыпкой крупным песком (14,5 x 7,5 см) и тонкий гладкий кирпич (толщиной около 6 см).

Находящуюся ниже двух верхних рядов валунов кладку фундамента накрывает прослойка песка. Она прослежена также в ближайших профилях и располагается под слоем развала храма XIV века (известково-песчаный раствор, кирпичный бой, щебень, фрагменты фресок). Следовательно, в слое, окружавшем храм-предшественник, была выкопана траншея под фундамент нового храма, она была заполнена валунами, осколками плит, кирпичами, затем строительная площадка присыпана песком (возможно, что это знак окончания первого строительного сезона). Далее был выложен ряд крупных валунов, а затем выполнена подсыпка из слоя строительного мусора, образовавшегося в процессе разборки храма-предшественника, и известковая проливка. Затем выложен верхний ряд валунов и сделана окончательная подсыпка.

Стена, отделяющая алтарную часть храма 1698–1699 годов от наоса, не имеет сплошного ленточного фундамента, лента находится между северной и южной стенами и двумя центральными участками алтарной стены, под алтарной аркой фундамента нет.

К сожалению, нет возможности сейчас ответить на все вопросы сложной строительной истории памятника, только будущие археологические исследования смогут прояснить спорные моменты, касающиеся истории соборных храмов Деревяницкого монастыря.



7

Воскресенский собор Деревяницкого монастыря. Западный фасад кладки восточной стены и фундамента «храма 2» (собора 1695–1697 годов)  
Чертеж К. Б. Образцовой, Д. С. Тугановой

8

Воскресенский собор Деревяницкого монастыря. Восточный фасад кладки западной стены и фундамента собора 1698 года  
Чертеж К. Б. Образцовой, Д. С. Тугановой

9  
Воскресенский собор  
Деревяницкого монастыря  
Цоколь и верхняя часть  
фундамента западной стены  
собора 1698 года. Вид с востока  
Фотография И. В. Антипова. 2013



#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Новгородская Первая летопись Старшего и Младшего изводов. М.–Л., 1950. С. 346.
- 2 Там же. С. 361.
- 3 Кузьмина Н. Н., Секретарь Л. А. Деревяницкий Воскресенский монастырь (история строительства, архитектуры, реставрации) // Новгородский исторический сборник. 7(17). СПб, 1999. С. 227–228.
- 4 Подробнее об изучении Воскресенской церкви 1335 г. см: Антипов И. В., Булкин В. А., Жервэ А. В. Воскресенская церковь Деревяницкого монастыря 1335 г. // Российская археология. М., 2020. № 1. С. 165–180.
- 5 Кузьмина Н. Н., Секретарь Л. А. Указ. соч. С. 229–231.
- 6 Кадыкин П. Ф., Шляпкин И. А. Летопись и акты новгородского мужского Деревяницкого монастыря (1335–1839) // Вестник археологии и истории. СПб, 1911. Вып. XXI. С. 122–123.
- 7 Седов Вл. В. К вопросу о строительстве Прозоровских в Новгороде // Филевские чтения. Вып. X. М., 2003. С. 231–240.
- 8 Кадыкин П. Ф., Шляпкин И. А. Указ. соч. С. 121.
- 9 В научной литературе датой строительства нового храма обычно называется 1698–1699 гг., в то время как еще публикаторы документа 1698 г. П. Ф. Кадыкин и И. А. Шляпкин совершенно верно переводили обе даты, дату начала строительства (27 апреля 7206 г.) и дату окончания (20 сентября 7207 г.) как 1698 г.
- 10 В кладке нижних частей апсиды ныне существующего храма использовано небольшое количество вторично примененного кирпича XIV века.

# Церковь Воскресения на Торгу и торопецкое зодчество XVII века

*А. М. Салимов, В. В. Зубарев,*

Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры  
и градостроительства, Тверь

О торопецкой старине и торопецких храмах написано немало начиная с последней четверти XVIII века, но подлинно научное изучение культовых сооружений Торопца приходится на вторую половину XX столетия. В. В. Косточкин, а затем А. А. Галашевич обозначили ту концепцию развития каменного зодчества этого города в конце XVII — XVIII веках, которая сохраняет свои основные параметры и сегодня. Однако в последнее время в РГАДА удалось выявить материалы, которые позволяют серьезно скорректировать сложившиеся представления о торопецкой архитектуре данного периода.

Основным мотивом для этой корректировки стало архивное дело конца XVII века, повествующее о строительстве Воскресенского храма<sup>1</sup>. Эта церковь, известная по многочисленным снимкам конца XIX — начала XX века (ил. 1), была наиболее значительным сооружением Базарной площади Торопца и даже определила наименование этой площади — на снимках начала XX века она обозначена в качестве Воскресенской (ил. 2). Воскресенский храм, как и другие культовые сооружения главной площади «посадской» части города, разобрали в советское время, однако именно эта церковь стала своеобразным опознавательным знаком позднесредневековой торопецкой архитектурной школы, сформировавшейся, по большей части, в петровское время.

Живописность композиционного решения комплекса определяли разновеликие восьмигранные объемы и ковровое декоративное убранство верхней половины основного объема, где поливные изразцы покрывали не только стены восьмерика, но и фризовую зону четверика. Дополняли изразцовый декор храма характерные для финального этапа в древнерусском зодчестве наличники, богатый по набору карнизный пояс восьмерика и расположенные на его гранях лопатки, украшенные вертикальными тягами, состоящими из цилиндров и бусин. Несколько особняком в этом комплексе выйдут фасадное убранство южного придела, но его барочный облик в определенной мере корреспондировался с «пряничным» видом основного объема.

Строительство Воскресенского храма, начиная с И. И. Побойнина (автора опубликованной в 1778 году книги о Торопце), как правило, соотносится с 1708 годом, когда «в новопостроенную каменную» церковь был выдан антиминос<sup>2</sup>. «Постройкой 1708 г.» считал Воскресенский храм и В. В. Косточкин<sup>3</sup>.

Любопытно, что ни И. И. Побойнин, ни В. В. Косточкин, ни А. А. Галашевич не отметили факта освящения 14 декабря 1696 года «церкви Святых апостол Петра и Павла»<sup>4</sup>, которую, вероятно, в качестве придела, при публикации в 1908 году ряда торопецких архивных материалов, соотнесли с Воскресенским храмом<sup>5</sup>. Этот факт переносит начало строительства

1

**Торопец. Воскресенская церковь**

**Вид с юга**

Фотография начала XX века  
НА ИИМК РАН, № 0-1754-50-а



Воскресенского храмового комплекса в конце XVII века, но не избавляет от возможности рассматривать композиционное решение основного объема (восьмерик на четверике) в контексте архитектуры конца XVII — начала XVIII века. Но такой вывод ставит под сомнение источник 1695 года, поскольку в документе содержатся чертежи Воскресенского храма (ил. 3–4), фиксирующие его в качестве пятиглавого сооружения, где основу пятиглавия составляют два ряда кокошников, а на фасадах отсутствует богатое убранство<sup>6</sup>.

В источнике говорится о том, что указ «великих Государей... на строение Соборные ружные церкви Воскресения Христова да предела верховных апостол Петра и Павла» последовал в 1687 году, а строить храм начали в 1689-м<sup>7</sup>, поэтому можно предположить, что сохранившийся в деле чертеж мог быть выполнен во второй половине — конце 1680-х годов. Отчасти эта датировка подтверждается рассматриваемым документом, где говорится, что во исполнение государева указа, который был прислан в Торопец в 1690 году, в Москву были посланы «описные сметные книги церкви Воскресения Христова» и чертеж<sup>8</sup>.

В 1695 году церковь, ее придел и трапезная были построены на высоту около двух сажень (~4,5 м). При этом после получения дополнительных средств церковнослужители Воскресенского храма собирались высоту основного объема церкви довести до 6 сажень (~13 м), перекрыть ее четверик «сводом», установив на нем «закомары», и увенчать сформировавшуюся композицию пятиглавием<sup>9</sup>.

По-видимому, какая-то часть денег на строительство Воскресенского храма была получена в 1695 или в 1696 году, поскольку в декабре 1696 года состоялось освящение Петропавловского придела<sup>10</sup>. Надо полагать, что в целом облик придельного храма в момент его освящения не намного отличался от проектного варианта. Вероятно, и главное сооружение комплекса при его достройке оказалось близко тому изображению, что запечатлел чертеж конца XVII века. Следовательно, в 1708 году освящалась не церковь типа «восьмерик на четверике», а пятиглавый храм, позже изменивший свой первоначальный облик. Этот вывод находит косвенное подтверждение при анализе ряда документальных свидетельств и на-

Торопец — Торопец. № 3.  
Общий вид Восточной площади.



турных данных. Известно, что перестроенный в конце XVIII — начале XIX века главный храм города — Корсунско-Богородицкий собор, который находится в южной части острова на озере Соломено (ил. 5), на хранящейся в нем до революции иконе конца XVII века был изображен как пятиглавое сооружение<sup>11</sup>. Не исключено, что сегодняшний пятиглавый облик здания опосредованно повторил завершение своего предшественника. Поэтому, допуская влияние архитектуры соборного храма на предпочтения торопецких заказчиков в последней четверти — конце XVII века, можно предположить, что начатый в 1676 и законченный, вероятно, в 1680-е годы Корсунский собор<sup>12</sup> характером своего завершения мог стать образцом для заложенного в конце 1680-х годов Воскресенского храма, а также еще для ряда культовых построек Торопца, освященных в конце XVII — начале XVIII века.

Торопец следовал в фарватере общерусской тенденции, потому что для провинции церковь с традиционным «верхом» (пяти- или одноглавая) еще в 1710-е годы оставалась, по сути дела, массовым явлением. Да и в столичном, московском зодчестве конца XVII — начала XVIII века восьмерик, как правило, соотносился с центрическим типом храма (церковь Покрова в Филях, 1690–1694; Троицкий храм в Троицком-Лыкове, 1690–1695) или с сооружением, не имеющим развитой западной части, которая бы включала полноценную трапезную и колокольню (церковь Иоасафа царевича Индийского, 1680-е; собор Николо-Перервинского монастыря, 1696–1700; надвратная Спасская церковь Зачатьевско-го монастыря, 1696). Хотя в 1690-е годы в столице стали появляться храмы типа «восьмерик на четверике», у которых основной объем был встроен в традиционную схему, поскольку с востока к четверику примыкал одноапсидный или трехчастный алтарь, а с запада — трапезная с колокольней (церковь Иоанна Воина на Убогом доме, 1692; Троицкий храм в Хохлове, 1696; церкви Петра и Павла у Яузских ворот, 1700–1702, и Ильи Обыденного в районе Остоженки, 1702–1706), но таких построек было немного, и в провинции подобный тип сооружения прижился только в первой четверти или даже первой трети XVIII века<sup>13</sup>. В Твери, например, такие храмы появляются не ранее конца 1710-х годов<sup>14</sup>, но окончательно это композиционное решение утвердилось в 1730-е годы.

2

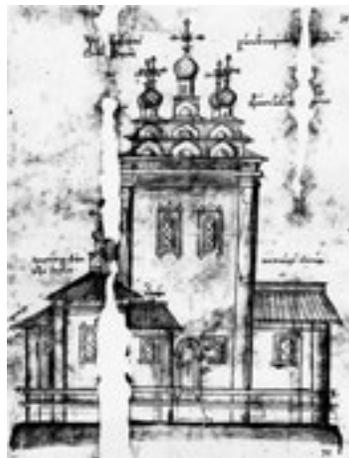
**Торопец. Воскресенская  
(Базарная) площадь. Вид с юга**

Фотография начала XX века  
из коллекции А. Н. Семенова

3

**Торопец. Проект Воскресенской  
церкви. Южный фасад. Вторая**

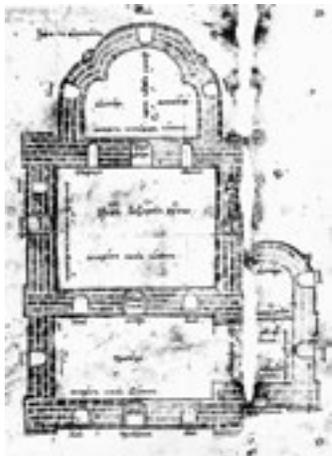
половина — конец 1680-х  
РГАДА. Ф. 210. Оп. 19. Д. 159. Л. 34



Сказанное дает основание предполагать, что заложенный в 1666 году и освященный в конце XVII века собор Никольского монастыря в Торопце<sup>15</sup> не имел того восьмигранного объема, который в настоящее время венчает четверик этого храма (ил. 6). Традиционной (пяти- или одноглавой) была, по всей видимости, и посадская Успенская церковь, которая в качестве каменного сооружения была отмечена переписной книгой 1678 года<sup>16</sup>. Сегодня это полуразрушенный храм, но еще в середине XX века он являл собой постройку эпохи барокко, в основе которой могут сохраняться конструкции второй половины XVII столетия.

Освященная в 1698 году Казанская церковь<sup>17</sup> лишена восьмерика (что и понятно, поскольку она двустолпная), но ее граненую главку с полным правом можно отнести к более позднему времени (ил. 7). А принимая во внимание весьма значительный по объему четверик этого храма и то, что существующая единственная глава лишает пропорционального изящества данное сооружение, можно предположить, что в конце XVII века освящалась пятиглавая церковь. Любопытно, что В. В. Косточкин сравнивает эту церковь с Лазаревским храмом 1667 года в Суздале, поскольку Казанский храм тоже имеет два столпа в интерьере и типологически близкий фасадный декор<sup>18</sup>, хотя суздальская церковь увенчана пятью главами. Также с пятиглавым Казанским храмом 1660-х годов в подмосковном Коломенском соотносил торопецкую церковь А. А. Галашевич<sup>19</sup>.

Надо полагать, что строительная история Спасо-Преображенского храма, освящение которого датируется 1706 годом<sup>20</sup>, имела немало общего с возведением Казанской церкви. Правда, Спасский храм во время одного из ремонтов лишился не только первоначального завершения, но и апсиды. И граненый барабан главки, и граненая апсида относятся к арсеналу архитектуры XVIII века<sup>21</sup>, а строительство Преображенской церкви велось в конце XVII — самом начале XVIII столетия. Значительное по высоте расстояние между кокошниками и барабаном не исключает того, что изначально венчающая композиция церкви могла включать два ряда кокошников, то есть напоминать завершение Воскресенского храма, обозначенное чертежом 1680-х годов.



4

**Торопец. Проект  
Воскресенской церкви. План**  
Вторая половина — конец 1680-х  
РГАДА. Ф. 210. Оп. 19. Д. 159. Л. 33

К вышеперечисленным сооружениям, выстроенным в конце XVII — начале XVIII века, можно отнести и соборный комплекс бывшего Рождественского монастыря, включающего церковь Иоанна Предтечи и ее придельный храм во имя Рождества Христова. Освящение этих церквей состоялось в 1703 и 1708 годах<sup>22</sup>.

Несмотря на присутствие зримых следов позднего средневековья на фасадах памятника (кокошники, наличники, декоративные пояса), главки церквей явно более позднего происхождения. К таковым предварительно можно отнести и рисунок кровли на основном объеме. А вот восьмерик придела применительно к данному комплексу допустимо, как полагал В. В. Косточкин, а за ним А. А. Галашевич, считать небольшой колокольней, созданной на рубеже XVII–XVIII веков и поставленной не отдельно, а поверх нижнего яруса «малого» храма<sup>23</sup>. Это сделало Христорождественский храм церковью «иже под колоколы». При этом его восьмерик в данном случае рассматривался не как новация, а как «колоколеная» форма, применяемая в отечественной архитектуре уже не одно столетие.

К числу вышеуказанных построек может быть отнесена и не сохранившаяся каменная церковь Ильи Пророка, стоявшая на Торговой (Воскресенской) площади к востоку от Воскресенского храма. Антиминс на ее освящение был выдан в феврале 1707 года<sup>24</sup>, а в 1722-м к этой церкви пристроили Васильевский придел<sup>25</sup>. Фотографии, запечатлевшие Ильинский храм, фиксируют его в качестве одноглавого сооружения, не относящегося к типу построек «восьмерик на четверике».

В кругу культовых сооружений конца XVII века могут быть рассмотрены и два монастырских собора из пригородных торопецких обителей: расположенный на берегу озера Соломено в километре к западу от Воскресенской площади Небин монастырь и утраченный в советское время Кудин монастырь, который находился в 3 км к востоку от Торопца на берегу Кудинского озера в районе деревни Заречье.

В 1702 году Троицкий собор Небина монастыря был выстроен «до сводов», и в этом же году освятили его придел во имя Тихвинской Богоматери<sup>26</sup>. Собор был освящен в

5

**Торопец. Корсунско-**

**Богородицкий собор. 1795–1804**

Фотография М. А. Салимовой. 2019



1705 году, в 1700-м в этом же комплексе освятили придел «Усекновения честныя главы Иоанна Предтечи», а в 1708 году антиминс на освящение получил второй соборный придел — во имя Харитона Исповедника<sup>27</sup>.

Троицкий собор Небина монастыря сохранился до наших дней, но в советское время лишился своего завершения. Тем не менее, на снимках начала — первой четверти XX века видим высокое пятиглавое сооружение (ил. 8). Форма его глав свидетельствует о том, что эти элементы венчающей части здания, скорее всего, были позднее переложены, однако композиция повторила образ первоначального пятиглавого «верха».

Не имел восьмерика и Троицкий собор Кудина монастыря. Судя по фотографиям, в основании центральной (или единственной) главы храма находился высокий, квадратный в плане постамент, украшенный полуциркульными кокошниками. Пояс кокошников, возможно, располагался изначально и в верхней части четверика.

Архитектурные особенности рассмотренных памятников Торопца дают основание утверждать, что храмовая композиция «восьмерик на четверике» не являлась первоначальной даже для тех сооружений, которые ранее считались выстроенными с ориентацией на эту типологию. Уверенность исследователей в том, что эти постройки можно соотносить с концом XVII — началом XVIII века базировалась, в первую очередь, на том декоре, который присутствует на фасадах не только этих церквей, но и на стенах традиционного облика сооружений (одно- или пятиглавых храмов), освященных в конце XVII — начале XVIII века. Правда, в Торопце церковью типа «восьмерик на четверике», выстроенных в этот период и имеющих позднесредневековый декор, только две: Никольская (ил. б) и Воскресенская (ил. 1). В остальных случаях восьмерики храмов украшает, как правило, барочный декор<sup>28</sup>. Эти постройки датируются серединой — второй половиной XVIII века; исключение составляет лишь стоявший когда-то рядом с Воскресенской церковью Входоиерусалимский (или Пятницкий) храм. Его строительство велось с 1730 по 1736 год<sup>29</sup>. Однако известно, что он пострадал во время пожара 1758 года, поэтому нельзя исключать, что после пожара церковь была перестроена. Отчасти этот вывод подтвер-



6

Торопец. Никольская церковь  
Фотография начала XX века  
ГНИМА им. А. В. Щусева. № VII 326

ждают документы конца XIX — начала XX века, в которых Входеоерусалимский храм датируется 1760 годом<sup>30</sup>.

За год до пожара 1738 года был освящен еще один связанный с Воскресенской площадью и, соответственно, разобранный в советское время каменный храм — церковь Михаила Архангела. Отметим, что заложенная в 1718 году и получившая в 1737-м антиминс постройка<sup>31</sup> на фотографиях начала — первой четверти XX века запечатлена в качестве одноглавого сооружения. Таким образом, учитывая время появления церквей типа «восьмерик на четверике» с барочным фасадным декором, можно сделать вывод, что городские пожары 1738, 1742 и особенно 1758 годов<sup>32</sup> стали катализатором для смены типологии и стилистики торопецких церквей.

В 1738 году, как свидетельствует Петр Иродионов, пожар повредил каменные храмы, стоявшие на Воскресенской площади и рядом с ней (к западу от площади). В общей сложности огнем были затронуты шесть построек (ил. 9).

В 1742 году «сгорели» три церкви в северной части города: два каменных храма — Казанский и Николаевский и деревянный Благовещенский. А в 1758 году огонь повредил уже семь церквей. Опять пострадали все четыре храма Воскресенской площади и расположенные недалеко от нее Успенский, Предтеченский и Преображенский<sup>33</sup>.

Из числа обгоревших или сгоревших во время этих пожаров церквей наиболее ранней постройкой, возведенной как «восьмерик на четверике» с использованием барочного декора, считается Благовещенская церковь, которую датируют 1752 или 1755 годом. Она сгорела в 1742-м, Воскресенская же церковь «обгорела» в 1738-м, но восьмерик этого разрушенного в советское время храма (а также остальные элементы объемно-пространственной композиции) имели, судя по фотоснимкам, позднесредневековый декор. Аналогичное объемное решение и типологически близкое фасадное убранство характерны и для Никольской церкви, «сгоревшей» в 1742 году. В итоге можно предположить, что и Воскресенский, и Никольский храмы были перестроены в 1740-е — начале 1750-х годов. Содействующая же в документе 1910 года датировка Воскресенской церкви — 1765 год<sup>34</sup> —

7

**Торопец. Казанская церковь. Вид с юга**

Конец XVII — XVIII века

Фотография М. А. Салимовой. 2019



должна быть, вероятно, увязана с перестройкой южного Петропавловского придела, сильно пострадавшего в пожар 1758 года. Его объемно-пространственная композиция и барочный декор корреспондируются с внешним обликом соседнего Входоиерусалимского храма, освященного, как свидетельствуют архивные материалы конца XIX — начала XX века, в 1760 году<sup>35</sup>. Таким образом, если тип храма «восьмерик на четверике» появился в Торопце в 1740-е годы, то изменение стилистики при декорировании культовых сооружений города произошло, вероятно, в 1750-е. И окончательно этот тип фасадного убранства закрепился здесь уже в следующем десятилетии, когда были кардинально перестроены Входоиерусалимская церковь и Петропавловский придел Воскресенского храма, а также возведена церковь Богоявления.

Проведенное исследование позволяет не только определиться с кругом каменных сооружений последней трети XVII — начала XVIII века, но и обозначить свойственные им архитектурные особенности.

По-видимому, первый каменный храм Торопца был действительно заложен в 1666 году в Никольском монастыре, и его освящение произошло не позже второй половины 1670-х годов, поскольку эта церковь была зафиксирована переписной книгой 1678 года<sup>36</sup>. Однако в тот период Никольский храм мог существовать в качестве «малой» придельной церкви при строящемся большом храме. Именно эту постройку и освятили, вероятно, в 1697 году как Никольский собор «Особого монастыря»<sup>37</sup>. А бывший Никольский придел, который в настоящее время входит в состав объемно-пространственной композиции комплекса, получил в 1697 году (или несколько ранее) другое наименование — Сергия Радонежского.

Если история создания этой церкви имела именно такое развитие, то тогда на роль первой полноценной храмовой постройки Торопца могла бы претендовать Успенская церковь с приделом Рождества Богородицы, поскольку в 1678 году она уже была отмечена источником в качестве каменного сооружения<sup>38</sup>. Этот храм могли начать строить немногим позже Никольского собора и завершить в 1670-е годы. Через столетие ее сменила



8

**Торопец. Небин монастырь**

Фотография начала XX века  
из частной коллекции

одноименная церковь, остатки которой сегодня можно видеть в Торопце к северо-востоку от Воскресенской площади. Тогда же, в 1670-е годы, началось строительство главного городского собора — Корсунско-Богородицкого, которое закончилось в середине 1680-х годов постройкой второго придела.

По всей видимости, 1680-е годы вообще стали временем закладки новых каменных храмов. Основным побудительным мотивом для этого стал, вероятно, пожар 1683 года, уничтоживший значительную часть города. Мы знаем о закладке в 1689 году Воскресенской церкви, но тогда же или несколько позже (в 1690-е) началось строительство Казанского храма, Спасо-Преображенского, Иоанно-Предтеченского, Ильинского, соборов Небина и Кудина монастырей. Получается, что в последней трети — конце XVII века в Торопце и его ближайших окрестностях было заложено и в значительной степени выстроено 10 каменных церквей. И архитектура этих храмов, вероятно, имела ряд существенных отличий от того облика, который характерен для утраченных и уцелевших построек XVII столетия.

В первую очередь это относилось к венчающим элементам зданий. Запечатленное чертежом XVII века пятиглавие Воскресенского храма, а также возможное пятиглавие Корсунской церкви и Троицкого собора Небина монастыря позволяет предполагать, что таковым был основной тип завершения торопецких церквей конца XVII века, хотя ряд построек имел, вероятно, изначально одну главу. Но восьмерик в тот период так и не был установлен на храмовом объеме.

Утратили свое первоначальное завершение и практически все уцелевшие в советское время одноглавые церкви (Казанская, Преображенская, Иоанно-Предтеченская), а также пятиглавый собор Небина монастыря. Одним из немногочисленных примеров (сохранившимся, правда, благодаря фотофиксации) является небольшая главка придельного храма соборного комплекса в Небине монастыре, где форма барабана, но главное его декор, ориентированы на архитектуру XVII века.

В какой-то мере объединяющим эту группу церквей элементом может служить алтарная часть ряда зданий последней трети — конца XVII века. На чертеже второй поло-

9

**На плане Торопца 1778 года показаны храмы, пострадавшие от пожаров в 1738, 1742 и 1758 годов**

V — Воскресенская церковь;  
VI — Ильинская; VII — Входеоерусалимская (Пятницкая); VIII — Архангельская; IX — Успенская; XI — Никольская церковь; XIII — Благовещенская; XIV — Рождества Иоанна Предтечи; XV — Казанская; XVI — Спасо-Преображенская

РГВИА. Ф. 816. Оп. 16. Д. 21515



вины — конца 1680-х годов апсида Воскресенского храма показана не как отчетливо полуциркульный в плане объем, а как своеобразная трехчастная, лепестковая форма, поскольку наделена двумя слабовыраженными уступами. Эту особенность алтарная часть Воскресенской церкви сохранила вплоть до разрушения. Аналогично устроена апсида основного объема Никольской церкви (ил. 10) и Троицкого собора Небина монастыря. В кругу этих памятников может быть рассмотрен и Казанский храм. Правда, в последнем случае апсида двухчастная. Возможно, лепесткового облика алтарная часть была присуща и утраченным сооружениям данного периода, таким как Корсунский собор, Ильинская или Успенская церкви, а также апсиде Спасо-Преображенского храма, граненый алтарь которого появился, по всей видимости, значительно позже основного объема. Но при возможном доминировании этой формы отдельные постройки конца XVII века (церковь Иоанна Предтечи, собор Кудина монастыря) оказались наделены полуциркульными апсидами, которые в торопецком храмовом зодчестве XVII века соседствовали с более изысканными по архитектуре лепестковыми алтарными объемами.

А вот изразцовое убранство рассмотренных в этой работе церквей, учитывая, возможно, более позднее происхождение их венчающих объемов, допустимо соотносить с первой половиной — серединой XVIII века. В литературе, например, есть указание на то, что «кафельники, т. е. ремесленники, делавшие изразцы», появились в Торопце в 1721 году<sup>39</sup>.



10

Торопец. Никольская церковь

Апсида

Фотография М. А. Салимовой. 2019

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 РГАДА. Ф. 210. Оп. 19. Д. 159. 1695 г.
- 2 Побойнин И. И. Торопецкая старина. Исторические очерки города Торопца с древнейших времен до конца XVII века. Торопец, 2004. С. 94.
- 3 Косточкин В. В. Архитектурные памятники Торопца // Памятники культуры. Исследование и реставрация. Вып. 1. М., 1959. С. 30.
- 4 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. 1696 г. Л. 121.
- 5 Материалы для истории церквей. Торопецкой десятины жилия данная церкви. 7136 (1628–1710 и 1722–1746 гг. М., 1908. С. 8.
- 6 РГАДА. Ф. 210. Оп. 19. Д. 159. Л. 33, 34.
- 7 Там же. Л. 17, 19, 20.
- 8 Там же. Л. 35.

- 9 Там же. Л. 27.
- 10 Материалы для истории церквей... С. 8.
- 11 Побойнин И. И. Указ. соч. С. 94.
- 12 Известно, что в 1685 г. в составе соборного комплекса был освящен каменный Георгиевский придел (Побойнин И. И. Указ. соч. С. 94).
- 13 М. А. Ильин с числу наиболее ранних храмов типа «восьмерик на четверике» относил церковь Воскресения «сгонного» в Рязани (Ильин М. А. Каменное зодчество конца XVII века // История русского искусства. Т. IV. М., 1959. С. 246), однако эта датировка требует проверки.
- 14 Салимов А. М., Данилов В. В., Романова Е. А., Зиновьев А. В. Сретенский собор тверского монастыря Савватьева пустынь: история, архитектура и археология. Тверь, 2018. С. 84.
- 15 Антиминс на освящение Никольского храма был получен в январе 1697 г. (РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. Л. 123; Материалы для истории церквей... С. 35).
- 16 Торопец. Материалы для истории города XVII–XVIII столетий. М., 1883. С. 17.
- 17 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. Л. 143 об.; Материалы для истории церквей... С. 37, 38.
- 18 Косточкин В. В. Указ. соч. С. 22.
- 19 Галашевич А. А. Торопец и его окрестности. М., 1972. С. 40. Галашевич датирует коломенский храм 1680 г., но подавляющее число исследователей считают эту церковь постройкой 1660-х: Памятники архитектуры Москвы. Окрестности старой Москвы (юго-восточная и южная части территории от Камер-Коллежского вала до нынешней границы города). М., 2007. С. 208.
- 20 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. Л. 277 об.; Материалы для истории церквей... С. 8.
- 21 В паспорте на памятник, составленном в 1976 г. А. А. Галашевичем, есть указание на то, что в 1758–1759 гг. к Преображенскому храму «были добавлены южный придел и паперть», а во второй половине XVIII в. — северный придел (Галашевич А. А. Спасо-Преображенская церковь в Торопце. Паспорт на памятник. 1976 г. // Архив Главного управления по государственной охране объектов культурного наследия Тверской области).
- 22 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. Л. 317 об.; Материалы для истории церквей... С. 38, 39.
- 23 Косточкин В. В. Указ. соч. С. 24; Галашевич А. А. Торопец и его окрестности... С. 38.
- 24 РГАДА. Ф. 235. Оп. 2. Д. 138. Л. 292; Материалы для истории церквей... С. 37.
- 25 Материалы для истории церквей... С. 37.
- 26 Там же. С. 49.
- 27 Там же. С. 51, 52.
- 28 Косточкин В. В. Указ. соч. С. 42; Галашевич А. А. Торопец и его окрестности... С. 55, 56.
- 29 Материалы для истории церквей... С. 7.
- 30 НА ИИМК РАН. Ф. Р-III. Д. 5487. 1887 г. Л. 1 об.; РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1592. 1910 г. Л. 22.
- 31 Материалы для истории церквей... С. 6, 7.
- 32 Иродионов П. Исторические, географические и политические известия, до города Торопца. СПб, 1778. С. 26–28.
- 33 Там же. С. 27.
- 34 РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1592. 1910 г. Л. 18.
- 35 НА ИИМК РАН. Ф. Р-III. Д. 5487. 1887 г. Л. 1 об.; РГИА. Ф. 799. Оп. 33. Д. 1592. 1910 г. Л. 22.
- 36 Торопец. Материалы для истории города XVII–XVIII столетий... С. 17.
- 37 Материалы для истории церквей... С. 35.
- 38 Торопец. Материалы для истории города XVII–XVIII столетий... С. 17.
- 39 Древний Торопец глазами современных ученых // Торопец. Прошлое и настоящее / Сост. Л. Г. Нефедова. Нелидово, 1996. С. 11.

# Архитектурные детали утраченного иконостаса церкви Св. Великомученицы Варвары в Ярославле в собрании музея-заповедника Коломенское-Измайлово-Люблино

Т. А. Островская,

*Московский государственный объединенный музей-заповедник «Коломенское»*

В коллекции музея-заповедника<sup>1</sup> хранятся многочисленные архитектурные детали разобранных иконостасов XVII — первой половины XX века, поступавшие из закрытых или упраздненных храмов и монастырей Москвы, Подмосковья, Русского Севера. Среди них детали уникальной алтарной преграды церкви Св. Великомученицы Варвары (Знаменской) в Ярославле. Каменный пятиглавый храм на подклете с боковыми папертьями построили на деньги новгородского купца Симеона Васильевича Добрынина, ктитора церкви, похороненного в южном приделе Св. епископа Симеона Персидского<sup>2</sup>. Храм освятили в честь новгородской чудотворной иконы Знамение Божией Матери 22 сентября 1668 года на память Св. Фоки, епископа Синопского. В XVIII веке Знаменскую церковь стали именовать Варваринской по престолу, освященному в алтаре с правой стороны в честь Св. Великомученицы Варвары (по преданию, на месте каменной церкви в XIV веке находился деревянный храм Св. Варвары)<sup>3</sup>. В 1742–1743 годах Варваринскую церковь расписала фресковой росписью артель иконописцев под руководством ярославского живописца-знаменщика Алексея Иванова Соплякова (1702–1744)<sup>4</sup>. В 1918 году храм Св. Великомученицы Варвары попал под артобстрел, но серьезно не пострадал. В 1931 году его сняли с учета Наркомпроса РСФСР, произвели фотофиксацию и демонтировали древнюю алтарную преграду, архитектурные детали которой передали в Ярославский краеведческий музей<sup>5</sup>, затем — в «Коломенское»<sup>6</sup>.

Необходимо отметить, что Варваринский иконостас, как редкий пример орнаментальной резьбы по дереву, привлекал внимание отечественных исследователей уже в конце XIX века. Так, историк-краевед Ярославля Г. Н. Преображенский писал: «К достопримечательности храма относится иконостас. По замечанию Барщевского, этот иконостас единственный в своем роде. Он заслуживает полного внимания, как расположением икон, так и своими тяблами, колонками, надписями и др.»<sup>7</sup>. В путеводителе по Ярославлю 1913 года также отмечено: «Заслуживает внимания в храме сохранившийся в целости тябельный иконостас XVII века серебряный, расписанный цветами и травами... а в южном приделе резные царские врата с заметным западным влиянием в узоре»<sup>8</sup>. В 1934 году Н. Н. Соболев (1874–1966) опубликовал два фотоснимка иконостаса и высказал предположение о переносе алтарной преграды из другого храма<sup>9</sup>. Во второй половине XX века И. М. Бибилова датировала иконостас первой половиной — серединой XVII века, выделив по художественным достоинствам арки праздничного яруса<sup>10</sup>. В 1990-е годы научный сотрудник музея «Коломенское» М. Е. Каулен, на основании выявленных описей XVIII–XIX веков, впервые определила состав икон Варваринского иконостаса,

1

**Главный иконостас.** 1650–1660-е

Церковь Варвары, Ярославль

Фотография. 1931

ГНИМА, коллекция VI. 284



прочла несколько резных надписей на отдельных арках и частично на фотографиях иконостаса, хранящихся в Музее архитектуры им. А. В. Шусева, и датировала алтарную преграду 1650–1660 годами<sup>11</sup>. Однако до настоящего времени детали алтарной преграды Варваринского иконостаса не были представлены научной общественности в полном объеме, единым комплексом. Работа с коллекцией фотоматериалов и письменными источниками в фонде П. Д. Барановского ГНИМА позволила найти ряд новых фотографий, выявить и добавить к имеющимся архитектурным деталям еще три предмета, при этом уточнить их место в конструкции иконостаса и акцентировать его разновременные доделки. Вопрос датировки и состава икон Варваринского иконостаса в статье не рассматривается.

Итак, согласно фотоснимку, конструкция алтарной преграды Варваринской церкви была тябловой и состояла из местного, праздничного, деисусного, пророческого и протеческого рядов<sup>12</sup> (ил. 1). Высота иконостаса составляла более 12 метров, ширина — около 16 метров<sup>13</sup>. Алтарную преграду выполнили из липы и украсили рельефной, сквозной и объемной горельефной резьбой, а также полихромной и живописной росписью, в сочетании с золочением и цветными лаками. Цокольный ярус иконостаса («подножие») под местными иконами делился царскими вратами на две равные половины и включал шесть гладких панелей с выступающими столбиками-тумбами<sup>14</sup>. В качестве декора цоколя использовали золоченые накладки резьбы в виде стилизованного растительного орнамента с завитками, а также тонкие рейки-багеты, обрамлявшие панели и тумбы. Цокольный ярус, вероятнее всего, изготовили в первой четверти XIX века, когда Варваринскую церковь считали придворной (в 1811–1812 годы ее посетили великая княгиня Екатерина Павловна с супругом принцем Георгием Петровичем Ольденбургским, генерал-губернатором Новгородским, Тверским и Ярославским)<sup>15</sup>.

Царские врата с фестончатым завершением состояли из двух створ, разделенных выступающим ажурным нащельником с навершием в виде короны, украшенным перевитой виноградной лозой с гроздьями винограда<sup>16</sup> (ил. 2). На каждой створе — поясные изоб-



2

**Царские врата.** Конец XVII века  
Церковь Варвары, Ярославль  
Фотография. 1931  
ГНИМА, коллекция VI. 842

ражения Богоматери и Архангела Гавриила («Благовещение») и четырех евангелистов, держащих Евангелия. Живописные клейма обрамляли тонкие планки золоченого флемованного дорожника и закрывали сребропозлащенные оклады (вероятно, XIX века). Райские врата повторяли типологию размещения композиций, характерную для Симона Ушакова, впервые сократившего иконографический извод царских врат<sup>17</sup>. Подобные царские двери получили широкое распространение в конце XVII века<sup>18</sup>. По сторонам царских врат помещались золоченые круглые резные колонки с коринфскими капителями. Стволы колонок декорировались виноградной лозой с объемными гроздьями винограда, а «трети» — накладными цветами, листьями, широкими завитками с жемчужником. Над царскими вратами располагалась полукруглая высокая сень с тремя иконами, орнаментированная сквозными листьями аканфа, выше — арка с кронштейнами и укрепованный карниз с двумя выносами. Центральный портал был украшен золоченой барочной горельефной резьбой, получившей название «флемской» или «фламской», что, по мнению И. Л. Бусевой-Давыдовой, означает «фламандской»<sup>19</sup>. Подобная горельефная резьба с преобладанием крупных листьев аканфа встречалась в иконостасах церкви Ильи Пророка в Ярославле, исполненных в 1690-е годы<sup>20</sup>. Не исключено, что тогда же выполнили центральный портал Варваринского иконостаса. Впервые в собрании музея благодаря фотоснимку выявлена колонка царских врат (правая)<sup>21</sup>. Восемь икон местного ряда разделяли десять золоченых полуколоннок-столбиков. В музейной коллекции находится три полуколонки (ил. 3). Каждая из них выполнена из полого ствола древесины, украшенного золоченой рельефной резьбой с изображением попугаев, виноградной лозы с удлинненными гроздьями винограда<sup>22</sup>. Полуколонки, вероятнее всего, относятся к древнему иконостасу, возможно, ранее они имели полихромные фоны и золоченую резьбу, и только при замене царских врат в конце XVII века их позолотили полностью. Далее на одном из выявленных фотоснимков запечатлен фрагмент расписной доски, помещенной вплотную к полуколонке местного яруса<sup>23</sup> (ил. 4). По центру изобразительного поля живописной доски на светлом фоне представлен тонкий стебель с крупными цветами (сре-

### 3

#### Полуколонка-столбик местного

яруса иконостаса. 1650–1660-е

Церковь Варвары, Ярославль

Дерево, левкас; резьба, золочение

200 x 16 x 11

МГОМЗ, Д-394



ди них узнаваемы тюльпаны), бутонами, фигурными листьями. Манера живописи упрощенная, контур цветов и листьев несколько небрежен и неточен, что выдает руку не профессионального мастера, скорее всего, ученика или одного из подмастерьев. На другом фотоснимке представлена подобная расписная доска, прислоненная к иконостасу<sup>24</sup>. Возникает несколько вопросов. Какое место в местном ярусе занимала подобная доска с цветочным узором, сколько таких досок размещалось в ряду, относились ли они к древнему иконостасу или выполнены позднее? Ответ на первый вопрос дает снимок иконостаса, на котором заметны выступающие края орнаментальных досок, помещенные между колонками царских врат и полуколонками, разделявшими иконы<sup>25</sup>. Таким образом, можно утверждать, что доски с цветочными гирляндами фланкировали царские врата. Видимо, в местном ярусе их было две. Основная функция живописных досок — обогатить Райские врата яркими живописными цветочными композициями. Относились ли эти доски к древнему варваринскому иконостасу или выполнены в конце XVII века? Сказать сложно. Однако не лишено значения то, что живопись на представленной доске во многом схожа с росписью орнаментальных рамок, обрамлявших поясные фигуры библейских царей в овальных медальонах, находившихся на подоконниках основного объема храма, выполненных артелью Соплякова. Например, изображения царей Давида, Соломона и других заключены в цветочные гирлянды, правда, исполненные более виртуозно и тщательно<sup>26</sup>.

Таким образом, цокольный и местный ярусы иконостаса на момент его демонтажа состояли из разновременных частей. Полуколонки и, возможно, две орнаментальные доски относились к древнему иконостасу; центральный портал, включавший царские врата, круглые колонки, сень, арку, кронштейны и раскрепованный карниз, выполнили в 1690-е годы, а цокольное основание иконостаса, скорее всего, полностью заменили в 1811–1812 годах.

Далее над местными иконами размещалось полихромное тябло-карниз (первое) с накладной профилированной планкой в верхней части. В собрании музея хранится часть



4

Деталь декоративной росписи  
1650–1660-е ?  
Церковь Варвары, Ярославль  
Фотография, 1931  
ГНИМА, коллекция VI. 1107

этого тябла<sup>27</sup>. Его лицевая сторона украшена чередующимися резными пальметтами, листьями, точеными накладными бусинами, херувимами и расписана темперой голубого, красного и зеленого цветов, резьба позолочена (красочный слой и позолота сохранились фрагментарно). Отметим, что херувимы двух типов: одни — накладные — служили капителями полуколонк местного яруса, другие вырезаны непосредственно в основе древесины тябла и капителями не являлись (оба варианта шестокрылов с нимбами и накладными горельефными ликами). Укажем, что резное тябло по отношению к иконам местного яруса располагалось под небольшим наклоном и в нижней части имело значительное утолщение, поэтому профиль доски был фигурным, в отличие от остальных плоских тябл. Интересная особенность: из-за наклона карниза отдельные херувимы располагались непосредственно над ликами, представленными на иконах местного яруса. Над резным карнизом помещалось тябло с живописной росписью. Оно украшено тонким, закрученным в кольца, гибким растительным побегом с крупными цветами на белом фоне. Впервые в коллекции выявлены две части этого тябла с глубокими вырубками на концах<sup>28</sup> (ил. 5). Живопись тябла созвучна рисунку орнаментальных досок с цветочными композициями местного яруса, хотя абрис цветов и листьев на тябле более точен и изыскан. Бесспорно, что мастер тябла по рангу выше, чем живописец орнаментальных планок. К расписному тяблу крепились невысокие золоченые полуколонки, которые разделяли четырнадцать праздничных икон. В фонде находится одна полуколонка, ее ствол декорирован витым жгутом, вершина — крупной ягодой, основание — резной бусиной<sup>29</sup>. Над иконами праздников помещалось полихромное резное тябло с арочными пролетами (второе). Оно декорировано растительным орнаментом, парными симметричными птицами, клюющими ягоды, и резными текстами<sup>30</sup>. При установке барочных царских врат часть древнего тябла выпилили и заменили золоченым раскрепованным карнизом с двумя выносами. В коллекции находится два фрагмента древнего резного тябла. Они оформляли четыре с половиной иконы праздников<sup>31</sup> (ил. 6). Согласно резным текстам на фрагментах тябла: «несь неплствия соузы разрешаются Иоакима бо и Анны», «роже-



5

**Тябло с живописной росписью  
праздничного ряда. 1650–1660-е**

Церковь Варвары, Ярославль

Фрагмент

Дерево, левкас; роспись темперой

126 x 20 x 4

МГОМЗ, Ж-1358

ство твое Бже Дево радость возвести всеи вселенни», «днесь благоволения Бжия...ображение и человек спасения», «есь спасению начаток и вечней тайне явление сын Бжий сын Дев...», «рожество твое Христе Боже наш». Они располагались над иконами «Зачатие Богоматери», «Рождество Богородицы», «Введение Богоматери во храм», «Благовещение», «Рождество Христово».

Деисусный чин состоял из семнадцати икон, разделенных тонкими полуколонками-пилястрами с «полочками» (выступы в верхней части полуколонки) и обрамленных резными трехлопастными арками. Центральная икона «Спас в Силах» была выделена особой полукруглой аркой с бусинами, текстом и четырьмя херувимами по сторонам, два из которых — живописные, два — резные. В собрании находятся четыре арки и две полуколонки, украшенные росписью и рядами точеных бусин, кронштейнами, травным узором, среди которого узнаваемы цветы гвоздики. Одна полуколонка, отталкиваясь от резьбы, — левосторонняя<sup>32</sup>, другая — правосторонняя<sup>33</sup>. Арки орнаментированы птицами<sup>34</sup> и гибким растительным стеблем с мелкими цветами<sup>35</sup> (ил. 7). Согласно декору и прочитанным текстам на арках: «илосердия двери отверзи нам благословенная Богородице Де», «амяте праведнику с похвалами тебе же довлеет свидете», «свыше приим благодать духовную витейская плетения разрушил», «влюявьсь собеседник апостоле и с темъ намъ слово возвес» две обрамляли иконы Богоматери и Иоанна Предтечи или Архангелов (с изображением парных птиц), две другие — образы апостолов.

Между пророческим и деисусным чинами помещалось резное тябло (третье) с профилированной планкой, декорированное крупным сквозным узором (закрученный побег с полу-фантастическими цветами и листьями). В коллекции находятся две части этого тябла<sup>36</sup> (ил. 8). Пророческий чин, как и деисусный, состоял из девятнадцати икон, разделенных полуколонками-пилястрами и обрамленных арками. В музее хранится четыре полуколонки и четыре арки. По конструкции полуколонки однотипны, но отличались декором и расположением полочек. Две украшены ромбовидным узором<sup>37</sup>, третья — чешуйчатым (все три имеют симметричные полочки)<sup>38</sup>, четвертая — лозой с гроздьями



6

**Тябло с арочными пролетами праздничного яруса.** 1650–1660-е  
Церковь Варвары, Ярославль  
Фрагменты  
Дерево, левкас; резьба, роспись,  
золочение. 215 x 50 x 4; 130 x 45 x 4  
МГОМЗ, Д-971; Д-407

винограда и полочками, расположенными на разных уровнях<sup>39</sup>. Полуколонок с ромбовидным узором в ряду было четырнадцать, с чешуйчатым орнаментом — две (фланкировали иконы пророков Соломона и Давида, но только с одной из сторон), с лозой и гроздьями винограда — две. Они обрамляли центральную икону «Богоматерь на престоле с младенцем Иисусом» выделенной резной аркой с текстом и двумя живописными херувимами. Арки украшены птицами, сидящими на ветках и клюющими ягоды<sup>40</sup>, и цветочными розетками с длинными перистыми листьями<sup>41</sup>. Согласно прочитанным текстам на арках: «пророка твоего Господи Соломона память празднующее то ради молим тя с», «а твоего Господи Гедеона память празднующее того», «пророка твоего Господи Еремия память празднующее тог», «пророка твоего Господи Езекииля память празднующее того ра» они размещались над иконами пророков Соломона, Гедеона, Еремии, Езекииля.

Далее между пророческим и праотеческим рядами располагалось резное полихромное тябло (четвертое), украшенное крупной золоченой рельефной резьбой. В коллекции хранится три разномасштабных фрагмента этого тябла<sup>42</sup> (ил. 9). Резьба представлена волнистым побегом со стилизованными плодами граната в сочетании с элементами геометрического орнамента, изображенного при помощи прямолинейных и криволинейных линий. Праотеческий чин состоял из семнадцати икон, разделенных полуколонками-пилястрами, и килевидных арок. В фонде находятся две полуколонки<sup>43</sup> и четыре арки. Особенностью декора полуколонок является редкое изображение в верхней части полочек рельефных головок дракончиков на длинных шеях. Килевидные арки украшены резными текстами, бусинами, розетками<sup>44</sup>. Две арки выполнены в XIX веке, так как изготовлены из древесины хвойной породы и имеют не резные, а живописные надписи. Согласно текстам на арках: «праотца твоего Господи Еноха памя», «Праотца твоего Господи Авеля», «Праотца твоего Господи Исаха», «Праотца твоего Господи Адама» они находились над иконами праотцев Еноха, Исаха, Авеля и Адама. Венчал иконостас ряд резных горельефных херувимов<sup>45</sup>. Шестокрылы были двух типов и располагались на разной высоте — в центре

**Арка деисусного яруса.** 1650–1660-е  
 Церковь Варвары, Ярославль  
 Дерево, левкас; резьба, роспись,  
 золочение, цветные лаки. 54 x 84 x 4  
 МГОМЗ, Д-966



арок и на вершинах полуколоннок, отчего строгая горизонталь верхнего ряда нарушалась. Однако знаменательным является то, что одни херувимы, более крупные по размеру, изображались с поднятыми вверх средними крыльями, другие, меньшего размера, с подобными крыльями, опущенными вниз. Следовательно, предстоящий перед иконостасом благодаря этим деталям созерцал эффект движения крыльев ангельских сил, ощущал их зримое присутствие. В собрании музея хранится три резных херувима с поднятыми вверх средними крыльями<sup>46</sup> (ил. 10).

Таким образом, с варваринского иконостаса были сняты и сохранены резные архитектурные детали всех пяти ярусов: полуколонки и колонка центрального портала местного ряда, тябла, как резные, так и живописные, трехлопастные и килевидные арки, полуколонки-пилястры всех типов, резные херувимы. Удалось спасти от уничтожения 38 архитектурных деталей этой редкой алтарной преграды, особенность и уникальность которой заключалась в многочисленных резных текстах, выполненных обронной вязью. К XX веку на арках иконостаса сохранялось 67 надписей. Прочтению поддаются лишь тексты на деталях из коллекции музея, а также отдельные надписи, воспроизведенные на негативах из Музея архитектуры. Однако прочтений текстов достаточно, чтобы с той или иной мерой достоверности представить содержание остальных надписей.

В праздничном ярусе в качестве текстов, как отметила М. Е. Каулен, использованы в основном начальные слова тропарей праздников, например, тропарь на зачатие Анны, на Рождество Богородицы, на Введение во храм, Рождество Христово и т. д., правда, несколько измененные и сокращенные<sup>47</sup>. В большинстве надписей арок деисусного чина использованы тексты тропарей месяцеслова на дни памяти соответствующих святых, например, над иконой Иоанна Предтечи находилась арка с текстом: «амянь праведнику с похвалами тебе же довлеет свидете» (тропарь Предтечи в вечер понедельника). Исключение составляет центральная икона «Спас на престоле», текст которой является отрывком из службы на Мясопустной неделе — воспоминание о Страшном Суде: «егда престолы поставятся и книги разгнутся в хоещи судити судь человеческим деяньям»



8

**Тябло резное.** 1650–1660-е  
Церковь Варвары, Ярославль  
Фрагмент  
Дерево, левкас; резьба, золочение  
23 x 204 x 3  
МГОМЗ, Д-194

не осуди владыко во огонь». В Пророческом и Праотеческом чинах все надписи на арках строятся по одному типу, исходя из текста тропаря или кондака пророкам и праотцам. С точки зрения резных надписей варваринский иконостас не имеет аналогов в древнерусском искусстве. Надписи нередко встречались на памятниках архитектуры, предметах из дерева, металла, камня, ткани. В большинстве случаев это надписи-летописи, повествующие о сооружении храма, сени или вкладные надписи и т. д. Встречались и тексты молитв, например, на запрестольных крестах, аналоях, надпрестольных сенях, моленных местах и т. д. Нетрудно заметить, что надписи на арках варваринского иконостаса обрываются в произвольном месте: например, в середине фразы или слова. Текстов, представляющих законченное целое, практически нет. Не встречаются переходы текста с одной арки на другую. Но соблюдается соответствие текста арки и помещенной в нее иконы. Это говорит о том, что надписи не были рассчитаны на прочтение. Важен и подбор текстов: смысл почти всех резных надписей — моление о заступничестве перед Господом, Богородицей, архангелами, святыми о спасении «человеков»<sup>48</sup>. Резчик помещал на арках лишь начальные слова текстов, обрывая их в любом месте, не заботясь о четком словесном выражении определенной идеи. По наблюдению М. Е. Каулен, текст воспринимался как знак, как зримо воплощенное слово моления, обращенное к определенному святому или событию евангельской истории. Однако другого примера иконостаса, где каждая икона праздничного, деисусного пророческого и праотеческого рядов имела бы строго соответствующую надпись, в настоящее время мы не знаем. В полном соответствии с основной темой находилось и орнаментальное убранство иконостаса, представлявшее образ небесного утраченного рая, представленного как сад, наполненный чудной растительностью, благоухающими цветами, птицами, ангельскими силами. Птицы, клюющие ягоды, символически представляли образ христианской души, принимающей причастие и, тем самым, связаны с темой Воскресения<sup>49</sup>, попугаи — вестники и посредники между человеческим и потусторонним миром, символы временности воплощенной души в материальном теле. Виноградная лоза — символ Христа, образ апостолов и Новозаветной церкви<sup>50</sup>. Уникальной иконо-

**Тябло резное.** 1650–1660-е  
 Церковь Варвары, Ярославль  
 Фрагмент  
 Дерево, левкас; резьба, золочение  
 35 x 55 x 3  
 МГОМЗ, Д-402



графической деталью варваринского иконостаса являлось и изображение головок дракончиков, не встречающихся ни в одном из русских иконостасов, возможно, они напоминали о человеческих страстях, которые побеждались силой молитвы и покаянием.

Ближайшим аналогом конструкции и художественного решения варваринского иконостаса, как справедливо указала М. Е. Каулен, является иконостас 1640-х годов Троицкой церкви в Никитниках, построенной по заказу уроженца Ярославля, московского купца Григория Никитникова в 1634 году<sup>51</sup>. Этот иконостас сохранился, он также пятиярусный, состоит из тыбл, полуциркульных, сдвоенных, многолопастных арок сложных очертаний, тонких колонок в верхних ярусах и более массивных полуколонок в местном ряду. Композиционное сочетание этих элементов и их пропорции весьма близки варваринскому иконостасу. Сближает их и преобладание растительного орнамента, и отдельные тождественные элементы декора (например, головки херувимов над полуколонками местного яруса). Однако резьба Варваринской церкви отличается от стиля резьбы иконостаса Троицкой церкви.

Варваринский иконостас являлся исключительно соразмерным произведением, выдержанным в едином стиле, хотя и включившим более поздние доделки, не нарушившие его целостности. Плоскостно-рельефная трактовка узора, преобладание травного орнамента свойственного ранним иконостасам, с одной стороны, а с другой — появление многочисленных резных текстов, умелое размещение шестокрылов с объемными горельефными ликами и различным положением крыльев в завершении иконостаса создавало определенный визуальный эффект, напоминающий о стиле барокко, для которого характерно другое видение пространства. Человек, стоящий перед иконостасом, буквально ощущал присутствие ангельских сил, что, в свою очередь, побуждало его к молитве, он становился активным членом церкви, реагировал, испытывал чувство благоговения. Исследование и изучение столь незаурядного, единственного в своем роде художественного произведения деревянной пластики важно для понимания художественного языка и путей развития русских алтарных преград середины XVII века.



10

**Херувим.** 1650-1660-е  
Церковь Варвары, Ярославль  
Дерево, левкас; резьба,  
золочение. 74,5 x 90 x 10  
МГОМЗ, Д-430

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В 2005 г. на базе музея-заповедника «Коломенское» был создан Московский Государственный объединенный музей-заповедник Коломенское-Измайлово-Люблино-Лефортово. В 2017 г. Лефортово упразднили.
- 2 Преображенский Г. Н. Монастыри и храмы Ярославля, их святыни и древности. Ярославль, 1901. С. 66.
- 3 Крылов А. И. Церковно-археологическое описание г. Ярославля. Ярославль, 1860. С. 69; Он же. Историко-Статистический обзор Ростовско-Ярославской епархии. Ярославль, 1861. С. 87; Титов

- А. А. Ярославль: путеводитель по Ярославлю с планом города и родословными таблицами князей Ярославских. Ярославль, 1883. С. 38; Павлинов А. М. Древности Ярославские и Ростовские. М., 1892. С. 1; Рыбин К. Г. Краткие сведения о монастырях и церквях Ярославской епархии. Ярославль, 1908. С. 21.
- 4 Шемякин А. И. Некоторые сведения об иконописцах династии Сопляковых // Научные чтения памяти И. П. Болотцевой (1944–1995). Ярославль, 2000. Вып. 4. С. 26–35; Кочетков И. А. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. М., 2009. С. 631–632.
  - 5 ГНИМА. ФПБ. Оп. 6. Д. 4. Л. 4.
  - 6 Акт о передаче деталей иконостаса подписал научный сотрудник культурно-исторического отдела Ярославского краеведческого музея М. В. Фармаковский (1873–1946) на основании разрешения заведующего музеем М. А. Иосмана. См.: Акт № 148 от 6. 12. 1931 // МГОМЗ. Книга № 2 ПП с 1929 по 1935. Л. 52.
  - 7 Преображенский Г. Н. Указ. соч. С. 66.
  - 8 Ярославль в его прошлом и настоящем. Исторический очерк – Путеводитель. Ярославль, 1913. С. 80–81.
  - 9 Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 1934 (Репринт. 2000). С. 169. Ил. 87, 88.
  - 10 Бибикина И. М. Монументально-декоративная резьба по дереву // Русское декоративное искусство. Т. I. М., 1962. Ил. 45.
  - 11 Каулен М. Е. Резной иконостас из церкви Святой Великомученицы Варвары в Ярославле // Коломенское: материалы и исследования. М., 1992. С. 128–141.
  - 12 ГНИМА. Коллекция VI. 284. Ярославль. Церковь Варвары. Главный иконостас.
  - 13 Каулен М. Е. Указ. соч. С. 130.
  - 14 ГНИМА. Коллекция VI. 843. Ярославль. Церковь Варвары. Правая сторона центрального иконостаса.
  - 15 Преображенский Г. Н. Указ. соч. С. 67.
  - 16 ГНИМА. Коллекция VI. 842. Ярославль, Церковь Варвары. Царские врата центрального иконостаса.
  - 17 Меняйло В. А. Иконы Чудова монастыря Московского Кремля. Каталог. М., 2015. С. 112, ил. 113.
  - 18 Царские врата 1672 года из церкви Чуда Архангела Михаила в Хонех в Чудовом монастыре в Московском Кремле. См.: Меняйло В. А. Указ. соч. С. 112, ил. 113; Царские врата 1684 г. из Успенского собора Троице-Сергиева монастыря // Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 28. Ил. 86; Балдин В. И. Загорск. М., 1989. С. 154, ил. 83.
  - 19 Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение. Развитие. Символика. М., 2000. С. 627.
  - 20 Федоровичева Е. А. Иконостас церкви Ильи Пророка. Серия «Знаменитые иконостасы России». Ярославль, 2014. С. 10.
  - 21 МГОМЗ, Д-523. В. – 182 (без капители), дм. – 23.
  - 22 МГОМЗ, Д-393, Д-394, Д-1359. 200 x 16 x 11.
  - 23 ГНИМА. Коллекция VI. 1107. Ярославль. Варваринская церковь. Деталь декоративной росписи.
  - 24 ГНИМА. Коллекция VI. 844. Ярославль. Варваринская церковь. Правая часть центрального иконостаса.
  - 25 ГНИМА. Коллекция VI. 284. Ярославль. Церковь Варвары. Главный иконостас.
  - 26 Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова. Проекты. Электронный ресурс: [www.projects.uniyar.ac.ru](http://www.projects.uniyar.ac.ru).
  - 27 МГОМЗ, Д-395. 330 x 32 x 7.

- 28 МГОМЗ, Ж-1357. 118 x 22 x 4; Ж-1358. 126 x 20 x 4. В 1979 г. проведена реставрация одного фрагмента живописного ятбла. В результате работ открылся авторский красочный слой белого цвета и рисунок растительного побега с цветами.
- 29 МГОМЗ, Д-1035. 88 x 11 x 6.
- 30 ГНИМА. Коллекция VI. 846. Ярославль. Церковь Варвары. Две иконы апостольского ряда иконостаса.
- 31 МГОМЗ, Д-971. 215 x 50 x 4; Д-407. 130 x 45 x 4.
- 32 МГОМЗ, Д-121. 213 x 17 x 14.
- 33 МГОМЗ, Д-122. 213 x 20 x 14.
- 34 МГОМЗ, Д-949. 53 x 86 x 5; Д-966. 54 x 84 x 4.
- 35 МГОМЗ, Д-968. 53 x 83 x 4; Д-1352. 56 x 83 x 4.
- 36 МГОМЗ, Д-96. 24 x 62,5 x 3; Д-194. 23 x 24 x 3.
- 37 МГОМЗ, Д-381. 174 x 20 x 14,5; Д-382. 174 x 20 x 14,5.
- 38 МГОМЗ, Д-392. 166 x 12 x 8.
- 39 МГОМЗ, Д-368. 178 x 22 x 12.
- 40 МГОМЗ, Д-965. 45 x 77 x 5; Д-967. 36 x 73 x 4.
- 41 МГОМЗ, Д-969. 42,5 x 73 x 4; Д-970. 46 x 72 x 4.
- 42 МГОМЗ, Д-192. 34 x 217 x 3; Д-193. 34 x 183 x 3; Д-402. 35 x 55 x 3.
- 43 МГОМЗ, Д-383. 171 x 24,5 x 8; Д-773. 170 x 24 x 8.
- 44 МГОМЗ, Д-1375. 43 x 82 x 4; Д-1376. 50 x 77 x 4; Д-1377. 45 x 83 x 4; Д-1378. 42 x 82 x 4.
- 45 ГНИМА. Коллекция VI. 845. Ярославль, церковь Варвары. Верхняя часть иконостаса и деталь росписи сводов.
- 46 МГОМЗ, Д-429. 80 x 100 x 10; Д-430. 74,5 x 90 x 10; Д-431. 72,5 x 89 x 10.
- 47 Каулен М. Е. Указ. соч. С. 139.
- 48 Там же. С. 135, 136.
- 49 Уваров А. С. Христианская символика. Символика древнехристианского периода. М., (репринт 2001). С. 156.
- 50 Там же. С. 172–175.
- 51 Тренев Д. К. Памятники древнерусского искусства церкви Грузинской Божьей Матери в Москве. М., 1903; Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 5, 134.

# Царские врата из новгородской церкви Петра и Павла на Славне

*А. Н. Трифонова,*

искусствовед, историк древнерусского искусства, Великий Новгород

В первые годы после окончания Великой Отечественной войны в Новгородский музей поступили большие партии культурных ценностей, вывезенных гитлеровцами из оккупированного Новгорода. При их постановке на государственный учет выяснилось, что информация о происхождении многих предметов отсутствовала. Так, не было сведений о том, какому иконостасу принадлежали две створки царских врат горельефной резьбы, доставленные в музей в конце 1947 года. Об их истории было известно только то, что к началу войны они были изъяты из иконостаса и хранились в фондах музея, о чем свидетельствовали латинские литеры NM (Nowgorodische Museum), появившиеся на обороте створок в оккупационный период<sup>1</sup>. Сень царских врат утрачена. В музейной документации врата датированы XVIII веком. В 1980–1987 годах они были отреставрированы в бригаде В. В. Кузьмина СНРПМ — 2 объединения «Росреставрация» Министерства культуры РСФСР, однако и после этого не экспонировались и не публиковались. Таким образом, давно назрела необходимость установить происхождение этого замечательного памятника и уточнить его датировку<sup>2</sup>.

Первый вопрос был решен при обнаружении снимков, хранящихся в фонде Императорской Археологической комиссии фотоархива Научного архива ИИМК РАН. На них представлен пятиярусный (включая расписной кокошь) иконостас с интересующими нас царскими вратами и древними иконами, орнаментальной резьбой и росписью конструкций нижних ярусов, а также колонками, разделявшими иконы верхних чинов. Правда, в архивных описях и публикации Г. В. Длужневской о новгородских материалах фотоархива иконостас аннотирован по-разному. В описании фотосъемки П. П. Покрышкина 1905 и 1909 годов он значится принадлежащим церкви Ильи пророка на Славне<sup>3</sup>. В аннотации к снимку В. М. Машукова 1900-х годов он отнесен к соседней церкви Петра и Павла<sup>4</sup>.

Изучение письменных источников показало, что верной является сопроводительная информация к материалам В. М. Машукова, поскольку в церкви Ильи находился трехъярусный с четырьмя колоннами ампирный иконостас 1831–1833 годов<sup>5</sup>. С другой стороны, на то, что снимки представляют интерьер церкви Петра и Павла на Славне, указывают такие приметы, как паникадило «с орлом», местная икона «Петр и Павел» в серебряном окладе и икона «Николай Мирликийский» с серебряными венцом и цатою в киоте с житийными сценами, известные по описанию Г. Д. Филимонова<sup>6</sup>, а также кирпичный пол в алтаре, о котором упоминает архимандрит Макарий (по сообщению того же автора, в Ильинском храме пол был деревянный)<sup>7</sup>.

Высокие, стройные, с плавным пятилопастным завершением врата сплошь украшены горельефной резьбой. Резьба «обтекает» шесть овальных медальонов, обрамленных



1

**Царские врата.** Конец XVII века  
Из иконостаса новгородской  
церкви Петра и Павла на Славне  
Дерево, резьба, позолота, темпера  
231 x 101  
НГОМЗ, КП 7747/1, 2; ДРД 58; ДРД 59

лавровыми венками, в которых были написаны Богоматерь и Архангел Гавриил из «Благовещения», евангелисты<sup>8</sup>. Святые были представлены в просторных помещениях с колоннами, мебелью, завесами, широкими окнами, через которые было видно пейзаж и архитектуру. На правой створке дверей укреплен центральный вал, увенчанный небольшой короной. В резьбе преобладают растительные мотивы: в густой листве аканта различимы два мощных побега с бутонами, поднимающиеся к короне, редкие гроздья винограда, ветки с ягодами, цветы, похожие на пионы, ромашки, лилии. Несмотря на насыщенность, виртуозный резной орнамент не кажется тяжеловесным. Исполненный «на просвет», он отличается свободными сочными формами, насыщенными воздухом. Общее впечатление гармонии и благородства дополняет глухое мерцание позолоты.

Судя по старым снимкам, такая же резьба, как на створках, покрывала сень царских врат, установленную под перспективной многолопастной аркой. В квадрифолийном клейме сени помещалась живописная композиция, вероятно, «Тайная вечеря». Барельефные побеги с листьями и цветами украшали карниз и пилястры местного ряда иконостаса. На базах пилястр и кронштейнах праздничного ряда находилась изящная цветочная роспись. Какие-то живописные сцены были представлены в круглых клеймах на панелях цоколя («в тумбах»).

«Флемские» («фламандские») рамные иконостасы, украшенные горельефной и барельефной резьбой, получили распространение в России в середине — второй половине XVII века<sup>9</sup>. На Новгородской земле первые иконостасы такого типа появились в Успенском соборе валдайского Иверского монастыря (1656)<sup>10</sup>, в церкви Петра Митрополита на Владычном дворе и приделе Усекновения главы Иоанна Предтечи Софийского собора в Новгороде (1670–1690-е)<sup>11</sup>. До начала 1730-х годов резные иконостасы устанавливаются в целом ряде новгородских храмов: в Знаменском соборе (1699–1703)<sup>12</sup>; в Георгиевском соборе Юрьева монастыря (1706)<sup>13</sup>; в Троицком соборе Клопского монастыря (1712)<sup>14</sup>; в соборе Рождества Богоматери Антониева монастыря (1716)<sup>15</sup>; в Спасо-Преображенском соборе и трапезной церкви Варлаама Хутынского монастыря (после 1712)<sup>16</sup>; в Николь-

2

**Церковь Петра и Павла  
на Славне в Новгороде. Интерьер**  
Фотография П. П. Покрышкина. 1909  
НА ИИМК РАН, О-656/38



ском соборе и трапезной церкви Иоанна Богослова Вяжищского монастыря (до 1731)<sup>17</sup>. В цокольном ряду некоторых иконостасов были представлены живописные лицевые изображения<sup>18</sup>.

По старым снимкам можно судить о том, что новгородские иконостасы первых десятилетий XVIII века отличались тяжеловесной пышностью резного декора, чего не было в иконостасе церкви Петра и Павла на Славне. И его роспись, и «резь» хранили следы влияния так называемой цветочной моды, в 1650–1660-е годы пришедшей в Западную Европу из Голландии и через импорт серебра проникшей в Россию<sup>19</sup>, а в живописи царских врат, несмотря на значительные утраты, обнаруживаются общие черты с иконами последней четверти XVII века. Отличающее петропавловский иконостас сочетание резьбы и орнаментальной росписи известно еще только по одному памятнику — иконостасу церкви Варвары в Ярославле, построенной в 1668 году новгородцем Семеном Васильевичем Добрыниным и на его средства снабженной утварью<sup>20</sup>. Если учесть также, что «тумбы» русских иконостасов украшались картушами с иконной живописью по крайней мере с 1670-х годов<sup>21</sup>, то возникновение иконостаса, от которого уцелели царские врата Новгородского музея-заповедника, можно связать с кардинальными перестройками второй половины XVII века<sup>22</sup>. Е. И. Силин, осматривавший храм в 1925 году, датировал его деисусный, праздничный и пророческий чины концом XVII столетия<sup>23</sup>. На наш взгляд, царские врата были созданы в то же время (после пожара 1696 года).

В начале XVIII столетия против иконостаса, около южной стены храма, был поставлен упоминавшийся резной киот иконы «Николай Мирликийский». На нижней панели киота находилась надпись о том, что его сооружение началось 1 апреля 1702 года «радением и обещанием» новгородских пеших казаков атамана Якова Тимофеева и есаула Тимофея Андреянова «с товарищи» и «совершилось» в том же году «мирским подаянием»<sup>24</sup>.

Киот был монументальным сооружением, украшенным скульптурой и горельефами: он был увенчан многофигурной скульптурной композицией «Распятие»; основанием Голгофского креста служил картуш с иконой «Положение во гроб»; ниже — на навершии



3  
**Церковь Петра и Павла на Славне  
в Новгороде. Интерьер**  
Фотография П. П. Покрышкина. 1909  
НА ИИМК РАН, О–656/41

сложной формы — были помещены фигуры ангелов и горельефы с изображением Иоанна Предтечи, Богородицы и небесных сил, фланкировавшие картуш с живописным «Воскресением»; сквозные узоры из трилистников окружали ростовое изображение Святого Николая и медальоны с житийными сценами; угловые витые сквозные колонны представляли плодоносную виноградную лозу<sup>25</sup>. По сравнению с царскими вратами это сооружение демонстрировало более зрелый этап формирования и развития стиля барокко в декоративном искусстве России.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 НГОМЗ, КП 7747/1,2; ДРД 58; ДРД 59. Дерево, резьба, левкас, позолота, темпера. 59. 231 x 101. Полотнище каждой створки состоит из одной узкой и двух широких досок, скрепленных на обороте двумя металлическими полосами с петлями для подвешивания.
- 2 Предварительная публикация памятника в статье: Трифонова А. Н. «Резь на дереве» новгородских иконостасов // Новгородский архивный вестник (далее – НАВ). Вып. 15. Великий Новгород, 2019. С. 29–30. Ил. на с. 30, 31 (Далее – Трифонова1).
- 3 НА ИИМК РАН. II 27725, 27726, 27728, инв. 5966, 5967, 5969; О–656/38, 41; инв. 10378, 10385; Длужневская Г. В. Господин Великий Новгород. Материалы фотоархива ИИМК РАН // Проблемы

- истории России. Вып. 3. Новгородская Русь: Историческое пространство и культурное наследие: Сб. науч. трудов. Екатеринбург, 2000. С. 162. См. также снимки П. П. Покрышкина 1905 г., не отмеченные в публикации Г. В. Длужневской: НА ИИМК РАН. О–643/17, 18, 19.
- 4 НА ИИМК РАН. О–382/785; Длужневская Г. В. Указ. соч. С. 163.
  - 5 НГМ ОПИ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 265. Середина 1850-х – 1860-е гг. Л. 4 об., 8 об., 9; Д. 280. Конец XIX в. Л. 2, 4 об.; Силин Е. И., Реформатская Н. А., Мнева Н. Е. Краткий путеводитель по древнерусской станковой живописи и шитью Новгорода и Пскова [1926] / Публикация подготовлена И. Л. Кызласовой, А. Н. Трифионовой // НАВ. Вып. 8. Великий Новгород, 2009. С. 110; Трифонова И. С. 50.
  - 6 Филимонов Г. Д. Описание церквей и монастырей в Новгороде и его окрестностях [1849, 1865] / Публикацию подготовили Е. В. Исаева, В. Д. Сарабьянов // НАВ. Вып. 9. Великий Новгород, 2010. С. 26. Прим. 153, 154, 155.
  - 7 Макарий, архимандрит. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. СПб, 2003 (Репринт изд.: М., 1860). Ч. 1. С. 321, 326.
  - 8 Живопись фрагментарно сохранилась в четырех медальонах.
  - 9 Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. М., 2000. С. 74–100, 169, 171–177; Мнева Н. Е., Померанцев Н. Н., Постникова-Лосева М. М. Резьба и скульптура XVII века // История русского искусства. Т. 4. М., 1959. С. 316–342; Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение–развитие–символика. М., 2000. С. 626–632; Она же. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 94–100, и др.
  - 10 Сивак С. И. Валдайский Иверский монастырь. Историческая справка (Архив Новгородского научно-реставрационного управления. Р-2527. Л. 38–49); Трифонова А. Н. Живопись Успенского собора в Валдае по письменным источникам XVII–XX вв. // НАВ. Вып. 1. Великий Новгород, 1999. С. 139, 147. Прим. 16.
  - 11 Трифонова И. С. 28–29.
  - 12 Сперовский Н. А. Старинные русские иконостасы. СПб, 1898. С. 29, прим. 1; Секретарь Л. А., Царевская Т. Ю. Знаменский собор. М.; Великий Новгород, 2001. С. 6; Великий Новгород. История и культура XI–XVII веков: Энциклопедический словарь. СПб, 2007. С. 486 (Л. А. Секретарь); Иконостасы Петровского времени: «столярство и резьба», золочение, иконописные работы. Москва и Подмоскowie. Подрядные записи / Сост., автор вступ. ст. М. В. Николаева. М., 2008. Приложение II. С. 260–266; Трифонова И. С. 30, 34. Ил. на с. 32, 33.
  - 13 Опись Юрьева монастыря 1723 г. / Вступ. ст. и публикация А. Н. Трифионовой // НАВ. Вып. 5. Великий Новгород, 2005. С. 185, 191–193; Секретарь Л. А. Строительная деятельность в новгородском Юрьеве монастыре (XVIII в.) // Ежегодник НГОМЗ. 2001. Великий Новгород, 2003. С. 75; Она же. Монастыри Великого Новгорода и окрестностей. М., 2011. С. 443; Трифонова И. С. 38, 48. Ил. на с. 39.
  - 14 Опись имущества Клопского монастыря 1727 г. / Публикацию подготовил С. В. Моисеев // НАВ. Вып. 11. Великий Новгород, 2013. С. 164; Секретарь Л. А. Монастыри Великого Новгорода и окрестностей. С. 390, 394; Трифонова И. С. 37, 38. Ил. на с. 37, 38.
  - 15 Резной иконостас, уцелевший с большими утратами (утрачены царские врата, большинство колонн и ряд других деталей), хранится в разобранном виде в фондах НГОМЗ. О нем см.: Амвросий (Орнатский). Описание Антониева Новгородского монастыря. М., 1810. С. 18; Трифонова А. Н. Новые реставрационные открытия. Иконостас Рождественского собора новгородского Антониева монастыря (XVI–XVIII вв.): Выставка, июнь–август 1988. Новгород, 1988. Б/п. Кат. 53–57. Ил. [1]; Анисимова Т. И., Трифонова А. Н. Реконструкция резных иконостасов с использованием ком-

- пьютерной техники // Проблемы реставрации музейных памятников / ММК. М., 2001. С. 44–47. Ил. 4–6; Трифонова 1. С. 36. Ил. на с. 35, 36.
- 16 ОПИ НГОМЗ. Ф. 44. Д. 1. 1782 г. Л. 1–3 об.; Филимонов Г. Д. Описание церквей и монастырей в Новгороде и его окрестностях [1849, 1865]. С. 29; Силин Е. И., Реформатская Н. А., Мнева Н. Е. Указ. соч. С. 128; Трифонова А. Н. Резной иконостас XVIII века Спасо-Преображенского собора Хутынского монастыря // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 5. Великий Новгород, 2014. С. 146–159. Ил. 1, 2; Трифонова 1. С. 34, 36. Ил. на с. 33.
- 17 Там же. С. 38, 41.
- 18 На панелях цоколя иконостаса церкви Петра и Павла в Кожевниках помещались иконы-синодики рубежа XVII–XVIII вв. См.: Сперовский Н. А. Указ. соч. С. 31 (прим. 3), 104–109; Чугреева Н. Н. Ряд икон-синодиков и его литургическое значение в системе иконостаса // Иконостас. Происхождение–развитие–символика. С. 670–688. «В тумбах» иконостасов Знаменского собора, Спасо-Преображенского собора Хутынского монастыря и Никольского собора Вяжищского монастыря были представлены сивиллы и античные мудрецы. См.: Макарий, архимандрит. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Ч. 2. С. 41, 42; Сперовский Н. А. Указ. соч. С. 30, 31.
- 19 Маркова Г. А. Художественное серебро Голландии. М., 2003. С. 14–17, 82–99. Кат. 30–38; Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже: Каталог. СПб, 2002. С. 18; Она же. Британское серебро: Каталог коллекции / ГЭ. СПб, 2013. С. 34; Меняйло В. А. Иконы из Вознесенского монастыря Московского Кремля: Каталог. М., 2005. С. 295–297. Кат. 99; Абрамова Н. Э. Серебро Англи XVI–XIX вв. / ММК. М., 2014. С. 25.
- 20 Соболев Н. Н. Указ. соч. С. 169. Ил. 87, 88; Бибикова И. М. Монументально-декоративная резьба по дереву // Русское декоративное искусство. Т. 1. М., 1962. С. 85. Ил. 45; Каулен М. Е. Резной иконостас из церкви святой великомученицы Варвары в Ярославле // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 3. М., 1992. С. 128–141; Островская Т. А. Архитектурные детали утраченного иконостаса середины XVII века из церкви Святой Великомученицы Варвары в Ярославле // Осень русского Средневековья. Искусство XVII века. СПб, 2023. С. 30–42. Предполагают, что иконостас был перенесен в церковь Варвары из какого-то другого храма, однако, на наш взгляд, это предположение не имеет достаточных обоснований.
- 21 См.: Меняйло В. А. Указ. соч. С. 25–27, 111.
- 22 О перестройках и ремонтах церкви Петра и Павла на Славне 1367 г. см.: Великий Новгород. История и культура XI–XVII веков. С. 497, 498 (В. А. Ядрышников).
- 23 Силин Е. И., Реформатская Н. А., Мнева Н. Е. Указ. соч. С. 116. Иконы верхних чинов иконостаса, написанные для церкви Ильи пророка на Славне после пожара 1696 г., были переданы в церковь Петра и Павла в середине XIX в. См.: Трифонова А. Н. Из истории церкви Петра и Павла на Славне в Новгороде // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 9. Великий Новгород: НГОМЗ. В печати.
- 24 НГМ ОПИ. Ф. 14. Оп. 1. Д. 265. Л. 21, 21 об.; Макарий, архимандрит. Указ. соч. Ч. 2. С. 133, 134.
- 25 НА ИИМК РАН. О–643/19; О–656/41.

# Декоративный мотив «ваза с цветами» на изразцах в собрании Русского музея

*Е. А. Попова*

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

При характеристике древнерусского искусства XVII века традиционно отмечают его насыщенную декоративность и нарядную полихромность. В оформлении архитектурных сооружений эффект красочности достигался во многом благодаря поливным изразцам. Коллекция изразцов, хранящаяся в отделе древнерусского искусства Русского музея, не велика (142 предмета), но разнообразна по своему составу. Собрание было сформировано в период 1940–1990-х годов, в основном за счет поступлений из Музея Академии архитектуры в Москве, поэтому большая часть изразцов происходит из церквей столицы и городов Северо-Восточной Руси. Отдельную группу изделий декоративной керамики представляют фрагменты печных изразцов, которые были обнаружены в ходе раскопок, осуществленных под руководством Ф. Д. Гуревич в 1950–1960-е годы на территории белорусского города Новогрудок. Они были переданы в музей из Ленинградского отделения Института археологии. Собрание изразцов из Пскова поступило от архитектора и реставратора Ю. П. Спегальского.

Мы хотели бы сосредоточить внимание на изразцах с декоративным мотивом «ваза с цветами», вариации которого применялись как в монохромных зеленых, так и в многоцветных ценных образцах. Аналоги изразцов с подобным типом растительного орнамента из коллекции ГРМ были обнаружены на территории Белоруссии, Великого княжества Литовского, Центральной, Северо-Западной и Северной Руси. Широта географии распространения декоративного модуля обусловлена популярностью самого мотива, серийным производством архитектурной керамики и многолетним использованием одних и тех же форм, наконец, целенаправленным приглашением в середине XVII века на Русь белорусских мастеров и дальнейшей их миграцией вместе с деревянными матрицами.

Хотелось бы проследить, насколько изразцы, созданные на территории Московской Руси, соответствовали их «иностранному» прототипам, как точно копировался мотив, и происходило ли его развитие, изменение во времени уже в рамках местной традиции. Важно обратить внимание на сходные декоративные модули в других видах древнерусского и зарубежного искусства.

Первую группу изразцов с декоративным мотивом «ваза с цветами» в коллекции ГРМ представляют муравленные (покрытые зеленой глазурью) изделия середины XVII века из Троицкой церкви в Костроме (ДРИ-41, ДРИ-42, ДРИ-43 (а, б) (ил. 1, 2, 3) и два идентичных изразца, чье происхождение неизвестно (ДРИ-209, ДРИ-210) (ил. 4). Изображение флоральной композиции на них — часть коврового орнамента, который исследователи Е. В. Кондратьева и Л. Г. Паничева причисляли к новшествам, привнесенным белорусскими мастерами в



1

**Изразец.** Середина XVII века  
Происходит из Троицкой церкви  
в Костроме, 1645–1650  
Глина красная, глазурь. 20,5 x 19 x 10  
ГРМ, ДРИ-41

искусство древнерусского изразца во второй половине XVII века<sup>1</sup>. Тем не менее, образцы из различных белорусских центров изразечного производства обладали особенностями как по типам орнамента, так и по трактовке схожих декоративных мотивов. Изображение вазы с цветами появляется на белорусских изразцах с середины XVI века<sup>2</sup>. Только в Мстиславле было найдено 25 вариантов изразцов с данным узором<sup>3</sup>.

Даже на немногочисленных фрагментах печных изразцов из собрания ГРМ, происходящих из Новогрудка, заметны явные различия в изображении букета в вазе по сравнению с произведениями обозначенной ранее группы древнерусских муравленных изразцов со схожим орнаментом. На девятнадцати фрагментах обнаружены флоральные композиции шести типов (ил. 5, 6, 7, 8, 9, 10). Одиннадцать из них относятся к I типу (ил. 5, 6). Максимально близкие аналоги данных изразцов, по форме сосуда и типам цветов в букете, встречаются среди керамических плиток Полоцка. На землях Московской Руси наибольшее распространение получили изразцы с ковровым орнаментом, составленным из фигурных виньеток с изображением букета из пятилепестковых гвоздик в маленьком сосуде с S-образными ручками (а не трехлепестковых<sup>4</sup>, как на изразцах I типа из раскопок в Новогрудке), такой узор украшает муравленные изразцы из собрания ГРМ. В изразцах из Новогрудка встречаются разные способы трактовки форм, по сути, одного декоративного модуля: от схематично-геометрического (ил. 7, 8, 9) до вполне реалистичного и пластичного рельефа (ил. 10). Древнерусским печным изразцам коврового типа с орнаментом «ваза с цветами» (муравленным и полихромным) на протяжении всего XVII века будет свойственна декоративность и стилизация изображения, а тенденции к реалистичности при воспроизведении растительных мотивов проявятся в других видах керамических плиток во второй половине столетия.

Часть изразцов из Новогрудка представляет собой наиболее ранний вид терракотовых изделий, без поливы. Некоторые красные изразцы имеют на поверхности произвольно расположенные затеки глазури. Их можно отнести к производственному браку или пробным образцам, если бы не отчетливые следы сажи на обороте. Все изразцы бело-

2

**Изразец.** Середина XVII века  
Происходит из Троицкой церкви  
в Костроме, 1645–1650  
Глина красная, глазурь. 17,5 x 19 x 8,5  
ГРМ, ДРИ-42

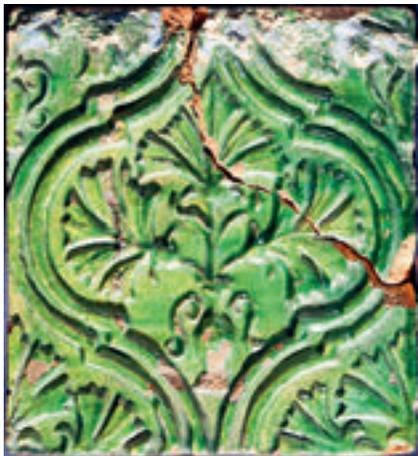


русского происхождения с изображением букета в вазе из коллекции ГРМ объединяет то, что они являются печными. В XVII веке в Белоруссии изразцы не использовались для украшения фасадов, в отличие от Руси, где применение печных наборов в декоре внешних стен зданий, как церковного, так и светского назначения, было обычным явлением<sup>5</sup>.

Сам принцип коврового орнамента, применявшийся в декоре изразцов, определенно, восходит к узорам на текстиле<sup>6</sup>. Так и композиция — завершенная, симметричная, со строго отобранными повторяющимися элементами — напоминает способ построения орнамента на ткани. Изображение вазы с цветами встречается уже на древних коптских тканях. Но трактовано на них по-иному, являясь прежде всего воспроизведением древа жизни либо виноградной лозы<sup>7</sup>.

Во второй половине XVI – XVII веках вазы с цветами в фигурных ромбовидных картушах часто украшают итальянские ткани<sup>8</sup>, которые целенаправленно закупались для нужд московского двора. Алтабасы использовались для царских одежд XVI–XVII веков. В Оружейной палате хранится саккос митрополита Антония 1577–1580 годов из итальянского алтабаса с узором «ваза с цветами»<sup>9</sup>.

Что касается типов цветов, то на древнерусских муравленых изразцах с ковровым орнаментом наиболее часто встречаются гвоздики (обычно три цветка). Изображение гвоздик также применялось в итальянском набивном бархате и вышивке. Однако куда более древнюю историю «бытования» этого типа цветка мы наблюдаем в исламском искусстве. К тому же сама фигурная виньетка на древнерусских изразцах с ковровым орнаментом является несколько измененной формой традиционного узора «лимоны», или другое его название — «шемсели»<sup>10</sup>. Широкое распространение в восточных тканях данный узор получил со второй половины XVI века, и, благодаря торговым связям, главным образом с Венецией, он попал в арсенал европейских производителей тканей. И если на итальянских тканях начала XVII века узоры напоминают плоскостно трактованные ренессансные орнаменты, то к 1650–1660-м годам «крупные цветы и плоды приобретают объемную световую разработку»<sup>11</sup>. Именно орнаментика восточных тканей сохраняет



3

**Изразец (расколот на 2 фрагмента)**

Середина XVII века

Происходит из Троицкой церкви  
в Костроме, 1645–1650

Глина красная, глазурь. 19 x 17,5 x 8,5;

10 x 11,5 x 6

ГРМ, ДРИ-43 а, б

верность более строгим уравновешенным композициям. Турецкие ткани (особенно бархаты) были хорошо известны на Руси и в силу их более низкой цены, по сравнению с итальянскими, применялись намного шире в повседневной жизни — вплоть до обивки ими стен в комнатах Кремлевского дворца<sup>12</sup>. Приятие травных мотивов турецкого происхождения мастерами Руси доказывает размещение в тимпанах кокошников церкви Троицы в селе Хорошево (1597–1598) фаянсовых разноцветных расписных блюд из знаменитого центра художественной керамики — города Изник в Малой Азии. Таким образом, можно заключить, что среди многообразного ассортимента белорусских изразцов излюбленными мотивами стали те, которые были знакомы и эстетически приятны древнерусским заказчикам (как в случае популярности изображения букета из гвоздик).

В деревянных резных произведениях использовался тот же принцип коврового орнамента из фигурных ромбовидных картушей. Например, в ГРМ хранится часовня-киот из Воскресенского собора Романова Борисоглебска (ДРД-458), чьи дверцы представляют собой сплошной ковер ажурной сквозной резьбы, образцом для которой мог стать «рисунки железных, «кучбчатых» кованых оконных или дверных решеток с перехватами»<sup>13</sup>. С одной стороны, подобное решение соответствует традиции создавать малые архитектурные формы по подобию реальных храмов. С другой — такое декоративное решение может быть объяснено осознанным обращением мастеров к орнаментике тканей, дабы воплотить образ завесы в Святой Святых. Это же могло стать причиной появления коврового орнамента на царских вратах с литыми накладками XVII века (ДРД-436, ГРМ). Тщательное воспроизведение иностранных драгоценных тканей с изысканными узорами мы можем наблюдать в иконописи и фресковой живописи (и не только при изображении одежд святых). Традиционные белые «платы» («полотенца») с достаточно скромным узором в нижнем регистре храмовой росписи порой заменяются насыщенно и богато разукрашенными завесами<sup>14</sup>. В северо-западном углу церкви Троицы в Никитниках изображения ваз с ветвистыми растительными побегами, помещенные в ярусе над рядом «платов», становятся практически самостоятельными картинами<sup>15</sup>.

4

**Изразец.** Конец XVII —

первая половина XVIII века

Глина красная, глазурь. 22,4 x 19,2 x 11,4

ГРМ, ДРИ-209



К такому «самодостаточному» воспроизведению рассматриваемого мотива относится шестой тип изразцов из раскопок в Новогрудке, который представляет собой одиночное изображение вазы с букетом в архитектурном обрамлении. Подобный вид декора широко применялся на изразцах, происходящих из ряда белорусских городов (например, Лепеля)<sup>16</sup>. На Руси данный орнамент был менее распространен, и логично, что наиболее близкие аналоги мы находим среди изразцов Москвы и Валдайского Иверского монастыря, в регионах, где в основном проживали и работали приглашенные белорусские мастера. Примечательно, что мотив вазы с букетом на фоне арки встречается в оформлении входных резных дверей Валдайского Иверского монастыря (1655)<sup>17</sup>.

Букет в вазе изображался в проеме окна или в нише с полуциркульным очертанием в ранних голландских натюрмортах<sup>18</sup>. Взаимосвязь и сосуществование декоративного мотива «ваза с цветами» и полуциркульной арки мы видим на примере искусства Возрождения: выющиеся побеги, исходящие из ваз, служат «окантовкой» восточных врат Лоренцо Гиберти для баптистерия Сан-Джованни (1425–1452, Флоренция, Италия); оформление пилястр портала церкви Сан-Доменико в Урбино (1449–1451)<sup>19</sup>. Таким образом, данный вид изразцового декора в большей степени связан с зарождением жанра натюрморта, а с другой стороны — с традициями Ренессанса, нежели с узором на тканях.

Особый этап развития изразечного искусства на Руси был обусловлен деятельностью новоиерусалимских мастеров и широким распространением разноцветных ценинных керамических плиток и пришелся на вторую половину XVII века. Изразцовый фриз (ДРИ-21) с изображением ваз и два изразца с цветочным орнаментом на лицевых пластинах (ДРИ-9<sup>20</sup>, ДРИ-51) (ил. 11) происходят из декора церкви Адриана и Наталии в Москве (1686–1688), которая была разобрана в 1937 году. Хотя на фасаде храма они были представлены в отдельных фризах, изначально их создавали как детали единого раппорта с мотивом «ваза с цветами». Подобные керамические панно из полихромных прямоугольных крупноформатных безрамочных изразцов появились в Москве в 1680-е годы, их создателями считают мастеров из белорусских городов, работавших в Воскресенском



5

**Фрагмент печного изразца.** XVII век  
Новогрудок, Белоруссия

Глина красная, глазурь. 18 x 13,5 x 8  
*ГРМ, ДРИ-147*

Ново-Иерусалимском монастыре на Истре, которые после опалы патриарха Никона продолжили свою деятельность в столичных мастерских. Им приписывается и авторство керамического декора храма Адриана и Наталии в Москве. Причиной, побудившей мастеров создать новый раппорт, по мнению С. И. Барановой, стало желание составить менее трудоемкое при сборке панно, в отличие от знаменитого раппорта «павлинье око»<sup>21</sup>. Относительная простота декоративного модуля повлияла на широкое применение раппорта с вазой и цветами в облицовке печей и украшении фасадов храмов не только в столице (например, изразцовая печь 1680-х годов из Новодевичьего монастыря, МГОМЗ, и панно с колокольни церкви Троицы в Зубове, Москва. 1680-е, МГОМЗ), но и в провинциальных городах, например, композиция из Спасо-Преображенского собора в Великом Устюге (1689–1696)<sup>22</sup>. Примечательно, что при воспроизведении мотива в новых матрицах сохранялась общая схема рисунка, но появлялись самобытные интерпретации деталей изображения.

Возникновению подобного раппорта в изразечных мастерских Москвы также способствовала возможность мастеров почерпнуть принцип построения флоральной композиции из печатных изданий, гравюр, икон и произведений деревянной резьбы, созданных столичными и зарубежными художниками. Применение схожих декоративных мотивов мастерами в разных видах искусства на Руси в XVII веке объясняется изменившимся принципом организации работы мастеров: консолидация лучших художников в царской Оружейной палате; своеобразными художественно-ремесленными центрами стали поселения в округе обителей патриарха Никона, куда приглашались мастера «рези» по дереву и в камне, ювелирного и ценинного дела, книгопечатания<sup>23</sup>.

Наиболее доступными образцами для художников в XVII веке были гравированные изображения. В древнерусской книжной графике мотив «ваза с цветами», присутствовавший уже в изданиях XVI века, часто служил украшением архитектурных обрамлений с помещенными в них образами евангелистов (Евангелие Кондратия Иванова, 1627; Апостол, 1638 и др.).

6

**Фрагмент печного изразца**

XVII век

Новогрудок, Белоруссия

Глина красная, глазурь. 7,3 x 9,8 x 1,3

ГРМ, ДРИ-150



В произведениях последней четверти XVII века, хотя и относящихся к разным видам искусства, наблюдается общий принцип трактовки мотива «ваза с цветами», который выразился в ярусном построении композиции букета с обязательным изображением пышного многолепесткового цветка в центре. Подобный композиционный прием применялся в изображении цветов на Царской грамоте (1685, ГРМ, ДР/ГР-21) и на иконе «Богоматерь Неувядаемый Цвет» (конец XVII века, ГРМ, ДРЖ-Б-1417), а также в ювелирных произведениях. Например, букет в вазе украшает декоративную пластину на окладе (корешке) на-престольного Евангелия тетр (1681) из Сумского Успенского монастыря (оклад — 1686, ГРМ, БК-3077).

Именно для ранних голландских натюрмортов начала XVII века характерно наличие определенного принципа построения букета с крупным цветком в центре и симметричным расположением других цветов, словно нанизанных на единый центральный стержень. Изображения ваз с букетами, сформированных подобным образом, обнаруживаем уже в гравюрах Яна Саделера (1550–1600). Подобный принцип компоновки букета встречается на некоторых листах альбома Йориса Хуфнагеля, который стоит у истоков жанра натюрморта в голландской живописи<sup>24</sup>. К середине XVII века система построения флоральной композиции по вертикали в западноевропейской живописи постепенно разрушается и становится менее строгой. Мотив сохраняет свою упорядоченность именно в изразцах, тканях, резьбе, узоры на металле, где продолжает подчиняться правилам орнамента, которые предполагают повторение, чередование одного или нескольких модулей в четко регламентированной последовательности, едином ритме.

Другой подход к изображению цветочного букета, который мог быть заимствован ценниками из графики — «распространение» растительных побегов по горизонтали. Такое решение встречается как в столичной гравюре (фронтиспис «Слова о молитве Ефрема Сирина», Ф. И. Попов по рисунку Г. Аврамова, Москва, 1647)<sup>25</sup>, так и в изданиях, происходящих из соседних земель, например, Украины (Миняя праздничная, 1694, Львов)<sup>26</sup>.



7  
Фрагмент печного изразца  
XVII век  
Новогрудок, Белоруссия  
Глина красная. 13 x 18 x 1  
ГРМ, ДРИ-173

Создание матриц с узорами для изразцов неразрывно связано с искусством резьбы. В деревянных резных произведениях XVII века также применялся мотив «ваза с цветами». В складные работы резчика Петра Ефремовича (Музеи Московского Кремля, СК-70/1-3)<sup>27</sup> можно отметить даже сходные декоративные приемы в трактовке вазы с изразцовым панно из церкви Адриана и Наталии (ряды чешуек или лепестков, в первом случае — на тулове вазы, во втором — на ножке). Исследователи украинской резьбы пришли к заключению, что в прикладном искусстве региона «надолго задержались традиции Ренессанса», которые сосуществовали с формами раннего барокко<sup>28</sup>.

Другой важный аспект применения раппорта «ваза с цветами» в декоре как печей, так и архитектурных сооружений — возможность дробления композиции и использование ее элементов по отдельности. Применение изображение сосуда в качестве «самодостаточного» декоративного модуля побуждает вновь обратиться к ренессансной традиции. Более того, данный мотив встречается в архитектурной керамике Северо-Восточной Руси уже в XV–XVI веке. Некоторые керамические плиты, происходящие из декора церкви Троицы в Чашникове (рубеж XV–XVI веков) и собора в Чудовом монастыре (1501–1503), в сооружениях которых предполагают участие итальянских мастеров, были украшены изображениями вазы «с растительными S-образными завитками по сторонам»<sup>29</sup>. Причем в храме Чудова монастыря ваза... размещается не на одной, а на трех вертикально поставленных плитах<sup>30</sup>, то есть является керамическим панно. В свою очередь вазы на керамических плитках из храма Чудова монастыря напоминают каменную резьбу северного портала Архангельского собора Московского Кремля (1505–1508). Исследователи белорусских изразцов также отмечают ренессансное происхождение мотива вазы с букетом, однако считают S-образные ручки барочным элементом<sup>31</sup>. В более поздних изразцовых композициях декоративность ручек только усиливается, они превращаются в ажурные растительные побеги, закручивающиеся на концах в валуто-образные спирали. Такая искусная проработка ручек напоминает аналогичные детали на кубках XVII века из Аугсбурга и Нюрнберга<sup>32</sup>, которые попадали на Русь в качестве дипломатических даров.

**Фрагмент печного изразца**

XVII век

Новогрудок, Белоруссия

Глина красная, глазурь. 19,3 x 16,3 x 2,7

ГРМ, ДРИ-156



В связи с характеристикой изразцового раппорта из церкви Адриана и Наталии в Москве вернемся к двум образцам из первой группы муравленых изделий, рассмотренных выше. Это два одинаковых изразца с изображением букета в вазе и «польских» одноголовых орлов (ил. 4). В статье Е. В. Кондратьевой и Л. Г. Паничевой, посвященной ковровому орнаменту на древнерусских изразцах, их датировка концом XVII — первой половиной XVIII века объясняется «сухостью рисунка»<sup>33</sup>. По нашему мнению, декор сосуда и слегка закручивающиеся крупные листья являются схематичным повторением элементов керамического раппорта из храма Адриана и Натальи в Москве конца 1680-х годов.

В завершение необходимо коснуться вопроса о символическом значении изображения цветочного букета в вазе. На европейское искусство XVII века сильное влияние оказывал язык эмблем, благодаря которому изображение будничного натюрморта превращалось в сложное аллегорическое послание. Сборники эмблем И. Камерария (1534–1598), Р. Висхера (1547–16?) и других многократно переиздавались и использовались художниками<sup>34</sup>. В цветочных натюрмортах голландские мастера XVII века воплощали идею *vanitas* (скоротечности бытия, тщеты жизни). Отсюда разнотемные, благоухающие и увядающие цветы в вазах, в окружении птиц и насекомых, как иллюстрация пути от рождения до смерти. Подобная символика оказалась чужда древнерусской традиции, где цветы и плоды не подвержены тлению и есть проявление преображенного мира. И. Л. Бусева-Давыдова при характеристике флемских иконостасов XVII века указывает на «выветрившуюся семантику изобразительных мотивов»<sup>35</sup>, это же можно констатировать в отношении изразцов с орнаментом «ваза с цветами».

Даже краткий обзор произведений изразечного искусства Московской Руси и их белорусских прототипов из собрания Русского музея позволяет заключить, что русское общество накануне реформ Петра I демонстрировало открытость и заинтересованность в иностранных наработках в области культуры, искусства и технологий, при этом не изменяя оригинальным эстетическим и религиозно-философским ориентирам. Декора-



9

**Фрагмент печного изразца**

XVII век

Новогрудок, Белоруссия

Глина красная, глазурь. 10,5 x 17,3 x 1,7

*ГРМ, ДРИ-157*



10

**Фрагмент печного изразца**

XVII век

Новогрудок, Белоруссия

Глина красная. 14 x 9 x 1,1

*ГРМ, ДРИ-172*

тивные изразцы XVII века словно действуют в унисон с другими видами древнерусского искусства, воплощая стремление к «изукрашенности» мира земного как отражению вечно цветущей красоты мира Небесного.

11

**Изразец.** около 1688

Происходит из церкви Адриана  
и Наталии в Москве (1686–1688)

Глина красная, цветные эмали

27 x 22,3 x 7

ГРМ, ДРИ-51



**ПРИМЕЧАНИЯ**

- 1 Кондратьева Е. В., Паничева Л. Г. Русские изразцы с ковровым орнаментом // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 369.
- 2 Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии XI–XVII вв. Архитектурно-археологический анализ. Мн., 1988. С. 147.
- 3 Трусов О. А. Мстиславльские изразцы // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство Археология. Ежегодник 1989. М., 1990. С. 336.
- 4 Трехлепестковые гвоздики в композиции с вазой встречаются на изразцах из декора паперти Знаменского собора в Великом Новгороде (Кондратьева Е. В. Новые данные о деятельности керамической мастерской Валдайского Иверского монастыря // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1980. М., 1981 С. 466).
- 5 Трусов О. А. Памятники монументального зодчества Белоруссии... С. 130.
- 6 Кондратьева Е. В., Паничева Л. Г. Указ. соч. С. 381.
- 7 Лечицкая О. В. Коптские ткани. М., 2010. Кат. 52. С. 130; Коптские ткани. Альбом. Собрание ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., Л., 1967. Кат. 98, 99, 100; Изображение вазы, из которой вырастает виноградная лоза, можно обнаружить в произведениях украинских резчиков (резная икона «Вознесение и коронование Богоматери, праздники, древо Иессеево, избранные святые, 1682, ММК) и русских граверов, в чьих работах данный мотив является отголоском ренессансной традиции.
- 8 Two thousand years of textiles. The figured textiles of Europe and the Near East. New York, 1952. II. 240, 263, 264.
- 9 Левинсон-Нечаева М. Н. Одежда и ткани XVI–XVII веков // Государственная оружейная палата Московского Кремля. Сб. научных работ по материалам Государственной оружейной палаты. М., 1954. С. 338.

- 10 Two thousand years of textiles... II. 154, 155.
- 11 Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Л., 1972. С. 16.
- 12 Левинсон-Нечаева М. Н. Указ. соч. С. 368.
- 13 Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. СПб, 2018. Кат. 109. С. 113.
- 14 Нижний фриз росписи в Троицком соборе (1650–1652) Ипатьевского монастыря.
- 15 Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970. С. 67.
- 16 Баранова С. И. Русский изразец. Записки музейного хранителя. М., 2011. С. 186.
- 17 История русского искусства. Т. IV. М., 1959. С. 307.
- 18 Тарасов Ю. А. Голландский натюрморт XVII века. СПб, 2004. С. 17, 18.
- 19 Звездина Ю. Н. Скульптурное убранство кремлевских соборов. Пути интерпретации ренессансного декора. М., 2017. С. 105.
- 20 Осень русского Средневековья... Кат. 104. С. 106.
- 21 Баранова С. И. Указ. соч. С. 277, 280
- 22 Там же. С. 274, 275.
- 23 История русского искусства. Т. IV. М., 1959. С. 306.
- 24 Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997. С. 20.
- 25 Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 197.
- 26 Соколов И. М. Украинские резные иконы и кресты XVII–XIX веков. Каталог. М, 2013. С. 28.
- 27 Там же. С. 28. Кат. 6. С. 109–117.
- 28 Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас: происхождение – развитие – символика. М., 2000. С. 626, 627.
- 29 Выголов В. П. Русская архитектурная керамика конца XV – начала XVI века (о первых русских изразцах) // Древнерусское искусство: зарубежные связи. М., 1975. С. 286.
- 30 Там же.
- 31 Здановіч Н. І. Кафлярства ў Беларусі. На матэрыяле калекцыі полацкай кафлі. Мінск, 2005. С. 23.
- 32 Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. СПб, 2002. Нг 41. С. 180. На блюде из Аугсбурга (Аг 59) изображен крупный пинообразный цветок, который близок по рисунку к цветам на полихромных изразцах ДРИ-9 и ДРИ-51 из собрания ГРМ.
- 33 Кондратьева Е. В., Паничева Л. Г. Указ. соч. С. 378.
- 34 Звездина Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта... С. 20.
- 35 Бусева-Давыдова И. Л. Указ. соч. С. 632.

# Увражи на библейскую тематику: общие иконографические образцы европейских, русских, китайских художников XVII века

*А. В. Гамлицкий,*

Научно-исследовательский институт Российской Академии художеств

Одними из плодов урожая искусства «Осени Средневековья» в России являются многочисленные памятники стенописи, иконописи, графики, декоративно-прикладные изделия, выполненные по западноевропейским гравированным образцам. Исследования нескольких поколений отечественных ученых убедительно показали важную роль экспортной печатной графики в эволюции отечественного искусства второй половины XVII столетия, его переходе к художественным формам Нового времени. В качестве иконографических источников чаще всего использовались альбомы гравюр (увражи) на библейскую тематику, изображение сопровождал только краткий комментарий<sup>1</sup>. Эти издания (Лицевые Библии, Bible of the prints) были гораздо удобнее в художественной практике, нежели отдельные эстампы, так как содержали десятки, а то и сотни сюжетов, иллюстрирующих Священное Писание подробно, в хронологической последовательности.

До недавнего времени внимание отечественных специалистов почти не привлекало это заметное явление в культуре и искусстве Западной Европы и даже Азии. В настоящей работе сделана попытка ликвидировать этот пробел и обнародовать любопытнейшие факты, когда к общему гравированному протографу восходят несколько памятников, нередко весьма неожиданного авторства и национальной принадлежности.

Следует подчеркнуть, что круг таких произведений чрезвычайно обширен, хронологические, географические границы их создания весьма протяженные. Поэтому здесь выделены лишь самые яркие памятники, связанные с творчеством крупнейших европейских живописцев XVII столетия. Однако каждый из них является своего рода художественной кульминацией, которой предшествовали и за которой последовали работы менее известных мастеров, объединенные одним прототипом, свидетельствующие об интернациональном распространении гравюр, ставших источниками русского искусства Осени Средневековья.

Наиболее известным в отечественном искусствознании западным образцом произведений русской живописи, графики, декоративно-прикладных изделий второй половины XVII – XVIII веков является Библия Пискатора. Это условное наименование ввел Д. А. Ровинский в 1870 году, когда впервые отметил использование ее иллюстраций первыми русскими граверами-серебряниками<sup>2</sup>. Значение Библии Пискатора для отечественного изобразительного искусства и письменности позволили И. Э. Грабарю назвать ее «настойной книгой русских иконописцев»<sup>3</sup>.



1  
АДРИАН КОЛЛАРТ  
по рисунку *Мартена де Воса*  
**Встреча Авраама**  
**с Мельхиседеком.** Около 1585  
Бумага, резец, 21,3 x 26,1  
Рейксмузеум

Альбом без текста Священного Писания, составленный только из гравюр (от 462 до 477), крупного формата in folio издал в Амстердаме талантливый художник и предпринимчивый типограф Клаас Янсзон Висхер, который использовал буквальный перевод своей фамилии на латинский язык: Николаус Иоанне Пискатор (голл. *Visscher* — лат. *Piscator* — рыбак) (Фонетически на нидерландском языке его имя звучит: «Клаас Янсзон Фиссер»). И. Э. Грабарь именует его на немецкий манер «Фишер», следуя традиции XVII в.: «Фишера карта» встречается в перечнях русских библиотек. Существуют и другие варианты написания имени и фамилии художника. Однако автор предпочитает использовать традиционную транслитерацию, употребляемую в классической отечественной научной литературе (Б. Р. Виппер). За уточнение благодарю П. В. Кузьмина, старшего эксперта Посольства Королевства Нидерландов в России. — А. Г.). Издание имело пространное заглавие: «Theatrum Biblicum hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis ae neis exspressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in bicem aditum per Nicolaum Iohannis Piscatorem». Именно как *Theatrum Biblicum* (но не *Piscator Bible*) это издание обозначается в работах зарубежных исследователей.

Для его подготовки Клаас Висхер скупал гравированные доски, уже не раз бывшие в употреблении. Основным источником гравюр *Theatrum Biblicum* является увраж из 380, опубликованный в Антверпене Герардом де Йоде под заглавием «*Thesaurus sacrarum historiarum veteris et novi testamenti*». В 1579 году были изданы иллюстрации только Ветхого Завета, а в 1585 — дополненный Ветхий и Новый Завет. Полная версия *Thesaurus* включала 348 гравюр, из которых почти 300 Висхер-Пискатор включил в свое издание. Доски он приобрел у вдовы антверпенского издателя Яна Баптиста Вринтса, который в 1601 году купил их у наследников Г. де Йоде<sup>4</sup>.

Первая публикация *Theatrum Biblicum* состоялась в 1639 году, приуроченная к выходу в 1637 году так называемого Государственного перевода Библии на голландский язык (*Statenvertaling*)<sup>5</sup>. Затем последовали переиздания 1643, 1650 и 1674 годов. Также суще-

2

ДИЕГО РОДРИГЕС  
ДЕ СИЛЬВА-И-ВЕЛАСКЕС  
**Сдача Бреды (Копья)**  
1634–1635  
Холст, масло. 307 x 367  
*Музей Прадо, Мадрид*



ствует особое издание, где серии иллюстраций Библии Пискатора предваряют листы типографского текста на нидерландском языке. На титульном листе с названием «Den grooten figuer-bibel...» указан другой издатель — Симон Корнелисзоон, город Алкмар и дата: 1646<sup>6</sup>. Автором текста и составителем является Ян Филипсзоон Схабалье — религиозный писатель, по вероисповеданию меннонит<sup>7</sup>. Он купил у Пискатора полные комплекты оттисков *Theatrum Biblicum*, что отмечает заметное место издания в жизни Республики Соединенных провинций того времени.

Однако значение *Theatrum Biblicum* и подобных ему «Библий в гравюрах» для Западной Европы XVII столетия не исчерпывается сугубо религиозной, духовной сферой. В этом можно убедиться, сопоставив гравюру *Theatrum Biblicum* «Встреча Авраама с Мелхиседеком»<sup>8</sup> (ил. 1) с одним из самых знаменитых шедевров кисти Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса «Сдача Бреды», имеющего второе название «Копья»<sup>9</sup> (ил. 2).

Картина написана Веласкесом по заказу короля Филиппа IV для не сохранившегося ныне дворца Буэн-Ретиро. Изображена одна из побед Испании в Восьмидесятилетней войне с восставшими Нидерландами. 2 июня 1625 года, после многомесячной осады, комендант Бреды Юстинус Нассау капитулировал и сдал город генералу Амброзио Спиноле.

Гравюра «Встреча Авраама с Мелхиседеком» (Быт. 14:17–20) выполнена в Антверпене Адрианом Коллартом по рисунку Мартена де Воса<sup>10</sup> для дополненного варианта *Thesaurus*, напечатанного Г. де Йоде в 1585 году. Позже, вместе со многими другими, доска была приобретена К. Вискером и вошла в состав *Theatrum Biblicum* с его первого издания 1639 года.

Гравюра «Встреча Авраама и Мелхиседека» демонстрирует мастерство резца Адриана Колларта и является превосходным образцом легкого, изящного, динамичного графического стиля М. де Воса, одного из крупнейших представителей антверпенского маньеризма последней четверти XVI века, ученика Франса Флориса и Якопо Тинторетто<sup>11</sup>. Успешный плодовитый живописец Мартен де Вос также является одним из самых трудо-



3

РУБЕНС ПИТЕР ПАУЛЬ  
(мастерская)

**Встреча Авраама  
с Мелхиседеком.**

1627–1628

Холст, масло. 73 x 106

ГЭ, инв. 10266

любивых и изобретательных рисовальщиков своего времени. По его эскизам выполнено более 1600 гравюр, из которых 150 находятся в *Theatrum Biblicum*.

Весьма характерно для метода работы художника, как и всех представителей интернационального маньеризма, активное использование образовцов. В данном случае источником композиции послужила крошечная (6 x 8 см) ксилография «Встреча Авраама и Мелхиседека» французского мастера миниатюрной гравюры Бернара Саломона, прозванного Маленький Бернар. Ксилография входит в состав сборника иллюстраций Библии со стихами на немецком языке «*Wol gerissnen und geschnidten figuren Ausz der Bibel*», изданного в 1554 году Жаном де Турне в Лионе<sup>12</sup>. Мартен де Вос перевернул композицию в зеркальном отражении и основательно переработал. Саломон изображает Авраама стоящим прямо, только у него за спиной размещен отряд воинов с копьями, направленными в разные стороны, а Мелхиседека сопровождают священники<sup>13</sup>.

В результате вариант де Воса приобрел отточенность, уравновешенность и предельную ясность в пластическом и содержательном плане. Именно с ним обладает очевидной близостью композиционное решение «Сдачи Бреды»<sup>14</sup>. Кроме легко узнаваемых поз главных персонажей, испанский живописец использовал расположение двух групп воинов справа и слева, а главное – густой, ровный частокол копий испанской армии, который господствует над редким и разобценным оружием побежденных и дал второе название полотну.

Веласкес мог познакомиться с работой де Воса в экземпляре *Thesaurus* 1585 года (куда входила и гравюра А. Колларта), который вскоре после выхода в свет оказался в библиотеке Эскориала (inv. 28-II-20) еще при Филиппе II<sup>15</sup>. Веласкес, ставший придворным живописцем в 1627 году, имел доступ к королевским коллекциям произведений искусства.

В то же время полотно испанского художника находит аналогии в гобелене «Встреча Авраама и Мелхиседека», исполненного фламандскими мастерами по эскизу Питера Пауля Рубенса около 1626 года (Шерсть, шелк. 490 x 600. Монастырь Дескальсас Реалес,

4

НЕИЗВЕСТНЫЙ  
НИДЕРЛАНДСКИЙ ГРАВЕР  
по рисунку *Мартена де Воса*  
**Возвращение соглядатаев**  
из земли Хананейской  
Около 1585  
Бумага, резец. 19,4 x 26,2  
*Рейксмузеум*



Мадрид)<sup>16</sup>. Заказ на создание серии гобеленов «Триумф Евхаристии» Рубенс получил от инфанты Изабеллы Клары Евгении, правительницы Южных Нидерландов. Они были предназначены для столичного монастыря клариссинок (монастырь босоногих принцесс). В ходе работы художник лично и с помощниками сделал несколько эскизов в зеркальном отражении: первоначальный вариант с меньшим количеством персонажей (Дерево, масло. 65 x 68. Прадо, Мадрид, № 1696), многофигурный эскиз, близкий к окончательному (Дерево, масло. 55 x 82,5. Национальная Галерея искусства, Вашингтон, № 1508) и завершающий, полномасштабный цветной картон (Холст, масло. 427 x 597. Музей искусства Джона Ринглинга, Сарасота, № 212)<sup>17</sup>. Последний практически точно повторен в картине (также зеркальной гобелену), атрибутированной мастерской Рубенса, из собрания Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге (ил. 3).

Легко заметить, что главные и периферийные детали «Сдачи Бреды» Веласкеса и «Встречи Авраама и Мелхиседека» Рубенса — центральные персонажи, отряд воинов с копьями, лошадь на краю композиции — очень близки. Это неудивительно, поскольку гобелен знаменитого живописца, менее десяти лет назад помещенный в мадридском монастыре, не мог быть не известен испанскому художнику. Таким образом, полотно Диего Веласкеса является результатом впечатления от двух очень разных произведений, созданных в разное время в Антверпене: камерной гравюры полузабытых мастеров эпохи маньеризма и монументального, красочного гобелена великого живописца фламандского барокко.

Более того, построение и персонажи гобелена (принимающий хлеб от Мелхиседека, почтительно склонившийся Авараам, его воины, облаченные в античные доспехи, копьяд над их головами) приводят к мысли, что Рубенс также использовал гравюру А. Колларта по рисунку М. де Воса. *Thesaurus* был издан в Антверпене, родном городе художника, и должен был быть прекрасно знаком Рубенсу, любителю, собирателю книг и гравюр. Рискну даже высказать предположение: именно съер Питер Пауль Рубенс, тайный эмиссар английского короля, обратил внимание дона Диего Родригеса де Сильва-и-Веласкеса,



5

НИКОЛА ПУССЕН

**Осень.** 1660–1664

Холст, масло. 118 x 160

*Лувер, Париж*

придворного живописца короля испанского, на гравюру в старой книге *Thesaurus*, хранящейся в библиотеке Эскориала. С 15 сентября 1628 по 23 августа 1629 года Рубенс находился в Мадриде с секретной дипломатической миссией, познакомился и подружился с Веласкесом, они вместе осматривали сокровища королевской резиденции<sup>18</sup>.

Итак, произведения Веласкеса и Рубенса с большой долей вероятности имеют общий прототип — гравюру А. Колларта по рисунку М. де Воса «Встреча Авараама и Мелхиседека». Эта связь имеет зримое подтверждение. Но существует и еще одно соображение. Вне всякого сомнения, для Веласкеса имела значение также традиционная иконография протографов. Обращение к узнаваемым источникам создавало эффект «наложения» древней традиции прочтения библейских текстов на современный сюжет картины. Встреча Авраама и Мелхиседека и в Восточной, и в Западной церкви всегда толковалась как ветхозаветный прообраз Евхаристии, а сам царь Селима и первосвященник — как прообраз Христа (Пс. 109:4). Мелхиседека персонифицировал победитель генерал Спинола, что привнесло в восприятие сцены сдачи мятежного города совершенно особый смысл. Коннотация с визуально знакомым библейским сюжетом позволяла зрителю увидеть в недавнем событии акт свершения неизбежной божественной воли, подтверждение священного характера власти испанских королей. В Средневековье не подлежало сомнению, что «исторические факты, рассказанные в Библии, расположены в определенном порядке самим Богом, дабы они могли предрекать события будущие»<sup>19</sup>. Эта вера в первенство небесного над земным сохранялось в Новое время и в католической Испании, и в протестантских Нидерландах.

История обращения сразу двух великих живописцев к гравюре, впоследствии оказавшейся в *Theatrum Biblicum*, а вместе с ним в России, не является столь уж удивительной. В одной из своих работ я уже обращал внимание на роль печатной графики вообще и Библии Пискаatora в частности для практики европейских мастеров XVI–XVII столетий<sup>20</sup>. Одной из стран применения иллюстраций будущей «настойной книги русских иконописцев» стала Англия, куда в это время приезжают художники из Нидерландов и привозят

6

Илия

**Возращение соглядатаев  
из земли Хананейской**

1645

Ксилография

РГБ



привычные образцы в виде эстампов и увражей, изданных на родине. В числе многих сфер деятельности на Британских островах приезжие фламандские и голландские мастера занимаются росписями окон в культовых и светских зданиях. Среди весьма многочисленных реплик композиций *Theatrum Biblicum* находим и сюжет «Встреча Авраама с Мелхиседеком» с гравюры Адриана Колларта по рисунку Мартена де Воса. Окно с этой сценой, выполненное неизвестным мастером в конце XVI века, украшает дом Лонглит Хаус в городе Хорнигшем, графство Уилтшир (Стекло, масло, черным и серым. 19 x 18)<sup>21</sup>. Живопись представляют собой точную копию гравюры, вплоть до графического двухцветного колорита. Как Веласкес и Рубенс, автор росписи окна использовал ранний отпечаток из *Thesaurus*.

Закончить рассказ о художественных интерпретациях «Встречи Авраама и Мелхиседека» следует на южной галерее Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске (Ту-таеве)<sup>22</sup>. Хорошо известно, что ярославские мастера, около 1680 года расписавшие храм в свойственном им красочном, декоративном стиле, активно использовали Библию Пискатора. Также все исследователи русской живописи второй половины XVII века единогласно отмечают, что иконописцы и стенописцы почти никогда не копировали западные образцы буквально. Не исключение и фреска Воскресенского собора, переведенная с художественного языка маньеризма, позднего этапа Ренессанса в Европе, на язык искусства русской Осени Средневековья. Глубокая воздушная перспектива гравюры на фреске сменилась плотным фоном из горok, покрытых сочной зеленой травой и кустарниками. Очень вольно, практически независимо от источника трактованы позы воинов, одетых в яркие порты и высокие сапоги. Справа внизу появился еще один воин, отсутствующий на гравюре. Наконец Мелхиседек, которого М. де Вос изобразил склонившимся к Аврааму, показался ярославским мастерам недостаточно торжественным, и они написали его гордо выпрямившимся, как и подобает царю-первосвященнику, с кадилом в руке вместо кувшина. В результате композиция приобрела акцентированную центральную вертикаль. Однако ровные, грозные ряды копий, которые так привлекли Диего Ве-



7  
ПИТЕР ПАУЛЬ РУБЕНС (ПЬЕТРО ПАУЛО)  
**Вознесение и коронование  
Мадонны.** Между 1609 и 1611  
Фландрия  
Холст, масло. 106 x 78  
ГЭ

ласкеса, понравились и ярославцам. Но они нарисовали оружие белым, легким, тонким, совсем не смертельным, в духе общего радостно-нарядного и несколько сказочного звучания фрески.

Не менее интересная, и во многом схожая судьба у другой гравюры Библии Пискатора по рисунку Мартена де Воса<sup>23</sup>. Она выполнена неизвестным резчиком и изображает возвращение соглядатаев, отправленных Моисеем в землю Ханаанскую (Чис. 13: 23–25) (ил. 4). Гравюра была предназначена для полного издания *Thesaurus* 1585 года, потом вошла в состав *Theatrum Biblicum* 1639 года. Композиция гравюры не раз служила образцом для фламандских живописцев, работавших в Англии. Например, воспроизведена в росписи окна в церкви Сент Джон города Роунхамс, графство Хэмпшир (XVII век. Стекло, эмаль, черным по основе желтым. 21,8 × 27, эллипс)<sup>24</sup>.

Однако самая яркая страница ее истории связана с именем Николы Пуссена и его последней серией из четырех картин «Времена года», написанных в Риме в 1660–1664 году для герцога Ришелье, сына всемогущего кардинала (все — Лувр, Париж). Вместо традиционных аллегорических фигур или сцен полевых работ художник изобразил на этих полотнах сюжеты Ветхого завета. На третьей по порядку картине серии «Осень», написанной, вероятно, последней, среди гармоничного и величественного «пуссеновского» пейзажа с селянами, собирающими плоды с деревьев, представлены разведчики Моисея, несущие виноградную гроздь<sup>25</sup> (ил. 5). Замысел Пуссена имеет самую широкую интерпретацию. Виноград может быть как символом крови Христа и Евхаристии, так и атрибутом языческого Бахуса. Некоторое представление о толковании этого сюжета в христианстве дает гравюра Иеронима Вирикса «Аллегория двух законов» (1607. Гравюра резцом. 12,3 × 6,7)<sup>26</sup>, которая, как считается, послужила источником картины. Здесь изображение шпионов с виноградной гроздью помещено под Распятием, также окруженным гроздьями винограда. Однако схематично нарисованные фигуры Вирикса имеют весьма отдаленное сходство с персонажами «Осени» Пуссена и могут являться источником только самого общего порядка. В то время, как с изображением соглядатаев работы М. де Воса в *Theatrum Biblicum*

8

КИРИЛЛ УЛАНОВ

**Вознесение**

**Пресвятой Богородицы**

**Правое нижнее клеймо иконы**

«Успение Богоматери». 1694

*Местный ряд иконостаса церкви*

*Покрова в Филях*

Дерево, темпера. 143 x 102,5

ЦМиАР



герои французского классициста обладают значительно большим сходством. Несмотря на зеркальный разворот группы и совершенно иную одежду, трактовку лиц, следует обратить внимание на одинаковые положение рук, держащих шест, движение ног обоих мужчин, жест свободной руки переднего, разворот его головы<sup>27</sup>. Также привлекает внимание мужчины с кувшином на голове слева на гравюре, который находит аналогию с женской фигурой, несущей корзину с плодами, в правой части картины<sup>28</sup>.

Неожиданное подтверждение предположения об использовании Пуссеном фигур с гравюры Библии Пискатора дает ксилография монаха Киево-Печерской Лавры Илии, выполненная в 1645 году по тому же образцу<sup>29</sup>. Здесь фигуры разведчиков даны с уменьшением масштаба и удалением от зрителя и развернуты зеркально оригиналу. Сходство с персонажами «Осени» достаточно очевидно, несмотря на скудость приемов и условность языка киевской ксилографии.

Обратную операцию выполнил автор иконы из собрания Национального художественного музея Украины, Киев (1730-е, Полтавщина)<sup>30</sup>, также написанную с гравюры М. де Воса. Он точно следовал образцу, но переделал шпионов в национальные костюмы и увеличил масштаб фигур, занимающих почти все пространство иконы. Также привлекает внимание очень детальное и выразительное изображение природы, написанной в почти европейском духе.

Обратимся к другому распространенному среди русских иконописцев источнику — так называемому Евангелию Наталиса, открытому для отечественного искусства И. Л. Бусевой-Давыдовой<sup>31</sup>. Это сочинение «Adnotationes et meditationes in Evangelia» Иеронима Наталиса (Херонимо Надаля), одного из основателей Общества Иисуса (ордена иезуитов), крупнейшего богослова, друга и сподвижника Игнатия Лойолы. «Замечания и размышления о Евангелиях» содержали объяснения содержания и смысла текстов, читаемых во время католической мессы в течении литургического года. В 1593 году, уже после смерти Наталиса, в Антверпене вышел в свет цельногравированный увраж «*Evangelicae historiae imagines. Exordine Evangeliorum, qua toto anno in missae sacrificio, recitantur, In ordinem*



НЕИЗВЕСТНЫЙ КИТАЙСКИЙ ГРАВЕР

**Успение Богоматери**

Ксилография

*Опубл. в: Алени Д. Пояснения**о воплощении Господина Небес**Цзиньцзян, 1637*

temporis vita Christi digestae. Auctore Hieronymo Natali Societatis Iesu Theologo», содержащий 153 гравюры с краткими текстами. Большинство подготовительных рисунков выполнил римский художник Бернардино Пассери, несколько сюжетов изобразил Мартен де Вос. Издание было поручено одному из величайших издателей Европы Кристофу Плантену. 135 гравюр изготовили братья Иероним Иоханнес и Антон Вириксы, остальные 18 сделали братья Адриан и Ян Колларты, а также Карел ван Маллери. Альбом переиздавался в 1596, 1599, 1647 годах. Полная публикация гравюр с текстом Наталиса состоялась в 1595 и 1607 годах<sup>32</sup>.

Евангелие Наталиса отличается высочайшей культурой полиграфического дела: виньетки, заставки, красивый шрифт придают книге эlegantный вид, гравюры, исполненные тонким резцом, кажутся прозрачными, их характеризует пластическая ясность и тональная легкость. Очевидно, его замысел и качество исполнения произвели впечатление не только на обычных зрителей, но и на художников.

Здесь мы снова должны вернуться в антверпенскую мастерскую Питера Пауля Рубенса. Он по крайней мере трижды обращался к гравюрам Евангелия Наталиса. Гравюра Иеронима Вириксы по рисунку Бернардино Пассери (Л. 152) оказала влияние на несколько его картин 1609–1611 годов, в частности, «Вознесение и коронование Мадонны» в ГЭ (ил. 6) и «Вознесении Девы Марии», Историко-художественный Музей, Вена<sup>33</sup>. Излишне даже говорить, что великий художник лишь оттолкнулся от общей идеи гравюры, создав превосходные образцы своей светоносной живописи, наполненной стремительным движением и дыханием жизни.

Также композицию этой гравюры воспроизвел с упрощением и зеркально голландский мастер Кристофел ван Сихем в ксилографии для изданий *Der Zielen Lust-hof*. 1629, *'t Schat der zielen* 1648. В России ее скопировал в технике резца и офорта Василий Андреев в 1680–1690 годы<sup>34</sup>. Знаменитый иконописец Оружейной Палаты Кирилл Уланов поместил «Вознесение Богоматери» в правом нижнем клейме иконы «Успение Богоматери» (1694) из местного ряда иконостаса церкви Покрова в Филях (ЦМиАР. КП 2757, инв. 2-

10

**ИЕРОНИМ ВИРИКС**

по рисунку **БЕРНАДИНО ПАССЕРИ**

**Евангелие Наталиса (Л. 152)**

**Вознесение Богоматери. 1593**

*Антверпен*

Бумага, резец. 23,2 x 14,7

ЦМиАР



ФИЛИ-1)<sup>35</sup>; в центральной части иконы «Успение Богоматери» (1731, фигуры Христа и Девы Марии) из Успенской церкви в селе Богослове, Московская обл. (ЦМиАР. КП 981)<sup>36</sup>.

Особого упоминания заслуживает третий случай обращения Рубенса к Евангелию Наталиса, поскольку он касается одного из самых гениальных творений мировой живописи — «Снятия со Креста» (1601–1614) — центральной части триптиха в соборе Антверпенской<sup>37</sup>. Связь двух безымянных персонажей на вершине Креста, снимающих Тело Иисуса, с аналогичными героями гравюры Иеронима Вирикса по рисунку Б. Пассери (Л. 132) отмечена уже в первом исследовании биографии и творчества великого живописца, изданном в 1771 году<sup>38</sup>. Там эти сведения нашел и переписал знаменитый английский портретист Джошуа Рейнолдс в своем «Дневнике во Фландрии и Голландии»<sup>39</sup>. Почти за сто лет до этого Василий Познанский использовал композицию гравюры в иконе из Распятской церкви Большого Кремлевского дворца (Москва. 1683. ГММК)<sup>40</sup>.

Из всех остальных выявленных нами случаев использования Евангелия Наталиса в качестве иконографического источника стоит выделить миссию иезуитов в Китае, которую можно назвать подлинным триумфом замысла Надаля. Миссия иезуитов во главе с итальянцем Маттео Риччи прибыла в Китай в 1601 году и добилась определенных успехов как в обращении китайцев в христианство, так и в изучении местной культуры<sup>41</sup>.

Участниками миссии итальянцем Джулио Алени (ил. 8), португальцем Жоао да Рошей, немцем Иоганном Адамом Шаллем фон Беллом были написаны на китайском языке и изданы несколько сочинений, текст которых восходит к труду Херонимо Надаля. Для этих изданий китайскими художниками были выполнены копии в технике ксилографии важнейших по сюжетам гравюр Евангелия Наталиса<sup>42</sup>.

Очень интересно, что русские и китайские мастера, воспроизводя образец, созданный в необычной для них изобразительной системе, руководствовались приблизительно одинаковыми принципами. Они «переводили» его в привычную для них систему художественных координат. К общим тенденциям относится упрощение композиций, удале-

ние сложных деталей, выделение главных персонажей, объединение нескольких образов в одной композиции, а также насыщение своей версии знакомыми национальными реалиями (одеждой, растительностью, архитектурой), представленными в традиционном для своей школы стиле.

Так, ксилография неизвестного китайского мастера, иллюстрирующая сочинение итальянского иезуита Джулио Алени<sup>43</sup>, выполнена в свободной манере китайской живописи тушью, соединяет две гравюры Евангелия Наталиса работы Иеронима Вирикса по рисункам Бернардино Пассери — «Погребение Богоматери» (Л. 151) в нижней части и «Вознесение Богоматери» (Л. 152) в верхней (ил. 9, 10). Точно такую же «двойную» композицию можно наблюдать в огромной иконе «Успение Пресвятой Богородицы» на южной грани северо-восточного столпа Троицкого собора во Пскове. Икона написана для новопостроенного собора в 1704 году сводной артелью мастеров во главе с жалованным живописцем Оружейной Палаты Федором Васильевым<sup>44</sup>.

Здесь объединены две гравюры Евангелия Наталиса (Л. 151, 153). Внизу на иконе практически без изменений воспроизведена погребальная процессия и окружающий пейзаж с иллюстрации 151, которая легко узнается по ксилографии китайского мастера. Христос, принимающий Богоматерь на небо, и сцена Ее коронования в точности перенесены из верхней части гравюры (Л. 153), завершающей Евангелие Наталиса<sup>45</sup>.

Сложнейшее, монументальное решение псковского памятника является иконографической новацией его авторов. В результате почти буквального копирования западных образцов русские мастера создали прекрасное, оригинальное произведение. В первую очередь это относится к великолепному пейзажу с горами, деревьями и видом Иерусалима. Вне всякого сомнения, это самое масштабное изображение природы в древнерусской иконописи. Мастерская кисть придала строгой и детально-мелочной композиции образца вселенский масштаб, где сливаются плач о плотской смерти и праздничное звучание песнопения в честь Вознесения Богородицы.

Таким образом, гравюры увражей на библейскую тематику, созданные в Нидерландах, самым тесным образом связали творчество Диего Веласкеса, Питера Пауля Рубенса, китайских мастеров гравюры, московских, ярославских иконописцев, соединили Осень русского Средневековья с европейской весной Нового времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 100–116; Гамлицкий А. В. Россия и Европа XVII века в зеркале гравюры. Лица, связи, влияния // Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев: Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея / Сост. Е. В. Буренкова, Г. В. Сидоренко. М., 2019. С. 13–25.
- 2 Ровинский Д. А. Русские гравюры и их произведения с 1564 г. до основания Академии художеств. М., 1870. С. 34, 346
- 3 Грабарь И. Э. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., (1913). С. 519.
- 4 Mielke H. Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler // Zeitschrift für Kunstgeschichte. Bd. 38. Heft 1. 1975. S. 29–83; Coelen P. van der, Leesberg M. Depicting the Bible and Mapping the World: Gerard de Jode and his Legacy // New Hollstein. The de Jode dynasty. Gerard de Jode. Part I. Amsterdam, Sound & Vision Publishers, 2018. P. xxxviii–xlvii.
- 5 Coelen P. van der. Claes Jansz. Visschers bijbelse prentenboeken // De boekenwereld. Jaargang 11 (1994–1995). P. 111.
- 6 Один из немногочисленных экземпляров этого издания хранится в ГРМ. Др/Гр. 80.
- 7 Visser P. Broeders in de geest. De doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw. 2 vols., Deventer, Sub Rosa, 1988. Vol. II. P. 310–360.
- 8 Hollstein F. W. H. Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450–1700. Vol. XLIV. Maarten de Vos: text / comp. by Christiaan Schuckman; ed. by D. de Hoop Scheffer. Publisher: Sound and Vision Rijksprentenkabinet, Rotterdam; Amsterdam: 1996. P. 19. № 63; The New Hollstein: Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert dynasty / ed. by Marjolein Leesberg and Arnout Balis. Publisher: Oudekerk aan den IJssel: Sound and Vision, Rotterdam; Amsterdam, 2005–2006. Part 1. P. 27. № 17.
- 9 Lopez Rey J. Velazquez. Painter of Painters. Bd. I. Köln, 1996. № 73.
- 10 Hollstein F. W. H. Op. cit. P. 19. № 63; The New Hollstein. P. 27. № 17.
- 11 Zweite A. Marten de Vos als Maler, Berlin, 1980; Hollstein F. W. H. Op. cit. Vol. XLIV: text – XLIV: plates. Maarten de Vos.
- 12 Coelen P. van der. Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentlichen Druckgrafik des 16. und 17. Jahrhunderts // Vestigia Biblicae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg. Bd. 23. 2001. Bern: Peter Lang, 2002. S. 318.
- 13 Ксилографию Б. Саломона см. в представленном онлайн экземпляре: Wol gerissnen und geschnidten figuren. 1554 г. из собрания Центральной библиотеки, Цюрих (Rv 92: b). Электронный ресурс: <https://doi.org/10.3931/e-rara-42135>.
- 14 Coelen P. van der. Op. cit. S. 319.
- 15 Gonzalez de Zarate J. M. Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial / edición de. – Victoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, 1996. Vol. X. № 2.2 (4973); McDonald M. P. The Print Collection of Philip II at the Escorial // Print Quarterly. № 15. 1998. P. 32.
- 16 De Poorter N. The Eucharist Series // Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts. Brussels: Arcade Press, MCMLXXVIII [1978]. Part II. Vol. I. P. 282–285 № 7; Vol. II. Fig. 119.

- 17 Corpus Rubenianum. Part II. Vol. I. C. 286–294, № 7b–7d. Vol. II. Fig. 121, 122, 128.
- 18 Лекуре М.-Л. Рубенс // ЖЗЛ. Вып. 1020. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 259.
- 19 Эко У. Эволюция средневековой эстетики. СПб, 2004. С. 137.
- 2 Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий // Проблема копирования в европейском искусстве. Материалы научной конференции РАХ. 1997. М., 1998. С. 96–116.
- 21 Cole W. A Catalogue of Netherland and North European Roundels in Britain. Oxford, 1993. P. 113, № 933, 20 b.
- 22 Publ.: Зайцев Д. В. Бытие. Первая книга Пятикнижия Моисея // Православная Энциклопедия. Т. VI. С. 412–428.
- 23 Hollstein. Op. cit. Vol. XLIV. Maarten de Vos. text, P. 26. № 83.
- 24 Cole W. Op. cit. № 1875.
- 25 Blunt A. The Paintings of Nicolas Poussin. A Critical Catalogue. Vienna, Phaidon Press. 1966. № 5.
- 26 Hollstein. Vol. LXVI. The Wierix family: part VIII; Zsuzsanna van Ruyven-Zeman, Marjolein Leesberg. Jan Van der Stock. Rotterdam; Amsterdam: Sound and Vision Rijksprentenkabinet, 2004. P. 6, №. 1663.
- 27 Laporte S. Dialogue artistique avec les estampes des Pays-Bas méridionaux // Byzantium and Renaissance. Dialogue Cultures, Heritage of Antiquity. Ed. by Janochy M., Sulikowskiej A., Tatarovej I. Warsaw, 2012. P. 303–305. Fig. 14, 15.
- 28 Обе фигуры, несомненно, восходят к античным образцам или произведениям итальянских художников эпохи Высокого Возрождения. Например, близкую женскую фигуру с кувшином на голове можно видеть в правой части фрески Рафаэля «Пожар в Борго» (1512–1517) — Станца дель Инчендио ди Борго Большого дворца понтификов в Ватикане.
- 29 ГБЛ 1980. С. 36. Кат. 256; С. 248, № 2294.
- 30 Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ: альбом. Галерея. Київ, 2005. С. 15.
- 31 Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 192–193.
- 32 Алехина Л. И., Гамлицкий А. В. Евангелие Иеронима Наталиса. Первое издание. Каталог. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2019.
- 33 Freedberg D. A Source for Rubens's Modello of the Assumption and Coronation of the Virgin: A Case Study in the Response to Images / The Burlington Magazine. Vol. 120, No. 904 (Jul., 1978). P. 432–441, fig. 2–6.
- 34 Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский. Кн. III. Притчи и листы духовные. СПб, 1881. № 1209; Ермакова М. Е., Хромов О. Р. Русская гравюра на меди второй половины XVII — первой трети XVIII века (Москва – Санкт-Петербург). Описание коллекции отдела изобразительного искусства Российской государственной библиотеки. М., 2004. С. 14, № 5.
- 35 Успение Богоматери. Иконы, графика, декоративно-прикладное искусство XV – начала XX века: Каталог / Сост. С. А. Кирьянова, О. В. Смирнова. М., 2017. С. 15, 16, 32, 33, № 11.
- 36 Там же. С. 16, 37, № 16.
- 37 Kress B. Passeri, Rubens and Reynolds – a neglected source for the Anwerp “Decent from the Cross” / Source: Notes in the History of Art 32. № 2 (Winter 2013). P. 35–40. Евангелие Наталиса. Первое издание. С. 25. Ил. 22. С. 107, № 132.
- 38 Michel J. F. M. Histoire de la vie de P. P. Rubens, illustree d'anecdotes, & de ses tableaux étalés dans les palais, eglises & places publiques de l'Europe: & par la demonstration des estampes existantes & relatives a ses ouvrages. Bruxelles: AE de Bel, 1771. P. 54.
- 39 Kress B. Op. Cit. P. 35.

- 40 Иконы живописца Василия Познанского в церкви Распятия Большого Кремлевского дворца. Каталог / Авт. вступ. ст. Н. А. Вьюева; авт. кат. описаний и прил. Т. С. Борисова. М.: Голден-Би, 2011. С. 186–191. № 40.
- 41 Дубровская Д. В. Миссия иезуитов в Китае: Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.). М., 2001.
- 42 Criveller G. Preaching Christ in the Late Ming China. Taipei, 1997. Criveller G. Jesuits visual culture accommodated in China during the last decades of Ming Dynasty /Ming Qing Studies 2010 / Ed. Paolo Santangelo. Napoli, 2010. P. 219–230. Standaert N. Chinese prints and their European prototypes: Schall's Jincheng shukiang /Print Quarterly, 2006. XXIII. P. 231–253. Boraio Mateo, J. E. La versión china de la obra ilustrada de Jerónimo Nadal Evangelica Historiae Imagines // Revista Goya. № 330. 2010. P. 16–33.
- 43 艾儒略, Ай Жулюе (Алиени, Джулио) 天主降生言行紀略 (Пояснения о воплощении Господина Небес). Цзиньцзян, 1637 [58 ксилографий по гравюрам Евангелия Наталиса].
- 44 Сохранились подрядные договора Ф. Васильевна с заказчиками и иконописцами, один из которых содержит даты начала и окончания работ. См. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. [Ред.-сост. И. А. Кочетков.] М., 2009. С. 37, 108, 118, 119 и далее. См. также: Гамлицкий А. В. Западноевропейские источники икон 1704 года Троицкого собора во Пскове // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Т. XVII. Сборник научных статей. М., 2020. С. 278–310.
- 45 Евангелие Наталиса. Первое издание. № 153.

# О неизвестном экземпляре Библии Мериана с подписями на русском языке

С. Франклин,

Кембриджский университет, Великобритания

*Посвящается памяти О. А. Белобровой*

Скромное, но нетривиальное место в русской словесности второй половины XVII века занимают циклы подписей к западноевропейским альбомам гравюр на библейские сюжеты. Большинство таких циклов связано с гравюрами Библии Пискатора (далее — БП), но есть и подписи к более ограниченной по объему и по размерам Библии Маттиаса Мериана (БМ). В исследованиях О. А. Белобровой описано четыре таких экземпляра БМ в российских хранилищах. По классификации О. А. Белобровой это экземпляры Э, X, А и Б<sup>1</sup>. В настоящей статье приводятся предварительные замечания еще об одном экземпляре, который находится в частной коллекции в Великобритании (БМ-В6).

Один из экземпляров БМ, описанных О. А. Белобровой (Э), является лишь фрагментом из 12 листов. Другие (X, А, Б) состоят из 225, 245 и 246 листов. БМ-В6 — полнее. В ней 260 (из 261) гравюр, включая три титульных листа. Титульные листы не датированы. Так же, как и X, А и Б, это один из выпусков БМ, перегравированных Питером Схютотом, которые были изготовлены в Амстердаме в издательстве династии Фисшеров (то есть тех же Пискаторов) в середине — третьей четверти XVII века (ил. 1). Переплет из красной кожи — русский, поэтому не первоначальный. Поля широкие, состояние большинства гравюр приличное, хотя кое-где, особенно в начале и в конце, признаки реставрации. При вторичном переплетении местами сильно испорчен порядок гравюр, что осложняет работу с ними. Надпись на форзаце указывает на одного из бывших владельцев (ил. 2), некоего архимандрита Фотия. Возможно, что это тот Фотий (в миру Петр Никитич Спасский), который в 1822 году стал архимандритом Юрьева монастыря в Новгороде. Форма написания имени «Фотий» похожа на подпись, которая воспроизводится под более поздним портретом архимандрита Фотия, гравированным Лаврентием Серяковым<sup>2</sup>.

Почти на каждом листе под иллюстрацией библейского сюжета аккуратным мелким полууставом добавлена объяснительная подпись на русском языке. Без подписей остались только двенадцать гравюр со сценами из Апокалипсиса и одна гравюра с изображением царя Давида. В отличие от БП, где латинские подписи входят в композицию самих гравюр, в основе БМ лежал просто набор картин. Если в каком-нибудь издании в дополнение к гравюрам потребовались подписи, то они печатались отдельно, наборным шрифтом, обычно на противоположной (левой) стороне разворота. В середине XVII века появилось несколько версий БМ со множеством подписей на разных языках. Там и стихотворные тексты на латинском, английском, немецком, французском и голландском языках, иногда и подробные объяснения в прозе на голландском языке. В БМ-В6 наборных текстов нет. Поэтому естественно возникает вопрос: откуда появились

1

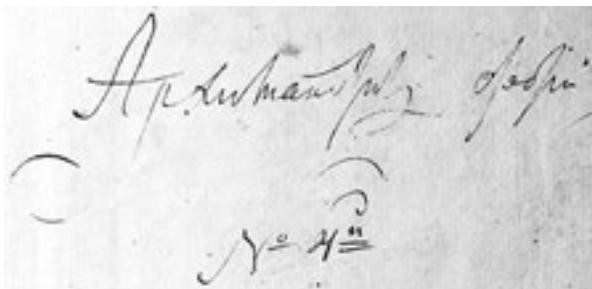
**Библия Мериана. Первый титульный лист.** Середина — третья четверть XVII века  
Бумага, офорт, резец  
И.: 13,3 x 15,5; л.: 17,5 x 24  
Частное собрание,  
Великобритания



данные рукописные подписи на русском языке? Они не списаны с цикла русских виршей к гравюрам БМ, принадлежащих перу Симеона Полоцкого<sup>3</sup>. В поисках источников приходится в первую очередь обратиться к русским циклам подписей вовсе не к БМ, а к БП. Таких циклов несколько, причем они довольно сильно отличаются друг от друга по характеру, по форме, по размерам, по стилистике и по своему отношению к самим латинским текстам гравюр в БП. Они кочевали из экземпляра в экземпляр, переписывались не только рядом с соответствующими изображениями, но и отдельно в рукописных сборниках<sup>4</sup>.

Некоторые из циклов русских подписей совсем не связаны с гравированными латинскими подписями, а относятся непосредственно к изображаемым библейским сюжетам. Таковы, например, виршевые подписи Мардария Хонькова<sup>5</sup>. Более простые примеры чисто описательных подписей, в прозе, находятся во втором из трех циклов подписей в рукописном сборнике БАН (Архангельское собр. Д. 409, Л. 381–399 об)<sup>6</sup>. Среди циклов подписей, которые в той или иной степени отражают гравированные латинские тексты БП, находим и смысловые пересказы (например, первый цикл в сборнике БАН; БП из ГЭ, У-250, и из БАН, тек. пост. 732) и буквальные, пословные переводы. Оказывается, что значительное количество подписей в БМ-В6 восходят к довольно распространенному циклу переводов соответствующих латинских текстов БП. Русские тексты этого цикла – смешанного характера. Многие из них, особенно в рамках Ветхого Завета, прозаические, дословные, даже ультра-буквальные; зато есть и более свободные, виршеобразные (с глагольной рифмой) или совсем виршевые переложения<sup>7</sup>. Латинские подписи к БП тоже включают и прозу, и стихи. Однако наличие или отсутствие литературной обработки в русском переводе не обязательно соответствует жанру оригинала.

Зависимость подписей БМ-В6 от данного цикла переводов латинских подписей БП особенно заметна в контексте гравюр со сценами из Ветхого Завета. Например, под изображением гостеприимства Авраама в БП гравирован следующий текст: «Parituram Saram nunciant Abramae angeli hospites: Saraque ridenti, promissionis verba reiterant».



**Библия Мериана.** Середина —  
третья четверть XVII века  
Запись на форзаце  
*Частное собрание, Великобритания*

В сборнике БАН (Архангельское собр. Д. 409) находится три цикла подписей к БП. Третий из них, неизданный (Л. 399 об. — 410), состоит из первых 80 подписей (до конца Пятикнижия) интересующей нас серии переводов. Там (Л. 403) читаем: «Лист Ки. породушу Сару вестуют Аврааму ангели странницы, Саре же смеющеса обетования словеса повторяют». Такой же текст с мелкими разночтениями читается, например, в экземпляре БП из ГРМ (ДР / Гр–78; см. ил. 3): «Порожденую<sup>8</sup> Сару вестуют Аврааму ангели странницы Саре же смеящеса обетования словеса повторяют». А в нашем экземпляре БМ (БМ-В6; см. ил. 4): «Порождьшую Сарру вестуют Аврааму аггели странницы, Сарре же смеющейся обетованная словеса повторяют».

Приведем другой пример. К сюжету о жалкой жизни Адама и Евы после изгнания из рая у Пискатора латинская подпись в форме классического элегического дистиха:

*Lapsus homo tolerat miseram cum conjuge vitam,  
Cunctaque tabescunt membra dolore gravi.*

Опять и в БМ-В6 и в третьем цикле сборника БАН (Л. 401) и в БП из ГРМ читается тот же (с мелкими разночтениями) пословный, прозаический перевод с латинского: «Падший человек терпит бедный с супругою живот: вся же тают удеса болезнию тяжкою».

Значит ли это, что подписи к гравюрам в БМ-В6 последовательно заимствованы из одного цикла переводов подписей к гравюрам БП? К сожалению, последовательно переносить в БМ подписи из БП невозможно. Эти два вида гравированных Библий отличаются друг от друга и по объему (в БП больше 450 иллюстраций, в БМ — меньше 300), и по набору сюжетов. Сюжеты обеих Библий чаще всего совпадают в рамках первой части, то есть в выборе сцен из Пятикнижия. Тут составитель подписей в БМ-В6 стремился к максимальной полноте в использовании подписей из БП. Хотя у него меньше гравюр, он все-таки старался включить как можно больше подписей. Например, в БП Столпотворение изображено в серии из трех гравюр, тогда как в БМ Столпотворению посвящена всего одна картина. Однако под этой единственной гравюрой в БМ-В6 переписаны подписи ко всем трем гравюрам из БП.

Насколько последовательно выдерживается такая практика, видно по сравнительной таблице. Первые 25 гравюр БП относятся к сюжетам, которые отражаются лишь в 15 гра-

3

**Библия Пискатора (Л. 29)  
Гостеприимство Авраама  
(Ветхозаветная Троица). 1674**

Бумага, офорт, резец

И.: 20 x 25,7; л.: 28,7 x 25,7

ГРМ, Др/Гр 78



вюрах БМ. Тем не менее под этими 15 гравюрами в БМ-Вб читаем все 25 подписей из цикла БП.

БП (1674)	сюжет	подписи в БМ-Вб
[0]	[титольный лист]	✓
1, 2, 3	дни 1, 2, 3	✓ (3 подписи)
4	день 4	[?]
5	день 5	✓
6, 8	день 6	✓ (2 подписи)
7	день 6	✓
9	грехопадение	✓
10, 11	изгнание	✓ (2 подписи)
12	после изгнания	✓
13, 14, 15	Каин и Авель	✓ (3 подписи)
	х	Быт. 5:3
16	Енох	✓
17, 18	Ноев ковчег	✓ (2 подписи)
19	Ноев ковчег	✓
20, 21	Ноев ковчег	✓ (2 подписи)
22	опьянение Ноя	✓
23, 24, 25	столпотворение	✓ (3 подписи)

После Пятикнижия характер сравнений меняется. Во-первых, чем дальше, тем больше БМ и БП отличаются друг от друга по составу. Во-вторых, даже там, где сюжеты совпадают, подписи часто берутся из разных источников. В-третьих, и в БМ-Вб, и в БП меняется и



4

**Библия Мериана  
Гостеприимство Авраама  
(Ветхозаветная Троица)**

Середина — третья  
четверть XVII века

Бумага, резец

И.: 11,4 x 15,3; л.: 17,5 x 24

Частное собрание,

Великобритания

стиль подписей. Буквализм уступает место пересказу, все чаще встречаются подписи виршевые или виршеобразные.

Трудно найти какую-либо закономерность в выборе переводческих приемов. Даже в рамках Нового Завета, где уже преобладает стихотворный пересказ, вдруг без очевидной мотивации составитель цикла прибегает и к крайне буквальным версиям. Например, на титульном листе Нового Завета у Пискатора латинское четверостишие:

*Quae Christus, quae Discipuli miracula patrarunt,  
Quinetiam illatas a saevis hostibus olim  
Immeritis poenas Nec non quae visa Ioanni  
In Patmo; Hoc iterum praebebat spectanda theatrum.*

В БП (ГРМ, ДР / ГР-78; см. ил. 5) цитированные стихи переведены дословно в малопоэтичной прозе, хотя сохраняется расположение по куплетам:

*«Яже Христос яже ученицы сотвориша,  
также нанесенныя от суровых врагов иногда».  
«Неповинным муки и виденное Иоанном в Патме,  
сие паки предает к видению позорища».*

Подпись в БМ-Вб восходит к тому же переводу, зато переписчик допускает механическую ошибку, в результате которой получается полная бессмыслица. В латинском тексте и, видимо, в экземпляре БП, которым переписчик подписей в БМ-Вб пользовался в качестве протографа, куплеты расположены рядом друг с другом. Вместо того, чтобы читать их «вертикально», составитель подписей БМ-Вб воспроизводит как будто «горизонтальное» чтение, так что путается порядок строк (1-3-2-4; см. ил. 6): «Яже Христос, яже ученицы сотвориша. также неповинным муки. и виденая Иоанном в Патме. нанесенные от суровых врагов иногда, сие паки предает к видению позорища».

Такая ошибка в прочтении протографа более понятна, если предположить, что составитель подписей в БМ-Вб переписывал тексты не по образцам из рукописного сборника, а прямо с подписей на полях экземпляра Библии Пискатора.

5

**Библия Пискатора (Л. 273)**

**Титульный лист**

**к Новому Завету. 1674**

Бумага, офорт, резец. И.: 22 x 26,3;

л.: 29 x 38,5

ГРМ, Др/Гр 78



Почти сразу после путаницы, навеянной механическим отношением к гипер-буквальному переводу, и в БП из ГРМ, и в БМ-В6 под гравюрой с изображением евангелиста Иоанна читается следующее вполне приличное, виршеобразное (с глагольной рифмой) переложение двух латинских элегических дистихов:

*Ut genus omne avium superat iovis ales aperta*

*Aethera dum pennis per vaga carpit iter,*

«Якоже орел всяк род птиц по широком небе превышает

Егда крылами летая стезю порывает»

*Sic superat scriptis reliquos Ioannes, et ipsum*

*Obductum verbum carne fuisse refert.*

«Сице Иоанн [своими]<sup>9</sup> писанми прочих преимуществует

И вополотившееся слово быти повествует».

Наконец, встречаются и совсем вирши. Под гравюрой с изображением Крещения у Пискатора опять латинское четверостишие:

*Perfundit fluvio pastus Baptista locustis,*

*Silvarumque favis et amictus Veste cameli,*

*Tinxerat et Christum sed spiritus aethere missus*

*Testatur tinctum quis tinctis crimina donat.*

В БМ-В6 и в соответствующем цикле подписей к БП шестистопный дактило-спондеический размер превращается в тринадцатисложные вирши (см. ил. 7, 8):

«Иже кожу велбуд себе одевает,

Ядший пруги и мед дивий Христа крещает:

Сему свидетельствует дух послан с небесе,

Яко той всех крещаемых грехи понесе».

Тут ощущение усиленной «литературности», возможно, не случайно. Это латинское четверостишие восходит к сочинению одного из родоначальников данного жанра, писателя конца IV века Аврелия Пруденция<sup>10</sup>. Пруденцию принадлежит цикл из 49 стихо-



6

Библия Мериана

Титульный лист к Новому Завету  
Середина — третья четверть XVII века

Бумага, офорт, резец

И.: 11,3 x 15; л.: 17,5 x 24

Частное собрание, Великобритания

творных подписей к изображениям библейских сюжетов. Возможно, что среди подписей к гравюрам БП находятся и другие фрагменты, которые пополняют список выдержек из произведений латинской литературы, отраженных в русских переводах второй половины XVII века.

Таковы в общих чертах главные итоги предварительных наблюдений о связях подписей новонайденного экземпляра Библии Мериана с циклами подписей к гравюрам Библии Пискагора.

Следующий вопрос: как подписи в БМ-В6 относятся к аналогичным русским текстам в других экземплярах самой Библии Мериана? БМ-В6 в этом отношении стоит особняком? Или же отражает какую-то общую закономерность? О. А. Белоброва в одной из работ пишет, что в трех из четырех подписанных экземпляров БМ (Э, X, А) находятся вирши Симеона Полоцкого<sup>11</sup>. В другой статье она отмечает, что в экземпляре А (БАН, Архангельское собр. С. 206) читаются подписи смешанные, «то виршами, то прозой», причем «вирши заимствованы из второго анонимного цикла подписей к гравюрам другой Библии — Библии Пискагора»<sup>12</sup>. Обратимся поэтому к БМ из БАН. В самом деле сличение подписей в этом экземпляре и в БМ-В6 открывает интересные и несколько неожиданные перспективы для дальнейшего исследования. Иногда, действительно, составитель подписей к гравюрам в БМ (БАН Архангельское собр. С. 206) пользуется тем же циклом переводов с латинских текстов БП, который фигурирует и в новонайденном экземпляре БМ из Великобритании. А все-таки дело обстоит сложнее. Приводим лишь два примера.

Первый пример: подписи к изображению Еноха.

У Пискагора: *Enoch placuit Deo et translatus est in paradisum, ut det gentibus sapientiam.*

В БМ-В6 буквальный перевод, только с явно испорченным чтением во второй части текста: «Енох угоди Богови и преведен есть в рай: занесть от рода премудрых».

В БМ (БАН, Архангельское собр. С. 206) более исправная версия того же перевода: «Енох угоди Богу, пренесен есть в рай, да премудрость даст народом».

7

**Библия Пискатора (Л. 295)**

**Крещение.** 1674

Бумага, офорт, резец. И.: 18,2 x 27,5;

л.: 29 x 39

ГРМ, Др/Гр 78



Тут все просто. Оба экземпляра БМ передают текст одного и того же цикла подписей к гравюрам БП. Однако такое совпадение не совсем последовательно выдерживается. Сравним подписи к гравюре, посвященной сотворению человека:

У Пискатора элегический дистих:

*Exiguo fingit mortalia corpora limo,  
Materiam terra suppeditante, Deus.*

В БМ-В6 и в третьем цикле рукописного сборника БАН (Архангельское собр. Д. 409 (Л. 400)), ультра-буквальный перевод в прозе: «Малою зиждет смертная телеса, перстию вещь земли подающей. Бог».

К данной гравюре в БМ (БАН, Архангельское собр. С. 206, то есть в экземпляре А по классификации О. А. Белобровой) подпись иная: «Человек создан бысть от груди земной, бысть от Бога ему живот вдохновен».

Откуда такой текст? Оказывается, что эта подпись тоже взята из готового цикла, только из другого, причем из такого, который тоже находится именно в рукописном сборнике БАН (Архангельское собр. Д. 409). В сборнике один за другим помещены тексты трех разных циклов. До сих пор мы ссылались только на третий из них, а если вместо того обратимся к первому циклу, то там на Л. 334 об. обнаруживается вариант, который явно восходит к тому же протографу: «Сотворил Бог человека от груди земной, и бысть от Бога живот вдохновен».

Это показывает, что составитель подписей к экземпляру А не просто переписывал по одному какому-нибудь готовому образцу, но перескакивал с одного цикла пискаторовых подписей к другому.

Общих заключений нет. Состав русских подписей в новонайденном экземпляре БМ сложнее и, возможно, интереснее, чем сначала предполагалось. Неудивительно, что чаще всего привлекают к себе внимание ученых более законченные, заведомо литературные циклы Мардария Хонькова и Симеона Полоцкого. Однако в совокупности русские подписи к западным гравированным Библиям представляют собой довольно об-



8

**Библия Мериана. Крещение**

Середина — третья четверть

VII века

Бумага, офорт, резец

И.: 11,3 x 15; л.: 17,5 x 24

*Частное собрание, Великобритания*

ширный и разнообразный культурный текст. Даже предварительные наблюдения по поводу подписей БМ-В6 делают очевидной желательность сводного издания всех циклов, что способствовало бы не только текстологическому анализу каждого из них в отдельности, но и выявлению характера их взаимоотношений и взаимопроникновений.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Белоброва О. А. Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // ТОДРЛ. Л., 1990. Т. 44. С. 445–446; Э = ГПБ Э Г Ис 547/4м 522; X = Научная библиотека АХ, В-139; А = БАН, Архангельское собр. С. 206. Б = ГПИБ XVII в. 8о-2688.
- 2 Фотий (Спасский). Электронный ресурс: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Фотий\\_\(Спасский\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Фотий_(Спасский)).
- 3 Белоброва О. А. Указ. соч. С. 450–479.

- 4 Белоброва О. А. Библия Пискатора в собрании Библиотеки Академии наук СССР // Материалы и сообщения по фондам отдела рукописной и редкой книги 1985. Л., 1987. С. 184–216.
- 5 См., например, экземпляр БП из Троице-Сергиевой лавры. Ф. 304.II, № 370.1, 2. Электронный ресурс: <http://old.stsl.ru/manuscripts/dopolnitelnoe-sobranie-biblioteki-troitse-sergievoi-lavry/370-1>; или же отдельное издание: Белоброва О. А. Virши Мардария Хонькова к гравюрам Библии Пискатора // ТОДРЛ. СПб, 1992. Т. 46. С. 334–433.
- 6 Об этом сборнике см.: Белоброва О. А. Библия Пискатора в собрании Библиотеки Академии наук СССР.
- 7 Об экземплярах БП с этим циклом см.: Белоброва О. А. О Библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII – начале XVIII в. // Книжные центры Древней Руси. Севернорусские монастыри. СПб, 2001. С. 316–319.
- 8 Видимо, переводчик и/или переписчики испытывали некое затруднение с передачей будущего времени причастия *partituram*.
- 9 Нет в БМ-Вб.
- 10 Prudentius. *Tituli historiarum*. No. XXX. В кн.: Prudentius. Vol. II. ed. H. J. Thomson. Loeb Classical Library. Cambridge, Mass., 1953. P. 360.
- 11 Белоброва О. А. Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана. С. 446.
- 12 Белоброва О. А. О древнерусских подписях к некоторым нидерландским цельногравированным изданиям XVII в. // ТОДРЛ. Л., 1990. Т. 43. С. 74, 75.

# «Примечай сей образец» Из истории художественного оформления книги «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей»<sup>1</sup>

*И. Г. Ландер,*

Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

Первая русская светская иллюстрированная книга «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей»<sup>2</sup>, изданная в Москве Печатным двором в 1647–1649 годы, была введена в научный оборот Иваном Егоровичем Забелиным еще в 1859 году<sup>3</sup>.

«Учение и хитрость ратного строения» упоминается во всех классических трудах XX–XXI века по истории отечественной книги (А. А. Сидоров, Е. И. Кацпржак, Л. И. Владимиров, Е. Л. Немировский, Ю. Я. Герчук). Книга занесена в историю оформления старопечатной книги (А. А. Сидоров, А. С. Зёрнова). С «Учения о ратном строении» начинается разговор об истории ранней русской гравюры на меди (Д. А. Ровинский, В. В. Стасов, Е. А. Мишина, О. Р. Хромов). В последнее время многие библиотеки и музеи публикуют это издание в своих юбилейных и репрезентативных альбомах<sup>4</sup>, иллюстрированных научных каталогах<sup>5</sup> и на сайтах. Книгу выставляют на специализированных выставках<sup>6</sup>. С середины прошлого века филологи и военные историки обращались к этому источнику<sup>7</sup>. Книга привлекает и современных исследователей<sup>8</sup>.

Обратимся к истории появления этого сочинения и биографии автора. Еще в 1859 году И. Е. Забелин писал, что «Учение и хитрость» есть перевод сочинения капитана датской (так! — И. Л.) службы Йоганна Якоба Вальхаузена *Kriegskunst zu Fuß*<sup>9</sup>.

На самом деле Йоханн Якоби фон Вальхаузен (*Johann Jacobi von Wallhausen*) родился около 1580 года в Даутфе, а умер 20 октября 1627 года в Данциге. Он происходит из семьи гессенских пасторов Якоби, прозванных Даутфе (латинизированная форма — *Tautphoeus*).

В 1596 году в Университет Марбурга на Лане был принят студент Йоханнес Таутфеус. А в 1599 году он убивает на дуэли кенигсбергского студента Андреаса Фаренгейта, подданного Нидерландов, служившего у принца Маурица Оранского. В марте 1600 года Йоханнес Таутфеус бежит из Марбурга и берет псевдоним Вальхаузен, по названию деревушки, в которой пастором служил его отец. С этого времени его имя звучит Йоганн Якоби Вальхаузен.

О дальнейшей судьбе Вальхаузена можно судить из предисловия к его книге «Программа военной школы» (Гессен, 1616), где говорится, что ему довелось послужить (наемником) в Венгрии и в Московии [*vnnnd die Moßkau*]. Очевидно, он был в «полку иноземного строя» при Василии Шуйском. Затем Вальхаузен служил в Нидерландах под командованием принца Маурица Оранского, графа Нассауского.

В 1613 году он начинает свою службу в Данциге «обрествахмейстером и гауптманом», то есть военным управляющим города. В одну из его обязанностей входил набор новобранцев. Военная практика начала XVII века ознаменована переходом от ополчения к

1  
ИОГАНН ЯКОБИ  
ФОН ВАЛЬХАУЗЕН  
**Учение и хитрость  
ратного строения  
пехотных людей**  
М., 1647



регулярной, профессиональной армии. Возникает необходимость в создании военных учебных заведений. С 1616 года Вальхаузен был назначен начальником первой на территории Германии военной академии в городе Зигене.

Вальхаузен придерживался новейшей на то время системы военного образования, введенной в Голландии Маурицем Оранским. Мауриц учился в Гейдельбергском и Лейденском университетах. Он начал набирать в армию местных жителей, ввел строгую дисциплину. Оранский заставлял младших офицеров учиться в университетах, а в 1590-х открыл первую военную академию. Он впервые в Европе вводит воинский устав, регулировавший все аспекты военной службы: от количества солдат и офицеров в роте до размеров их жалования. Устав был опубликован и распространен по всей Европе.

Текст Устава Оранского вошел в книгу «Упражнение с оружием»<sup>10</sup>, адресованную солдатам и офицерам и переиздававшуюся десятки раз на разных языках. Эта книга включала три серии упражнений с аркебузой, мушкетом, пикой, зафиксированных в 117 иллюстрациях, награвированных нидерландцем Якобом де Гейном II (Jacob de Gheyn II, около 1565–1629). За десять лет до иллюстрирования «Упражнений» в 1587 году де Гейн обращался к изображению офицеров и солдат и награвировал резцом 12 нумерованных листов по рисункам Гендрика Гольциуса. Гравюры по рисункам знаменитого нидерландского маньериста представляли фигуру в рост, в сложном ракурсе. На листах изображены офицеры, барабанщик, знаменосец, солдаты разных родов войск. Аффектация, преувеличение, сложный ракурс фигур работы Гольциуса — дань маньеризму. Гравюры отличает умение рисовальщика и гравера передавать подробности костюма, изображать фактуру.

В книге «Упражнение с оружием» де Гейн уменьшил формат, упростил, схематизировал изображение фигур Гольциуса, адаптировав их под учебное издание. Именно эти иллюстрации стали основой для книг Вальхаузена<sup>11</sup>.

Свою просветительскую деятельность Вальхаузен начал с издания «Азбуки пехотинца» (ABC der Soldaten zu Fuß. 1615), за которой последовало «Военное пехотное искусство»



3

ЯКОБ ДЕ ГЕЙН

Гравюра по рисунку

Хендрика Гольциуса

**Солдат с аркебузой. 1587**

Бумага, офорт, резец. 28,5 x 19,4

Воспр.: <http://www.ngv.vic.gov.au/>



дуального овладения оружием солдаты должны научиться пользоваться им во время учений. Вальхаузен последовательно приводит строевые упражнения, с каждой главой усложняя задачу. Он описывает упражнения и построения пикинёров (копейщиков), мушкетёров. Обязательным элементом было присутствие барабанщиков, трубачей и знаменосцев, которые в свою очередь организовывали эти сложные геометрические перестроения. Кроме солдат на гравюрах приводятся изображения пеших и конных офицеров с указанием их звания. Эти гравюры схематичны и имеют служебный характер, но при этом их дополняют необычайно витальные, зачастую озорные сценки, которые как виньетки оживляют плоскость листа.

Неотъемлемой частью обеспечения армии является способность строить и укреплять военный лагерь, разворачивать караульную службу. Особое искусство — передвижение армейских обозов, которые включают пеших, конных, крытые повозки с фуражом, тут художники позволили себе некоторые вольности, изображая всадниц-маркитанток с пуделем на поводке. Вальхаузен описывает преимущества и недостатки полевых лагерей и возможность постоя в населенных пунктах, он говорит (вслед за Маурицем Оранским) о лояльном, вежливом отношении к местному населению, но это не помешало гравюру комически изобразить крестьянина, спасающего свой скот от рекрутизации. Вальхаузен завершает книгу своеобразными правилами безопасности для офицеров, речь идет о хранении боеприпасов и оружия, правилах ношения оружия. Подобная композиция построения текста этого учебника была использована Вальхаузенем и в других его книгах об артиллерии, коннице и древнеримской армии.

Подавляющее большинство офортов книги *Kriegskunst zu Fuß* не подписаны, за исключением двух. Лист, изображающий расположение постов по охране военного лагеря, находящегося на территории деревни, имеет подпись: Г. Келлер, 1614. Георг Келлер (Georg Keller, 1568–1634) — уроженец Франкфурта, он сотрудничал с издательством де Бри как рисовальщик и офортист, в частности создавал листы для книг Вальхаузена «Военное искусство римлян» (1616) и «Пехотное военное искусство». На листе 23 («Построение пикинеров про-



4

ИОГАНН ЯКОБИ ФОН ВАЛЬХАУЗЕН  
Издатель Иоганн Теодор де Бри  
**Военное пехотное искусство**  
**Титульный лист. Оппенгейм. 1615**  
Бумага, офорт, резец. 26,5 x 17,5

РНБ

тив конницы») стоит монограмма «ND 1615» неизвестного мастера, работавшего в издательстве де Бри.

Обратимся к русскому переводу. Из колофона книги «Учение и хитрость ратного строения» узнаем, что по повелению Алексея Михайловича от 1 июля 1647 года на Московском Печатном дворе к 26 августа 1647 был напечатан русский перевод.

В предисловии к переизданию 1904 года сказано: «Всего издано 1200 экземпляров за 732 рубля. В Записной книге № 47 Московской Синодальной типографии говорится о продаже 95 экземпляров с 8 июля 1650 по 12 июня 1651 года (по 1 рублю за каждый). 23 октября 1657 года продано 39 экземпляров. 1066 экземпляров были безденежно переданы в Приказ Тайных дел. Дальнейшая судьба книги неизвестна. В настоящее время (1904. — И. Л.) — библиографическая редкость»<sup>14</sup>.

Господствовало мнение о необыкновенной редкости книги, кочевавшее из публикации в публикацию. Хотя все было как раз наоборот, это — самое многотиражное издание XVII века, и именно поэтому для него и требовались гравюры на меди. В настоящее время при приблизительном и абсолютном неполном подсчете — в российских и зарубежных хранилищах находится около 50 экземпляров этой книги<sup>15</sup>. Только в Петербурге нами были выявлены 24 экземпляра, из них 15 изучены *de visu*.

Д. А. Ровинский по документам Печатного двора установил, что 20 января 1648 года по указу Алексея Михайловича «боярин и дворецкой кн. Алексей Михайлович Львов<sup>16</sup> приказал: Галанские земли торговому иноземцу Томасу Свану денег дати 400 рублей, и те деньги по государеву указу 400 рублей Томасу даны, а за эти деньги взяты у него у Томаса 43 200 листов фряских по образцу, печатаны розные образцы, в 1200 книг, по тридцати по шти листов в книгу Ратного строю. И по уговору те листы у Томаса приняты и в книги Ратново строю вложены»<sup>17</sup>.

Известно, что некий Томас Сван (Шван) торговал в Архангельске в 1632–1652 годах<sup>18</sup>, в Вологодской Таможенной книге 1630-х упоминается Томас Романов Сван (Зван, Шван)<sup>19</sup>. Голландские коллеги прислали мне сведения, в которых упоминается купец Томас Шван

5

**Упражнение с мушкетом**

**Иллюстрация 2 в книге «Военное  
пехотное искусство». Оппенгейм**

1615

Бумага, офорт, резец. 31 x 38

РНБ



как капитан Хаарлемских стрелков<sup>20</sup>. В 1642 году он был запечатлен на портрете среди стрелков Хаарлема<sup>21</sup>, также упомянут в документах по истории города от 1650 года<sup>22</sup>.

И. Е. Забелин считал, что *Kriegskunst zu Fuß* имело два издания: первое — в 1615 году в Оппенгейме, второе — в 1630 году в Леувардене. В современных отечественных источниках говорится<sup>23</sup>, что заказ исполняли в городе Леувардене, где с 1630 года, после смерти Иоганна де Бри, находились гравировальные доски. К сожалению, все эти утверждения неточны.

Действительно, в Леувардене в 1630 году в небольшом издательстве Клода Фонтейна (Claude Fonteyne, *drukker te Leeuwarden*, 1626–1654)<sup>24</sup> «Пехотное военное искусство» вышло дважды: на французском и немецком языках. Эти экземпляры есть в РНБ, возможно, они были известны И. Е. Забелину и В. В. Стасову. Очевидно, что для своего издания Фонтейн арендовал медные доски в издательстве де Бри, а вот барочный титульный лист, шрифты, книжные украшения, верстка и оформление разворотов отличаются от работы де Бри и далеки от русской версии.

С достаточной долей уверенности можно сказать, что гравюры для русского издания были напечатаны во Франкфурте Маттиасом Мерианом (Matthäus Merian, 1593–1650), зятем Иоганна Теодора де Бри. Маттиас Мериан начал работать у де Бри с 1617 года еще в Оппенгейме. Мериан был автором титульного листа к «Кавалерии» Вальхаузена. После смерти в 1623 году Иоганна Теодора де Бри Маттиас Мериан наследует издательство тестя, сначала деля его вместе с вдовой де Бри, а в 1626-м становится гражданином Франкфурта и самостоятельным владельцем издательства. В 1630 году он дважды выпускает «Пехотное военное искусство» во Франкфурте<sup>25</sup>. Мериан наследовал и гравировальные доски де Бри, использовал их для своих изданий. В издательстве де Бри-Мериана выпускали книги на многих европейских языках, но в типографии не было кириллического набора, поэтому для Москвы в 1647–1648 годах были отпечатаны только офорты, доски для которых были поновлены. Для русского издания добавили нумерацию листов арабскими цифрами и аббревиатуру Tab [Tabula]. А в Москве на полях таблиц были проставлены кириллические цифры.



6

ИОГАНН ЯКОБИ ФОН ВАЛЬХАУЗЕН  
Издатель Клод Фонтейн**Военное пехотное искусство**  
**Титульный лист. Леуварден. 1630**

Бумага, офорт, резец. 35 x 22

РНБ

Итак, Томас Сван доставил в Москву 43200 гравюр, это было повторение 34 гравюр франкфуртского издания и один оригинальный лист — цельногравированный заглавный лист для 1200 экземпляров. В известных нам экземплярах зачастую отсутствует этот заглавный лист, а гравюры вплетены в произвольном порядке — то целой тетрадь в конце книги, то сообразно тексту.

В Москве в первой половине XVII века не существовало станка/стана для создания гравюр глубокой печати — резцом и офортом. Несмотря на высочайшее мастерство русских художников в гравировании по серебру, золоту, меди на предметах декоративно-прикладного искусства, создание отпечатков с медных досок было невозможно.

Тем интереснее удивительный факт — наличие заглавного листа, награвированного во Франкфурте по рисунку русского золотописца Григория Антонова Благушина (уп. 1646–1687)<sup>26</sup>. Впервые Д. А. Ровинский ввел в научный оборот документы Печатного двора: «157 [1648] года Генваря в 5 день Посольского приказу золотописец Григорий Благушин писал фряжский образцовый лист по полям травы фряжские, вверху того листа орел двоеглавый и тот образцовый лист отдан немчину, а немчин с того листа велел напечатать 1200 листов в книги Стрюю ратного учение»<sup>27</sup>. Современные исследователи уточнили биографию этого художника, он начал работать подьячим в Посольском приказе в 1646 году, специализировался на оформлении царских грамот, которые отправляли к европейским дворам. Работа Благушина высоко оплачивалась. О Благушине — книжном оформителе известно достаточно: он — автор заставок и буквиц растительного орнамента подносного экземпляра «Книги о Сивиллах» (1673)<sup>28</sup> и двух списков Титулярника: 1666–1667 и 1672 года.

Нас же интересует работа Благушина над грамотами, в которых золотописец выступал и каллиграфом. Ведь именно в стилистике грамоты решено оформление заглавного листа. И если в издании де Бри есть титульный лист с гравированной рамкой и наборным текстом, то в русском издании русской версии его заменяет заглавный цельногравированный офорт лист по рисунку Благушина (а выпускные сведения находятся в коло-

7

Гравер мастерской Маттиаса Мериана

по рисунку Григория Благушина

**Заглавный лист к книге «Учение  
и хитрость ратного строения**

**пехотных людей». 1647**

Бумага, офорт, резец. 30,3 x 19,8

*РНБ*



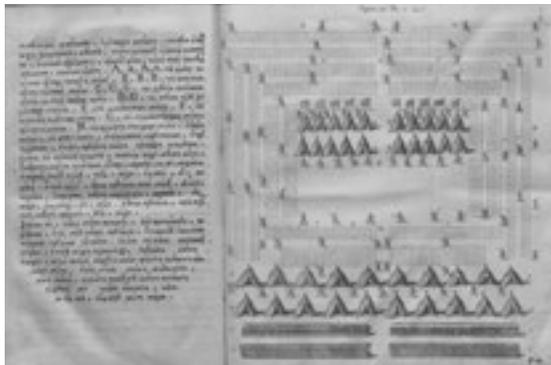
фоне). Этот лист представляет собой интересную композицию: каллиграфический текст уставом занимает центральную часть, как в грамотах. Этим же узнаваемым почерком сделаны и несколько листов Титулярника 1672 года (экземпляр РГАДА), над которым работало несколько человек, среди них — Благушин<sup>29</sup>.

Примерами развития русской скорописи в XVII веке становятся Азбукovníки, в которые помещали образцы каллиграфии, своеобразные прописи. Впервые Е. А. Мишина, подробно исследовав русские азбуки-свитки XVII–XVIII века, указала на то, что в экземпляре «Азбуки словенского языка в научение» (ОР БАН) двуглавый орел скопирован с заглавного листа работы Благушина<sup>30</sup>. Выдвину осторожное предположение, что и в работе над этой Азбукой принимал участие Благушин. Азбука создана в редчайшей технике плоской печати, тиражировании «переводом на зелье», известным в иконописи. Благушину ведь надо было написать текст заглавного листа в зеркальном виде для последующего гравирования офортом<sup>31</sup>.

На заглавном листе, как это принято в грамотах, приведена полная титулатура царя Алексея Михайловича и его повеление напечатать сию книгу и ратному строю пехотным людям. Приведена своеобразная аннотация и состав книги «как мушкетером и как копьем владети всяким пособно и как руками примати я и хватати». Указана и техника исполнения: «Все украшенными медными печати розными фигуры и в чертеже подлинно». И читательское назначение: «Не токмо что прихожим новым солдатам одним, но и как учити мирских и деревенских людей в городе по особию». И дата выхода: 1647.

Текст обрамляют рамки, заполненные «фряжскими цветами». Цветочные узоры/орнаменты/росписи окружали семью царя Алексея Михайловича. Иконы, фрески, изразцы, оклады книг и икон были украшены травным орнаментом. Стены во дворцах обтягивали холстом, расписанным травами и цветами; расписывали столы, шкафы, рундуки, поставцы<sup>32</sup>. В деревянных книгохранилищах с травным орнаментом держали скорописные азбуки и потешные книги<sup>33</sup>.

Интерес к садоводству, ботанике был придворным. Кроме известнейшего сада в Измайлово с тутовником, персиковыми и яблоневыми деревьями, в Кремле существовали



8

Гравер мастерской  
Маттиаса Мериана

**Иллюстрация 34 в книге «Учение  
и хитрость ратного строения  
пехотных людей». 1647**

*На листе от руки: «Нева»*

Бумага, офорт, резец. 31 x 39

РНБ

красные верховые (хоромные), то есть при комнатах государя, царевен и царевичей. Строились эти висячие сады на каменных сводах, над палатами. В них были разбиты цветники и гряды, а дорожки украшены мостиками, беседками, перильцами, расписанными травным орнаментом. В этих садах росли пионы, тюльпаны, лилии, розы, нарциссы, орлики (аквилеги), гвоздики, калуферы (пижма), девичья краса (фуксии), рута, лазоревые и желтые фиалки, иссоп. Многие из перечисленных растений высаживали как лекарственные.

Создание аптекарских садов и огородов в XVII веке было в ведении Аптекарского приказа, в котором также хранились медицинские и фармакологические рукописные и печатные книги. В дошедших до нашего времени 124 книгах библиотеки Аптекарского приказа можно увидеть русские травники и знаменитые иллюстрированные гравюрами ботанические издания XVI–XVII века Роберта Додунса, Пьетра Маттиоли, Йоханна Баухинуса и важное для нашего разговора издание Эмануэля Сверта (Sweert Emanuel. Florilegium, 1647).

Представляется, что у Благушина были некие гравированные европейские образцы для создания цветочной рамки. И, возможно, это были альбомы Florilegium («Собрание цветов»). Известно, что Иоганн Теодор де Бри награвировал офортом альбом «Новая ботаническая книга»<sup>34</sup>, затем закрепил успех в издании «Florilegium novum»<sup>35</sup>, которую впоследствии несколько раз переиздавал Маттиас Мериан. Растения в этих альбомах изображены полностью — от корня / клубня до цветка. Выпуск подобных книг был поддержан и наступившей в XVII веке европейской плантоманией, новой концепцией садового искусства, в которой преобладали цветущие растения. Книга голландца Эммануэля Сверта Florilegium — гравированный каталог цветов, изданный владельцем питомника впервые в 1612 году и шесть раз переиздававшийся до 1647-го. Ботаник Сверт не только выращивал, но и торговал экзотическими цветами, которые привозили на голландских, английских и французских кораблях. Гравированные альбомы де Бри и Сверта способствовали голландской тюльпаномании.

Гравер мастерской  
Маттиаса Мериана  
по рисунку Григория  
Благушина

**Фрагмент рамки  
заглавного листа книги  
«Учение и хитрость  
ратного строения  
пехотных людей».** 1647

Бумага, офорт, резец. 7,5 x 5  
РНБ



Цветы же, нарисованные Григорием Благушиным — фантазийные, хотя какие-то можно сравнить с армериа (род свинчатковых, *Armeria*), ранункель (семейство лютиковых *Ranuncel*), альпийской гвоздикой (*Nelke*) из альбомов де Бри и Свирта. Цветы Благушина — семилистные, напоминают лесную герань, фуксию, кипрейники, мальву.

Григорий Благушин прослужил золотописцем в Посольском приказе 31 год. Оформление заглавного листа «Учения и хитрости ратного строения» — одна из его первых работ, в которой он нашел свои авторские приемы в изображении цветов и листьев. Молодой мастер создал часть черно-белого рисунка не соединенными друг с другом точками, что облегчало работу офортиста.

Следуя традиции оформления царских грамот, в верхней части орнаментальной рамки Благушин помещает изображение двуглавого орла, держащего в лапах цветы. А в нижней части рамки, где обычно располагали царскую печать, был оставлен пустым овалный картуш, в который немецкий гравер поместил мастерски сделанную офортом батальную сцену.

Необходимо сказать и о собственно книжном убранстве книги «Учение и хитрость». Без сомнения, печатники русской книги имели перед собой как образец франкфуртское или оппенгеймское издание де Бри. Удивительно точно, деликатно и остроумно повторены в кириллическом наборе типографские приемы оригинала. Гравированные на дереве орнаментальные заставки предворяют русское и немецкое издание. У де Бри это прямоугольные полосы гротескного орнамента, а в русской версии заставки травного орнамента были подобраны из арсенала Печатного двора. В издании де Бри есть и гротескные концовки в форме опрокинутого треугольника и политипажные (типографские) полосы украшений, разделяющие текст. Гравированные кириллические буквицы и латинские инициалы имеют единый размер, использован экспрессивный графический прием — изображение черного силуэта литеры на легком по рисунку орнаментальном поле.

Издание де Бри набрано готической фрактурой четкого рисунка, крупного кегля, для выделения особых мест применена антиква. Кириллический шрифт русского издания



10

ГРАВЕР И ИЗДАТЕЛЬ  
ИОГАНН ТЕОДОР ДЕ БРИ

**Титульный лист**  
к «**Новой книге о цветах**». 1611  
Бумага, офорт, резец. 31,5 x 20,3  
РНБ

по кеглю совпадает с изданием де Бри. Зеркало набора на разворотах идентично (за исключением таблицы, которую русские типографы не смогли воспроизвести из-за отсутствия соответствующих знаков).

За рамками этой публикации остались характеристика филиграней русского и западных изданий и описание переплетов известных нам книг<sup>36</sup>.

Представляются пути современного комплексного изучения книжного памятника 1647 года:

1. Выявление всего корпуса экземпляров в отечественных, зарубежных и частных собраниях и связанный с этим вопрос бытования книги и ее читателей. В 1983 году были опубликованы имена 95 покупателей «Ратного строения» из Печатного двора за 1650–1651 годы и приведены документы о передаче в Тайный приказ остатка из 992 экземпляров<sup>37</sup>. Необходимо отметить, что не вошедшие в этот список экземпляры книги были у царя Алексея Михайловича, у царевичей Алексея Алексеевича, Федора Алексеевича, Петра Алексеевича. Два экземпляра были в библиотеке Артамона Сергеевича Матвеева<sup>38</sup>, один — у Бориса Ивановича Морозова.

2. Учет и описание владельческих помет, читательских маргиналий как на русских, так и иностранных экземплярах.

3. Изучение особенностей переводческого искусства неизвестного толмача Посольского приказа<sup>39</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Благодарю дорогих коллег из: НБ РГО [Светлану Дмитриевну Мангутову], отдела редкой книги и ОР БАН [Марину Юрьевну Гордееву, Ольгу Сергеевну Сапожникову], отдела редкой книги РНБ [Екатерину Михайловну Медведеву, Андрея Владимировича Вознесенского], ОР РНБ, Отдела редкой книги НБ ГЭ [Юлию Балаханову, Сергея Кудрявцева, Галину Дорофееву], Фонда редкой книги НБ Музея артиллерии, инженерных войск и войск связи [Елену Валентиновну Сидорову].
- 2 Вальхаузен Иоганн Якоби фон. Учение и хитрость ратного строения пехотных людей. М.: Печатный двор, 26 августа 1647 [01.07–26.08.7155]. 1 грав. тит. л., 225 лл.; 2°. Строк: 31 Шрифт: 78 мм. Счет таблиц двойной: 1) римскими цифрами, гравированными вместе с рисунками и латинскими надписями; 2) славянскими цифрами, набором, представляющими сквозную пагинацию. 35 гравюр на меди.
- 3 Забелин И. Е. Учение и хитрость ратного строения пехотных людей // [Забелин. И. [М.]: тип. С. Селивановского [1859]. Оттиск из Библиографических записок. 1859, № 2.
- 4 Из сокровищ Российской государственной библиотеки: Книжная культура России XVI — начала XX века. М., [2003]. № 9.
- 5 Старопечатная кириллическая книга XVI–XVII веков: каталог коллекции / Е. В. Платонов, О. Н. Мальцева, С. А. Кудрявцев; Государственный Эрмитаж. СПб: Изд-во ГЭ, 2016.
- 6 Russia engages the World, 1453–1825. Cambridge, 2003. P. 163–183. Музеум книги: Каталог выставки / ГЭ. СПб: Славия, 2002. С. 100. № 80. Воинский устав Петра I. К 300-летию первого русского устава 1716 года. Электронный ресурс: <http://www.artillery-museum.ru/ru/library/temporal/exhibitions-archive/voinskij-ustav.html>.
- 7 Епифанов П. П. «Учение и хитрость ратного строения людей». О книге по военному искусству. (Из истории русской армии XVII века) // МГУ. Ученые записки. Вып. 167. 1954. С. 77–98; Сидоренко Р. И. Из наблюдений над лексикой памятника XVII века «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» // Київський педінститут. Наукові записки. Т. 29. 1958 С. 49–65; Сидоренко Р. И. Военная лексика памятника XVII века «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей». Автореф. Львов, 1960.
- 8 Волков В. А. Обучение ратных людей // Ратные подвиги Древней Руси. М.: Эксмо-Алгоритм, 2010.
- 9 Забелин И. Е. Указ. соч. С. 4.
- 10 Wappenhandelinge van Roers musquetten den ende spiessen. The Hague, 1597–1607.
- 11 К середине XVII века военный костюм в книгах Вальхаузена представляется устаревшим.
- 12 Rollenhagen Gabriel. Nucleus emblematum selectissimorum: quae Itali vulgo impresas vocant: priuata industria, studio singulari, vndiq[ue] conquisitus, non paucis venustis inuentionibus auctus, additis carminib[us] illustrates. Coloniae: E Musaeo coelatorio Crispiani Passaei: Prostant apud Io[n]ne[m] Iansoniu[m] bibliopola[m] Arnhemie[n]se[m], 1611. № 68. Sunt duo qui faciunt vt REX in honore sit ARS MARS / Gloria ab ARTE venit gloria MARTE venit. Наука и искусство войны чтят Государя / Слава приходит как от науки, так и от военного искусства.
- 13 Kriegskunst zu Fuß: Darinnen gelehret und gewiesen werden: I. Die Handgrieff der Mußquet und deß Spiesses <...> II. Das Exercitium, oder <...> das Trillen <...> III. Schöne newe Batailie, oder Schlachtordnung mit einem Fähnlein <...> Neue Invention besonderer Art Flügel an ein Fähnlein und gantzes Regiment <...> zu verrichten <...> IV. Der Ungerischen bißhero geführten Regimenten Kriegs-

- Disciplin zu Fuß <...> gebessert und in ein richtigere und nützlichere Ordnung gebracht; Alles mit schönen Kupferstücken angewiesen. Oppenheim: J. T. de Bry, Y. Galler, 1615 [8] Bl., 154 S., [37] teilw. gef. Bl. 35 III.
- 14 Учение и хитрость ратного строения пехотных людей. СПб: Издание Главного штаба, 1904. С. 1, 2.
  - 15 РНБ — 10 экземпляров, БАН — 9, НБ ГЭ — 2, НБ РГО — 1, НБ Артиллерийского музея — 1, НБ СПбГУ — 1?, РГБ — 8?, ГПИБ — 1, ГИМ — 1, ОР ММК — 2, РГАДА — 1?, Музей «Палаты бояр Романовых» — 1, Гос. Архив Ярославской области — 1, Ростовский музей — 1, Нижегородская НБ — 1, Британская б-ка — 1, Нью-Йоркская Публичная библиотека — 1, Библиотека Конгресса — 1, НБ Украины — 1, НБ Вильнюсского у-та — 1 ?, НБ Львовского у-та — 1 ?
  - 16 Русский дипломат и государственный деятель Алексей Михайлович Львов (1580–1653) в течение 20 лет возглавлял Приказ Большого Дворца, эта должность называлась «дворецкий».
  - 17 Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. / Сост. Д. А. Ровинский. СПб: Тип. ИАН, 1895. Т. 1. Стб. 183, 184.
  - 18 Репин Н. Н. Голландские купцы в Архангельске во второй половине XVII века: численность, продолжительность и преемственность связей (по материалам российских источников) // Нидерланды и Северная Россия: сб. ст. СПб, 2003. С. 14–36. Приложение № 129.
  - 19 Вологда: Историко-краеведческий альманах. Вып. 3 / Гл. ред. М. А. Безнин. Вологда: Легия, 2000. С. 97–132.
  - 20 Томас Сван (Thomas Swan) — капитан стрелков дворца Кловенирсдолен в Хаарлеме.
  - 21 Петер Саутман (?). Групповой портрет офицеров и стрелков дворца Кловенирсдолен в Хаарлеме. Холст, масло, 1642. Электронный ресурс: <https://rkd.nl/nl/explore/portraits/record?query=thomas+swan&start=0>.
  - 22 Vaderlandsch woordenboek [...]. Negentiende(-twintigste) deel. NAA-HAAR (-HOL). 1788. P. 352. Электронный ресурс: <https://www.delpher.nl/nl/boeken>
  - 23 Волков В. А. Указ. соч.; Чернов А. В. Зарождение регулярной армии в России (образование солдатских, драгунских и рейтарских полков, 30–70-е годы XVII в. // Вооруженные силы Русского государства в XV–XVII вв. (С образования централизованного государства до реформ при Петре I). М.: Воениздат, 1954.
  - 24 Adresboek Nederlandsse Drukkers en Boekverkopers to 1700 / Red. J. A. Gruys aet Jan Bos. Haag: Koninklijke Bibliotheek, 1999.
  - 25 Kriegskunst zu Fuß...
  - 26 Кочетков И. А. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Индрик, 2009.
  - 27 Ровинский Д. А. Указ. соч. Стб. 182.
  - 28 ОР РГБ. Ф. 256 (собр. Н. П. Румянцева), № 227 «Книга о Сивиллах» 1673 г. Рукопись создавалась и украшалась в Посольском приказе и является роскошным подносным экземпляром, выполненным для царя Алексея Михайловича. Помимо выходной записи об этом свидетельствуют и богатые книжные украшения: заставки и инициалы растительного орнамента. Книгу писал Иван Верещагин, орнаменты — золотопиसेц Григорий Благушин. (Об этом см.: Кудрявцев И. М. Издательская деятельность Посольского приказа: (К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в.) // Книга: Исследования и материалы. 1963. Сб. 8.)
  - 29 «Титулярник» («Большая государственная книга»). 1672. РГАДА. Ф. 135. Древлехранилище. Отд. V, руб. III. № 7. Л. 1–244. Составители: иконописцы — Ив. Максимов и Дм. Львов; золотописцы — Григ. Благушин, Федор Лопов, Матвей Андреев и Дм. Квачевский

- 30 Мишина Е. А. Азбуки-свитки XVII–XVIII веков // От Средневековья к Новому времени: сб. статей в честь О. А. Белобровой. С. 409–431; Мишина Е. А. Азбуки-свитки XVII–XVIII веков. Каталог рукописей // Книга в пространстве культуры. 1 (6). М., 2010. С. 82–93.
- 31 До нас не мог дойти рукописный подлинник Григория Благушина, потому что он уничтожился при переводе его на медную доску.
- 32 Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Транзиткнига, 2005. С. 118, 182.
- 33 Одна из не дошедших до нашего времени потешных книг создавалась в 1664 г. для 11-летнего Алексея Алексеевича. Симон Ушаков, с которым работали еще 17 художников, включил в эту книгу изображения знаменосцев, барабанщиков, мушкетеров, трубачей, копейщиков, очевидно, позаимствовав их из «Книги ратного строения», которая была в библиотеке царевича.
- 34 *New Blumbuch darinnen allerhand schöne Blumen und frembde Gewächs mit ihren Wurtzeln und Zwiebeln mehrer theils dem Leben nach in Kupffer fleissig gestochen zu sehen seind.* Oppenheim: J. T. de Brÿ, 1611.
- 35 *Florilegium novum hoc est: variorum maximeque rariorum florum ac plantarum singularium unâ cum suis...* Oppenheim: J. T. de Brÿ, 1612–1614.
- 36 Сохранилось достаточное количество аутентичных переплетов (например, образцы русского блинтового тиснения на экземплярах РНБ, НБ ГЭ, БАН, библиотеки Артиллерийского музея).
- 37 Читатели изданий Московской типографии в середине XVII века / Публ. док. и иссл. С. П. Луппова. Л.: Наука Л. О., 1983. С. 9, 11, 20–22, 126–131.
- 38 Библиотека А. А. Матвеева (1666–1728): Каталог / ГБ СССР им. В. И. Ленина и др. [Сост. И. М. Полонская и др. (СССР), С. Хаву (Финляндия)]. М.: ГБЛ, 1986. № 140.
- 39 Само название «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей» необычайно точно, потому что слово «хитрость» употребляется здесь в значении «искусство».

# Библия Пискатора в собрании Русского музея

## К истории бытования увража 1674 года

*М. В. Федосеева,*

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В собрании Русского музея хранятся три экземпляра Библии Пискатора, 1646, 1650 и 1674 годов издания. Причем самый ранний экземпляр, 1646 года, кроме иллюстраций с краткими комментариями к ним на латинском языке включает восемьдесят девять нумерованных листов голландского текста. Два других экземпляра представляют увражи — издания, состоящие только из иллюстраций с комментариями на латинском и древнерусском языках. Особую ценность представляет то, что все Библии Пискатора, принадлежащие ГРМ, имеют на первых титульных листах дату издания.

В настоящее время исследователи выделяют две группы увражей Библии Пискатора. К первой относятся издания, полностью состоящие из иллюстраций — Библии «в лицах», с краткими комментариями к ним на латинском языке. Ко второй группе принадлежат всего два известных экземпляра Библии с пространным текстом на голландском языке (ГРМ и ОРК ГПИБ)<sup>1</sup>.

Рассматриваемый фолиант принадлежит к первой группе лицевых библий. Издание 1674 года является одним из самых полных и самых распространенных по составу гравюр. Именно этот экземпляр Библии Пискатора представляет наибольший интерес с точки зрения имеющих в нем древнерусских подписей к гравюрам, прозаических и стихотворных, а также уникальных владельческих помет.

Библию Пискатора по праву считали настольной книгой русских иконописцев. Этот фолиант впервые опубликовал в Амстердаме известный пейзажист и издатель Клаэс Янсон Фисшер, иначе Клаас Янсзон Висхер (Claes Jansz Visscher, 1587–1652), который буквально перевел свою фамилию на латинский язык (с голл. *visscher* — рыбак) и стал именоваться Николаусом Иоаннесом Пискатором. Библия несколько раз переиздавалась в Амстердаме с 1639 по 1674 годы.

Сложение иконографического состава Библии происходило во второй половине XVI — начале XVII века, то есть задолго до ее выхода в свет. Исследователи называют имена около двадцати нидерландских художников, произведения которых легли в основу ее гравюр. Наиболее прославленные авторы композиций: Мартин Ван Хемскерк (Харлем), Мартен де Вос (Антверпен), Михель Кокси (Мехелн). Сами гравюры исполняли лучшие нидерландские мастера: семейства Вириков, Коллартов и Саделеров, Филипп Галле и другие<sup>2</sup>. Кроме того, около половины иллюстраций Библии Пискатора было заимствовано из выпущенной в Антверпене в 1585 году Герардом де Иоде иллюстрированной Библии. Гравюры Библии Пискатора отличаются высочайшим качеством исполнения. Однако следует заметить, что сам Клаэс Висхер только использовал приобретенные им гравированные доски, созданные для более ранних изданий<sup>3</sup>.

1  
**Библия Пискатора**  
**Титульный лист**

1674

Бумага, офорт, резец

28,8 x 38,5

ГРМ, ДР/Гр-78



Традиционно Библия Пискатора состоит из пяти крупных разделов: Ветхий Завет, Новый Завет, Деяния апостолов, Символы евангелистов и Апокалипсис<sup>4</sup>. На гравированном титульном листе рассматриваемой Библии изображены четыре пророка, сидящие вокруг жертвенника; на самом жертвеннике помещена надпись с датой: «Theatrum Biblicum hoc est historia sacra... per Nicolaum Johannis Piscatorem Anno 1674» (ил. 1).

Экземпляр Библии 1674 года, принадлежащий Русскому музею, как, впрочем, и другие ее издания, отличается бумагой высокого качества. Среди водяных знаков встречается редкая филигрань в виде крупного картуша с гербом города Бристоля, помещенным в рамке (ил. 2). На отдельных листах книги просматриваются также латинские литеры NB и частично видимые водяные знаки с изображением «головы шута»<sup>5</sup>.

Библия содержит 478 пронумерованных листов с гравюрами, пять из них — титульные листы. Все листы Библии имеют буквенную фолиацию чернилами в правых верхних углах. Форзац и нахзац оклеены бумагой, известной как «павлинье перо» и широко распространенной в середине XVIII века. Это была особая бумага ручной выделки с характерными разводами наподобие павлиньих перьев<sup>6</sup>.

Под каждой гравюрой Библии помещен краткий гравированный пояснительный текст на латинском языке, одновременно с ней исполненный. Рассматриваемый экземпляр отличается редкой особенностью: на нижнем поле большинства листов написан перевод на древнерусском языке черными чернилами скорописью конца XVII — начала XVIII века.

Кроме этого, Библия включает вирши, помещенные в Новом Завете под «Страстями» с четырехста первого по четырехста десятый лист. Вирши написаны «иным творцом», отличным от Мардария Хонькова<sup>7</sup>. «Страсти Христовы» построены таким образом, что на каждом листе находится по две вертикально расположенных гравюры. Вирши под ними написаны также на древнерусском языке скорописью в четыре строки. Завершают книгу Нового Завета два листа горизонтального формата — это композиции с изображениями «Тайной вечери» и «Явления Христа Марии Магдалине».



2

**Филигрань****Герб города Бристоль. 1673***Опубл. Дианова Т.В.**Костюхина Л.М. Филиграни**XVII века по рукописным**источникам**ГИМ. М., 1988. С.188.*

На некоторых листах Библии (в первой части Ветхого Завета) встречаются надписи, выполненные в разное время, различными почерками, содержащие подробную информацию к отдельным сюжетам. Так, кроме перевода, выполненного изящным мелким полууставом с элементами скорописи на нижнем поле листа, можно видеть другие, дублирующие его надписи, исполненные уже в XVIII и даже в XIX веке. Например, с двадцать второго по тридцать первый лист такие пояснительные надписи на древнерусском языке приведены в столбик на левом поле гравюры. Здесь комментарии к изображениям обозначены красными латинскими буквицами (A, B, C, D, E, F), которым соответствуют аналогичные буквицы на самих гравюрах. Таким образом строятся композиции «История Хама», «Строительство Вавилонской башни», «Гостеприимство Авраама», «Жертвоприношение Авраама» и некоторые другие ветхозаветные сюжеты. Одновременно на верхнем поле отдельных листов из этой группы помещены надписи, выполненные уже на русском языке почерком XIX века, относящиеся к конкретной гравюре (ил. 3).

Назидательный характер комментариев, весьма распространенный в XVII веке, ярко раскрывается среди притч. Эта серия гравюр характерна для издания 1674 года. Они написаны черными и коричневыми чернилами на верхнем, нижнем и правом полях гравюр. Например, среди притч выделяются листы с повествованием о ленивом человеке<sup>8</sup>. Так, на листе сто пятьдесят первом можно прочесть надпись на верхнем поле: «Счастье человека ленивого», и на правом: «Доколе ленивый будет спать, когда восстанет от сна своего...»; вверху листа сто пятьдесят третьего читаем: «Для мраза ленивый орати не восхоте...» (ил. 4).

Переплет Библии относится к более позднему времени, по-видимому, к середине XVIII века. В это время складывается искусство так называемого подносного индивидуального переплета, цельно-кожаного, богато орнаментированного золотым тиснением<sup>9</sup>. Именно такой переплет украшает экземпляр Библии Пискаatora 1674 года из Русского музея. Переплет состоит из картона, оклеенного темно-коричневой кожей. Верхняя и нижняя его крышки имеют бордюрную рамку, тисненную золотом, в центре верхней

3

**Библия Пискатора (Л. 29). Троица  
Ветхозаветная. 1674**

Бумага, офорт, резец. И.: 20,7 x 25,7;

л.: 28,7 x 38,5

ГРМ, ДР/Гр-78



крышки помещен герб города Москвы — двуглавый орел в овале, на груди которого повторяется подряд четыре раза с тридцать девятым и сороковым лист: «Sia kniha hostinoi sotni Alexia Karobeinikowa»; на тридцать девятом и сороковом листах в сокращенном виде: «Sia kniha Alexia Karobeinikowa». Владычешский знак купца гостиной сотни Алексея Коробейникова проставлен на многих листах Библии Пискатора в виде штампа прямоугольной формы, разделенного на две части: вверху изображены литеры АК, под ними год «1736» (ил. 6). К сожалению, остается неизвестным, как Библия Пискатора попала к купцу Алексею Коробейникову, но именно он в 1730-е годы являлся ее первым известным нам владельцем.

На первых листах Библии, иллюстрирующих Ветхий Завет, помещена скрепа, которая повторяется подряд четыре раза с тридцать девятым и сороковым лист: «Sia kniha hostinoi sotni Alexia Karobeinikowa»; на тридцать девятом и сороковом листах в сокращенном виде: «Sia kniha Alexia Karobeinikowa». Владычешский знак купца гостиной сотни Алексея Коробейникова проставлен на многих листах Библии Пискатора в виде штампа прямоугольной формы, разделенного на две части: вверху изображены литеры АК, под ними год «1736» (ил. 6). К сожалению, остается неизвестным, как Библия Пискатора попала к купцу Алексею Коробейникову, но именно он в 1730-е годы являлся ее первым известным нам владельцем.

Упоминание о купцах Коробейниковых встречается уже в жалованной грамоте, выданной предку Алексея царем Михаилом Федоровичем, кстати, его тезке. Известно, что в Смутное время начала XVII века многие купцы разорились и разбежались, рассеявшись по городам, и для того, чтобы их вернуть, правительством оформлялась корпоративная грамота от 1613 года, которой сопутствовала выдача персональных льготных грамот отдельным членам гостиной сотни, возвратившимся в Москву. Именно такую жалованную кормленую грамоту с красной печатью «получил 22 февраля 1614 года Алексей Коробейников»<sup>11</sup>, предок нашего Алексея.

В гостиную сотню в конце XVI – начале XVIII века правительство зачисляло торговых людей из посада и крестьян. Эта корпорация составляла привилегированную часть русского купечества, вторую по значению и богатству после гостей. Однако известно, что с двадцатых годов XVIII века гости и гостиная сотня постепенно теряют положение верхушки торговых людей из-за своей экономической неэффективности, поскольку в это время уже начала складываться новая корпорация купцов-промышленников первой и второй гильдии<sup>12</sup>.



4

**Библия Пискатора (Л. 153)**

**Притча о ленивом. 1674**

Бумага, офорт, резец

И.: 20,7 x 25; л.: 28,8 x 38,5

ГРМ, ДР/Гр-78

Из всей обширной группы выбывших из гостинной сотни родов выход только трех — Тележниковых, Вихляевых и Коробейниковых — «был обусловлен причинами, характеризующими не падение, а подъем»<sup>13</sup>. Так, уже в 1720-е годы Коробейниковы были состоятельными людьми и имели крепостных, а к середине века входили в высшую прослойку московского купечества. Среди московских купцов первой гильдии упоминается Ф. А. Коробейников (возможно, родственник Алексея Коробейникова, владельца Библии Пискатора), который состоял в корпорации и «сдавал свои торги в рядах сидельцам»<sup>14</sup>; известно, что в 1754 году Ф. А. Коробейников «по его желанию» был взят в лейб-гвардии Семеновский полк и дослужился до чина поручика<sup>15</sup>.

Вторым известным владельцем Библии Пискатора являлся выдающийся ученый второй половины XVIII века, основоположник русского акушерства и педиатрии, а также русской фармакогнозии, автор первых в Российской империи медицинских словарей и создатель российской медицинской терминологии Нестор Максимович Амбодик-Максимович (1744–1812), профессор и статский советник. Псевдоним «Амбодик» (в переводе с латинского «скажи дважды») был взят ученым в знак того, что его отчество и фамилия совпадали<sup>16</sup> (ил. 7).

Владельческий знак медика находится на внутренней стороне верхней крышки Библии Пискатора. Здесь на цветном листе форзаца наклеен экслибрис Амбодика-Максимовича Нестора Максимовича: это монограмма, состоящая из трех латинских литер NMA, заключенная в двойной круг с изящными растительными побегами внутри. Внешняя сторона круга украшена пышной гирляндой из масличных листьев вверху и цветов внизу. Снизу круг с монограммой фланкируют широкая оливковая ветвь слева и дубовая справа. Цветочная гирлянда спускается от основного круга двумя полукруглыми соцветиями, переплетающихся внизу и обрамляющих композицию со сложной семантикой: горящий крылатый факел обвивают две змеи, обращенные головами друг к другу; под факелом — лира и распущенный свиток. Вверху круг с монограммой увенчан корзиной с пышными цветущими травами, ниспадающими по обе стороны от нее. По сторонам круга изобра-

5

**Переплет**

**Библии Пискагора**

Амстердам, 1674

Кожа, тиснение, золочение

30,5 x 40,2 x 7,5

ГРМ, ДР/Гр-78



жены симметрично изогнутые внутрь крупные пальмовые листья; такие же листья окаймляют и лиру (ил. 8).

Согласно толкованиям, приведенным в «Символах и эмблематах», экслибрис Максими́вича-Амбодика может быть расшифрован следующим образом: зажженный крылатый факел символизирует науку, которая пронизывает тьму невежества. Наука, в нашем случае медицина, и об этом напоминают две обвившие факел змеи. Лира и распущенный свиток намекают на другое увлечение Максими́вича — его страсть к стихотворчеству<sup>17</sup>. Корзина с пышными травами так же, как и пальмовые ветви, является знаком победы, одоления неприятеля и изобилия.

Нестор Максимович родился в селе Веприк Полтавской губернии в семье священника и в конце 1760-х годов окончил Киево-Могилянскую духовную академию. Однако свое призвание Амбодик нашел на медицинском поприще. Максими́вич учится в Москве на медицинском факультете и уже через год, благодаря своим способностям и знанию иностранных языков, получает направление на учебу в Страсбург, где в 1775 году защищает докторскую диссертацию «О печени человека». В это же время Максими́вичем был прослушан курс по «повивальному делу», который читал знаменитый ученый Иоганн Георг Редерер.

Вернувшись в Петербург, Нестор Максимович получает место практики младшего доктора сразу в двух госпиталях: адмиралтейском и сухопутном, которые в 1798 году по указу Павла I будут преобразованы в Медико-хирургическую академию, а в конце XIX века в Военно-морскую академию. Одновременно в этих же госпиталях Максими́вич читает лекции по «повивальному делу». Долгие годы Амбодик возглавлял так называемую «Бабичыю школу». Известно, что в 1780-е годы он являлся личным лекарем императрицы Екатерины II, но после ее смерти при Павле I ученый был незаслуженно забыт. Последние четырнадцать лет своей жизни Нестор Максимович занимал скромное место консультанта в Калинкинской больнице. Именно на базе этой больницы в 1783 году был сформирован Императорский Медико-хирургический институт<sup>18</sup>.



6

**Библия Пискатора (Л. 2)**

**«Да будет свет...». 1674**

Бумага, тофорт, резец

И.: 19,7 x 25,2; л.: 28,7 x 38,4

Начало скрепы и владельческий

знак купца гостиной сотни

Алексея Коробейникова

ГРМ, ДР/Гр-78

Много редких и даже уникальных книг XVI–XVII веков находилось в библиотеке Медико-хирургической академии, которыми, несомненно, пользовался Нестор Максимович. По-видимому, Амбодик и сам владел обширной библиотекой. Так, о широте взглядов ученого свидетельствует его увлечение геральдикой и подготовленное им переиздание петровских «Символов и эмблемат» 1705 года. В 1788 году выходит первое переиздание этой книги: «Избранные эмблемы и символы на российском, латинском, французском и английском языках, объясненные прежде в Амстердаме, а потом во граде Святого Петра 1788 года, с приумножением, изданные статским советником Н. Максимовичем-Амбодиком». Первое переиздание было посвящено Екатерине II. Второе, вышедшее в 1811 году, еще при жизни Амбодика, посвящено Александру I. Во втором издании Нестор Максимович перепечатал полностью 840 изображений из первого издания и добавил 70 страниц римской пагинации с объяснениями, иконографическими описаниями изображений и краткими толкованиями. В этом же издании помещен и его экслибрис<sup>19</sup>.

Не известно, как попал в библиотеку Нестора Максимовича увраж Библии Пискатора, 1674 года. Возможно, ученый мог приобрести его еще в Москве, когда магистром богословия по распоряжению императрицы Екатерины II прибыл в древнюю столицу. Там в 1768 году он участвовал в составлении проекта Уложения новых законов. Именно после этой работы, оценив высокий уровень подготовки юноши, Максимовича направили учиться на медицинский факультет в Москве, а затем и в Страсбурге.

Следующим известным нам владельцем Библии Пискатора является Митрополит Санкт-Петербургский и Новгородский Исидор — Иаков Сергеевич Никольский (1799–1892) (ил. 9). На контртитule помещен автограф Н. В. Покровского, профессора СПбДА: «Отъ Высокопреосвящ. Митрополита Исидора въ Музей СПб Д. Академии» и ниже «Н. П.» (Николай Покровский). В верхнем правом углу титульного листа начертана повторная надпись также рукой Н. В. Покровского: «Музея СПб Д. Академии».

Будущий владыка Исидор получил образование в Тульской семинарии и Санкт-Петербургской Духовной академии, где с 1825 по 1833 годы занимал ряд должностей.

**Н. М. Амбодик-Максимович**

Фотография с гравированного изображения 1780-х годов

*Опубл.: Данилишина Е. И., Обысова Е. С.*

*Н. М. Амбодик-Максимович. М., 1976*



Последующие двадцать семь лет его епископства проходили во многих епархиях: в 1844 году Исидор был назначен Экзархом Грузии, после этого служения — епископом Полоцким и Виленским, а в 1858 году преосвященный Исидор возглавил Киевскую Митрополию. Известно, что в 1860 году владыка был переведен в Санкт-Петербург, где прослужил на Санкт-Петербургской кафедре еще тридцать два года, более всех в ее истории. Митрополит Исидор стал главным попечителем Императорского Человеколюбивого общества, а также являлся почетным членом многих академий: Русского географического общества, Санкт-Петербургского и Московского университетов и, что особенно важно для нас, Медико-хирургической академии. Почетным членом Медико-хирургической академии он стал уже в 1861 году. Возможно, что среди многочисленных благодарственных подношений владыке, в том числе и от Медико-хирургической академии, оказалась и Библия Пискаatora 1674 года.

Митрополит Исидор долгие годы покровительствовал Санкт-Петербургской Духовной Академии, своей альма-матер. В 1878 году Исидор подарил библиотеке СПбДА свое большое собрание рукописей (49 единиц хранения), в том числе свои собственные труды по истории библейского перевода<sup>20</sup>. Среди рукописей оказалось и редкое издание Библии Пискаatora 1674 года.

30 апреля 1879 решением Святейшего Синода был учрежден Музей церковно-археологических древностей при СПбДА. Заслуга в его создании принадлежит выдающемуся русскому ученому Н. В. Покровскому (1848–1917) (ил. 10), чьей областью интересов было древнехристианское искусство. Идея о создании музея созрела у Покровского еще во время заграничной поездки по городам Европы (1876–1877), тогда же Николай Васильевич познакомился со многими коллекциями древностей. Примечательно, что уже первое крупное поступление в Музей при СПбДА, приблизительно около трехсот предметов церковного искусства, произошло вскоре после его открытия. Это были экспонаты, отобранные Покровским из закрывшегося в результате не востребованности земского Музея в Новгородской епархии<sup>21</sup>. В дальнейшем коллекция Музея активно пополнялась



8

**Первый форзац Библии  
Пискаatora с экслибрисом  
Н. М. Амбодика-Максимовича**  
Бумага, офорт, резец  
28,8 x 36,5 (форзац);  
9 x 8 (экслибрис)  
*ГРМ, ДР/Гр-78*

благодаря дарам и пожертвованиям; одним из первых дарителей оказался митрополит Санкт-Петербургский Исидор<sup>22</sup>.

В результате исследований Н. В. Пивоваровой была выявлена дальнейшая судьба собрания Музея СПбДА. В 1919 году оно было передано в ведение Музея Санкт-Петербургского археологического института<sup>23</sup>.

В дальнейшем его преемником стало Археологическое отделение Факультета общественных наук. В 1925 году большая часть собрания Археологического кабинета, включавшая памятники из собрания музеев Археологического института, Духовной Академии и, вероятно, Музея древностей университета, была передана в Государственный Русский музей<sup>24</sup>.

9

**Митрополит Исидор Никольский**

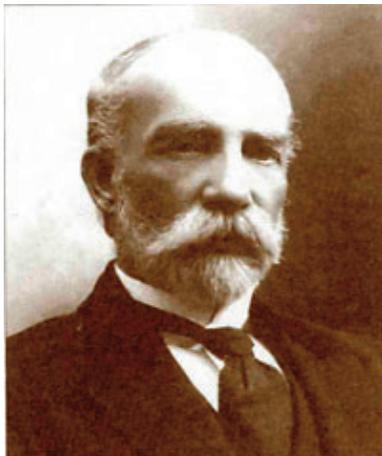
Фотография. 1885

Опубл.: *Каталог библиотеки СПбДА.*  
СПб, 1885



**ПРИМЕЧАНИЯ**

- 1 Гамлицкий А. В. Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники // «Филевские чтения». Тезисы конференции. М., 1995. С. 20; Белоброва О. А. Иллюстрированные библии в русском обиходе конца XVII — первой половины XVIII столетия; Она же. О библиях с гравюрами в русских библиотеках второй половины XVII — начала XVIII в. // *Очерки русской художественной культуры.* М., 2005. С. 360–379.
- 2 Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVIII столетий. Электронный ресурс: <http://www.prof.muzeum.ru/mat|doc1194.html>.
- 3 Гамлицкий А. В. Библия Пискатора, ее издания и иконографические источники... С. 21.
- 4 Так, в Библии (ГРМ, ДР/Гр-78) с 1 по 272-й лист расположены гравюры, иллюстрирующие Ветхий Завет. Титульный лист Нового Завета следует под № 273: «Historia sacra Novi Testament... Nicolao Iohannis Piscatore». Титульный лист под № 415 предваряет книгу Деяния апостолов — с 415 по 463-й лист. Далее помещен раздел Символы евангелистов, с 464 (титульный лист) по 470 и, наконец, последний раздел увража — Апокалипсис — с 471 (титул) по 478-й лист. Всего 478 листов, из них 5 — титульные.
- 5 Дианова Т. В., Костюхина Л. М. Филигранные XVII века по рукописным источникам ГИМ. М., 1988. С. 188, № 267. (Коллекция Н. И. Тихомирова, Муз. 4160. 1673 год. Из документов ЦГАДА).
- 6 Из истории переплета. Ч. 2. Статьи. Дизайн, шрифты... Электронный ресурс: <http://www.i-type.ru/pereplet2.html>
- 7 Белоброва О. А. О древнерусских подписях XVII–XVIII вв. к циклам библейских гравюр иностранных изданий // *Очерки русской художественной культуры.* М., 2005. С. 384, 385.
- 8 Там же. С. 385.
- 9 Николай Дубина. Из истории переплета-Компьюарт. Электронный ресурс: <https://compuart.ru/article/16936>



10

**Н. В. Покровский**

Фотография. Конец XIX века

С сайта НОУНБ

- 10 Размеры Библии in-folio: 30 x 39 x 9; листа: 28,8 x 38,5. ГРМ ДР/Гр-78.
- 11 Голикова Н. Б. Привилегированные купеческие корпорации России XVI — первой четверти XVIII века. М., 1998. Т. 1.
- 12 Аксенов А. И. Генеалогия московского купечества XVIII века. Из истории формирования русской буржуазии. М., 1988.
- 13 Там же.
- 14 Сиделец (устар.) — лавочник по доверию, торгующий в чужой лавке. Малый академический словарь. Электронный ресурс: <https://gufo.me/dict/mas/сиделец>.
- 15 Аксенов А. И. Указ. соч.
- 16 Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XVIII. СПб, 1896. С. 443.
- 17 Эмблемы и символы. Вступ. ст. А. Е. Махова. Тула, 2000. С. 18, 82.
- 18 Данилишина Е. И., Обысова Е. С. Н. М. Максимович-Амбодик. М., 1976.
- 19 Там же.
- 20 Каталог библиотеки СПбДА: «Сердечный привет митрополиту Исидору от Санкт-Петербургской Духовной Академии». СПб, 1885.
- 21 Роман Катаев. Церковно-археологический музей при Санкт-Петербургской православной духовной академии. Электронный ресурс: <https://spbda.ru/publications/roman-kataev-cerkovno-arheologicheskij-muzej-pri-sankt-peterburgskoy-pravoslavnoy-duhovnoy-akademii/>.
- 22 Там же.
- 23 Пивоварова Н. В. Памятники церковной старины в Петербурге-Петрограде-Ленинграде. Из истории формирования музейных коллекций. М., 2014. С. 157.
- 24 Там же.

# Нидерландская гравюра в России XVII столетия и формирование национального стиля в русской орнаментике

*О. Р. Хромов,  
Российская Академия художеств,  
Московская Духовная академия Русской Православной Церкви,  
Российская государственная библиотека*

В истории русского народного орнамента существенную роль сыграли западноевропейские влияния. Так, ряд растительных мотивов (ветки, широкие листья и т. п.) получил развитие из так называемого старопечатного орнамента, основанного на мотивах и композициях «Большого алфавита» (Das grosse Alphabet) Израэля ван Мекенема (Israhel van Meckenem). Изображения птиц, животных, человеческих фигур в русской орнаментике XVIII–XIX века также генетически восходят к западноевропейским иконографическим источникам. Выяснению их происхождения посвящена настоящая статья.

Со второй половины XVII века западноевропейские гравированные образцы становятся неотъемлемой частью русской художественной культуры. Гравюра превращается в предмет импорта в Россию. Вместе с другими товарами из Европы эстампы и цельногравированные книги, в частности, библейские увражи (Пискатора (N. I. Piscator), Мериана (M. Merian), Борхта (P. v. d. Borcht) и др.) поступают через порт Архангельск на Белом море, основанный в 1551 году. Книги архангельской таможни фиксируют их привоз для продажи<sup>1</sup>. Во второй половине XVII века между Россией и Голландией устанавливаются регулярные торговые отношения и вместе с другими товарами в Москву поступают гравюры нидерландских мастеров. Русские мастера активно знакомятся с ними, используют их в своей деятельности. Это не только копии из знаменитой Библии Пискатора (Theatrum Biblicum... et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem), но и копии отдельных листов и серий, например, серия «Страсти Христовы» братьев Вириксов (Wierix)<sup>2</sup>. Вместе с сюжетной гравюрой русские мастера заимствуют орнаментальные мотивы и создают на их основе собственные композиции.

С 1670-х годов в России начинают гравировать рамки-заставки для украшения рукописных книг. Они использовались в качестве титульных листов в различных по тематике книгах: богословских сочинениях, богослужебных, певческих и даже деловых, например, в Кормовой книге Спасского Ярославского монастыря<sup>3</sup>.

Гравированные на меди рамки-заставки можно условно разделить на две большие группы: с сюжетными средниками в виде картуша или медальона и без них.

В сюжетных средниках помещались изображения Креста, праздников, святых и т. п. Например, книга «Страсти Христовы» открывалась, как правило, рамкой-заставкой с Крестом или Распятием, Воскресением Христовым в медальоне. В книге с песнопениями двенадцатым праздникам службы им открывала рамка-заставка с изображением соответствующего праздника в медальоне.



1

НЕИЗВЕСТНЫЙ ГРАВЕР  
**Архангел Михаил.** Конец XVII века  
Бумага, резец. 12,7 x 7,0  
МГУ

Всего в XVII веке в русских рукописях известно около 70 различных гравированных рамок-заставок.

В XVIII веке уже традиционно с гравюром XVII века делали копии в основном в технике офорта, непосредственно переводя рисунок на доску с оттиска. Рукописные книги с такими гравюрами известны и в первой половине XIX века.

По орнаментике, мотивам, особенностям композиций, стилистике рамки-заставки XVII века составляют единый комплекс, относящийся к стилю московского (нарышкинского) барокко. Аналогии мы видим в архитектурном убранстве храмов и гражданских построек, изразцах, произведениях декоративно-прикладного искусства, встречаем в резьбе иконостасов, обрамлении клейм в иконах и т. п.

В литературе многократно отмечались западноевропейские истоки украшений московского (нарышкинского) барокко. Достаточно точно известно и время, когда новые элементы, мотивы, новый стиль, основанный на орнаментике нидерландских гравюр, формируется в России. С рукописной книги середины XVII века нидерландская гравюра получает распространение в Москве. С 1670-х годов появляются русские копии и интерпретации орнаментальных мотивов из нидерландских работ. Полностью новый стиль проникает в типографскую книгу издания Московского Печатного двора около 1676–1677 года<sup>4</sup>. В 1680–1690-х он становится господствующим в декоре русской книги, архитектурном убранстве, прикладном искусстве.

В XVII веке этот стиль орнаментики был характерен для произведений, связанных с придворной средой, патриаршим окружением, являлся признаком дорогой, изысканной книги. В XVIII веке он становится достоянием широких социальных слоев и характеризует более демократическую народную среду, чем придворную культуру.

Надо отметить, что наиболее органично новые европейские элементы орнаментики нашли место в книжном декоре, рамках-заставках, в которых можно увидеть все известные в московском барокко мотивы, заимствования, поэтому далее мы обращаемся исключительно к книжной гравюре.

2

НИКОЛАС ДЕ БРЮН

**Портрет Карла Великого. Из серии  
«Изображения королей и героев»**

1594

Бумага, резец. 29,8 x 21,5

*Рейксмузеум*



Заимствования в русской гравюре осуществлялись на уровне мотива и его последующего использования в орнаментальной композиции, которая, как правило, была оригинальной. Крайне сложно определить конкретный иконографический источник, поскольку мотив растительного элемента, например, шестилепесткового цветка, тюльпана, ветви аканта, вьюнка и т. п., являлся типичным и распространенным в нидерландской и в целом европейской графике. В качестве примера можно обратиться к рамкам Синодика Леонтия Бунина (около 1700 г., РНК т. III, № 799), где можно найти все возможные мотивы эпохи.

Иногда наши мастера заимствовали целиком небольшие композиции, чаще всего это рамки, картуши. Иногда они выстраивали их по аналогии с западными гравюрами. При этом художник мог придать им большую лаконичность, убрав сложные или пышные формы. Такие примеры можно видеть в изданиях Московского Печатного двора, в маргинальных украшениях страниц. В некоторых случаях картуши оказываются настолько типичными, что прямые аналоги им найти очень сложно. В качестве примера можно привести картуши к медальонам с поясными изображениями Иисуса Христа и Богородицы, которые чаще всего использовались в качестве иллюстраций к книге «Страсти Христовы» вместе с 14-листовой серией «Страсти Христовы» Леонтия Бунина (сделаны по гравюрам Вириков)<sup>5</sup>. Можно указать еще на лист из его же Синодика «Плачу и рыдаю...», обрамление образа архангела Михаила работы неизвестного мастера и др. (РНК т. III, № 1249, 799).

Еще один прием копирования русских мастеров — «цитирование», то есть повторение значительного орнаментально-композиционного элемента из другого произведения. Такие случаи достаточно часты. Здесь мы можем увидеть прямые аналоги. Например, в нижней части (концовка) рамок-заставок с изображением в медальонах «Креста» и «Воздвижения Креста Господня» и в верхней части образа святителя Николая Чудотворца — композиция с изображением совы в центре в окружении маскаронов и белочек по сторонам. Практически точный их аналог находится на портрете Карла Великого (Carolus



3

ЛЕОНТИЙ БУНИН

**Рамка-заставка с изображением  
Воздвижения Креста Господня**

1680-е

Бумага, офорт, резец. 18,3 x 12,2

*РГБ*



4

ИОГАНН ТЕОДОР ДЕ БРИ

**Портрет Эразма Роттердамского**

1597–1599

Бумага, резец. 14,3 x 12,5

*Британский музей*

Magnus) Николаса де Брюна (Nicolaes de Bruyn) 1594 года из серии «Изображения королей и героев» (Heads of Kings and Heroes, Hollstein Dutch, 155–166). Еще один пример — «Портрет Эразма Роттердамского» (Desiderius Erasmus Roterodamus) 1597–1599 годов, гравированный Иоганном Теодором де Бри (Johann Theodor de Bry) по оригиналу Альбрехта Дюрера (Albrecht Dürer) 1526 года, имеет сложное орнаментальное обрамление, в нижней части в виде колонок с белками, кроликами и львиными мордами, которые соответствуют архитектурным элементам в рамке-заставке Леонтия Бунина 1690-х годов<sup>6</sup>. Аналоги другим архитектурным элементам можно найти в известных увражах Ганса Вредемана де Вриса (Hans Vredeman de Vries).

5

ЛЕОНТИЙ БУНИН

**Рамка заставка с изображением  
Воскресения Христова. 1690-е**

Бумага, резец. 18,8 x 12,3

*ЯИАХМЗ*



6

НЕИЗВЕСТНЫЙ ГРАВЕР

**Копия рамки-заставки Леонтия**

**Бунина. Вторая половина XVIII века**

Бумага, офорт. 18,9 x 12,5

*РНБ*



Особую группу орнаментальных мотивов, заимствованных и искусно обыгранных русскими мастерами, представляют фигуры животных и птиц. Некоторые зооморфные изображения, аналогичные русским, типичны для европейской графики, они встречаются у разных европейских мастеров, например, у французского гравера и ювелира Этьена Делоне (Etienne Delaune). Необходимо заметить и то, что животный мир нидерландской орнаментики значительно шире. Русские мастера были более избирательны в выборе животных для украшения книг и архитектуры.

Ограниченность выбора русских мастеров была во многом связана с традиционным отношением и пониманием ряда представителей животного мира. В значительной степени вы-



7  
НИКОЛАС ДЕ БРЮН  
**Царь Давид. Из серии  
«Изображения королей  
и героев».** 1594  
Бумага, резец. 29,8 x 21,5  
*Рейксмусеум*



8  
НИКОЛАС ДЕ БРЮН  
**Вера. Из серии «Главные  
добродетели».** 1648–1656  
Бумага, резец. 11,1 x 8,3  
*Рейксмусеум*

бор был связан с символическими толкованиями животных в соответствии со святоотеческой традицией. Кроме того, само орнаментальное пространство в книге, в обрамлениях олицетворяло Вселенную, а в определенных книгах и композициях представляло исключительно образ Рая, среди обитателей которого отсутствовали, например, гады, как нечистые звери, изгнанные из Рая. Именно поэтому ряд «сомнительных» обитателей животного мира европейской орнаментики оказался за пределами русского орнаментального пространства. Среди них улитки, жабы, различные гады, а бабочки, например, появились у нас лишь в XVIII веке.

Животный мир русских орнаментов представлен, прежде всего, пернатыми: попугаями, совами, горлицами и пр. Значительное место заняли в нем и фантастические существа

9

ИОГАНН ТЕОДОР ДЕ БРИ  
по оригиналу Мартена де Воса  
**Тарелка с изображением  
«Бани Сарданапала».** Конец XVI —  
начало XVII века  
Бумага, резец. 15 x 15,8, дм — 15,8  
*Рейксмюсеум*



10

ЛЕОНТИЙ БУНИН  
**Иоанн Предтеча.** Конец XVII века  
Бумага, резец. 18,5 x 11,9  
*Библиотека РАН*



с орлиными головами — грифоны. Среди животных мы видим зайцев, лис, белок, собак, львов, оленей, дельфинов. Все эти существа хорошо известны в святоотеческой традиции, которая соотносит их соответственно характерам и повадкам с человеческими грехами и добродетелями, прежде всего у св. Иоанна Златоуста. Эта традиция определила место их размещения в орнаментальных композициях, придала им назидательный смысл<sup>7</sup>.

Изображения сов, белок, зайцев (кроликов), птиц, львов и др. всегда узнаваемы в русских гравюрах — это прямые повторения орнаментально-символических элементов из западноевропейских произведений<sup>8</sup>. В одних и тех же застывших положениях они находятся на гравюрах, например, серии портретов античных героев и героинь Николая де

Брюна «Вирджинии» (Virginia, Hollstein Dutch, 126) — сова, белки, собаки и птицы; императора Августа (Caesar Augustus) — изображения лисиц; серии Главных добродетелей (Cardinal Virtues) с изображением Веры (Fides, Hollstein Dutch, 178).

Изображения белок, кроликов, аналогичные русским в гравированных рамках-заставках, находятся в орнаментальных гравюрах Теодора де Бри и его сыновей: проектах ювелирных изделий, различных накладок для оружия. Русские мастера, по всей видимости, были хорошо знакомы с их работами. Ряд гравюр семьи де Бри, элементов их композиций и сюжетов послужили основой для наших мастеров, например, рисунки букв в известном Букваре Кариона Истомина и Леонтия Бунина<sup>9</sup> близки изображениям в проектах столовых приборов (оттиски хранятся в разных собраниях, в частности в Российской государственной библиотеке, Москва), фигурам воинов из Нового Алфавита (Nova Alphati Effictio... Hollstein Dutch, 171–195) Иоганна Теодора де Бри.

Те же орнаментальные элементы (белки, лисы, кролики и т. п.) находим в обрамлении аллегорических сюжетов, портретах и у других нидерландских мастеров, например, у Адриана Колларта (Adriaen Collaert) в серии с изображениями античных богов и героев, Абрахама де Брюна (Abraham de Bruyn). Аналогичные изображения присутствуют в декоре изданий Эльзевиров.

Наиболее распространены в орнаменте московского барокко изображения птиц. Они находятся практически во всех рамках-заставках. По их форме, ракурсам, движению всегда можно найти точную копию в нидерландской гравюре, но трудно говорить о конкретных иконографических источниках, как и в случае с мотивами, мы сталкиваемся с повторением типичных, характерных элементов европейской орнаментальной графики. Такие же по форме птицы займут свое место в народном орнаменте XVIII–XIX веков.

На гравюрах русских мастеров присутствуют точные аналоги зооморфным элементам нидерландской орнаментики. В чем причина копирования реалистических фигур животных, хорошо знакомых русскому мастеру? По всей видимости, здесь сказался характер средневекового сознания русских мастеров, усвоенный в процессе обучения, когда образец, а не реальная жизнь, был более авторитетен и важен, и только он мог служить источником копирования, особенно при создании элементов сакральных изображений.

Проникнув в художественное сознание после определенной цензуры и адаптации, нидерландские образцы стали своеобразным конструктором, из которого создавалась, строилась общая орнаментальная композиция. При этом русский мастер мог использовать отдельные детали, мотивы, конструируя собственную картину. Эти детали могли заимствовать из декора книг, увражей, портретов, украшений географических карт и пр. Русские иконописные подлинники этого времени, как правило, содержат наборы таких орнаментальных мотивов.

В XVIII веке когда-то элитарные (придворные) произведения московских граверов предшествующего столетия постепенно перешли в обиход торгового и ремесленного сословия, органично влившись в репертуар народной картинки, лубка. Заимствованные из нидерландской графики элементы получили в народной картинке новую стилизацию и вместе с ней стали источником и основой развития некоторых декоративных стилей в народном искусстве.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Например, в «Росписи заморским кораблям и привезенным товарам» 9 сентября 1687 г. значатся «7 ящиков да 3014 листов фряских», т. е. различных гравюр, которые были доставлены на одном из 15 голландских кораблей, находящихся в это время в Архангельском порту. См.: Западноевропейские купцы и их товары в России XVII века / Сост., подгот. публ. А. В. Демкин. М., 1992. С. 82.
- 2 Розинский Д. А. Русские народные картинки. СПб, 1881. Т. III, № 862.
- 3 Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков. М., 2013. С. 269. № 83.
- 4 Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков. М., 1952. С. 26.
- 5 Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков. С. 369, 386, 387. Воспроизведенные на с. 387 и 389 гравюры ошибочно атрибутированы сербскому мастеру (Давидов Динко. Српска графика XVIII века. Нови Сад, 1978. № 178, 179. Эти гравюры были созданы в 1690-е гг. московским мастером Леонтием Буниным.
- 6 Там же. С. 256, 257 (воспроизведение).
- 7 См. подробнее: Хромов О. Р. Русская орнаментальная гравюра второй половины XVII века и западноевропейская орнаментика // Симон Ушаков и мастера Оружейной палаты: Сб. статей. М.: ГТГ, 2019. С. 109–122.
- 8 В качестве примеров укажем на многочисленные рамки-заставки в наших рукописях, в которых нашли место все эти изображения животных. См., например, воспроизведения: Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков. С. 271, 287, 351, 352–354, 360, 366 и др.
- 9 Букварь составлен Карионом Истоминым, гравирован Леонтием Буниным, отпечатан в 1694 г. в Москве / Подгот. изд. В. И. Лукьяненко, М. А. Алексеева: Факсим. изд. Л., 1981.

## К вопросу об иноземных образцах памятников прикладного искусства на Руси в XVII веке

*С. М. Новаковская-Бухман*

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В вопросе изучения иноземных образцов, широко применявшихся мастерами при создании произведений в искусстве Древней Руси в XVII веке, памятники серебряного дела являются наименее изученными. По сравнению с монографическими статьями и книгами, в которых освещались связи с зарубежными образцами древнерусской архитектуры, иконописи, фресковой росписи, миниатюр и графики, можно назвать лишь единичные работы, касающиеся этого угла зрения при изучении серебряного дела<sup>1</sup>. Вместе с тем исследование связей древнерусского ювелирного дела XVII века с зарубежной культурой представляет богатейший материал для изучения пути его развития, для выявления (говоря языком И. Л. Бусевой-Давыдовой<sup>2</sup>) «своего» и «чужого» в русской культуре этого времени.

Сравнение русских и зарубежных произведений по принципу «местное» и «иноземное» можно условно разделить на три уровня. К первому следует отнести памятники Древней Руси, повторяющие формы зарубежных изделий. Ко второму — сопоставление стилей декора иноземных и древнерусских памятников. К третьему — параллельное рассмотрение образов, созданных в изображениях зарубежной культуры и древнерусской.

В первом случае образцами для ювелиров служили прежде всего сами произведения, поступавшие из-за рубежа в виде посольских даров, привозимые русскими дипломатами, мастерами-иноземцами, особенно во второй половине — конце XVII века. Прежде всего это сосуды XVII века. Они имеют формы, назначение и детали орнаментации, повторяющие европейскую серебряную утварь. Это стопы, четвертины и кружки, чеканные блюда...

Большое разнообразие форм и декора серебряной утвари, воспроизводящего зарубежные композиции, представляют новгородские сосуды. Не случайно Новгород с домонгольского времени расположен на торговых путях с Востока на Запад. Так, форма расширяющихся раструбом стоп с литым (словно витым) серебряным жгутом с фигурками херувимов на нем типична для Северо-Запада Европы<sup>3</sup>. Григорий Иванов Новгородец по заказам патриарха Питирима украшал такие, очевидно, привозные стопы гравировкой<sup>4</sup>. В европейских сосудах фигурные ножки в виде львов, известные с романского времени<sup>5</sup>, в XVII веке встречаются на стопах Германии и кружках Любека (ил. 1 б), на Руси — на стопах того же Григория Новгородца (ил. 1 а). К европейским сосудам со скульптурными ножками в виде львов, птиц, звериных лап, нередко воскрешающим античные традиции, восходят ножки других новгородских сосудов.

Иной разновидностью зооморфных ножек новгородских чарок и корчиков служат личины хищного животного, возможно, грифона или дракона, переходящие в завиток

1 а

МАСТЕР ГРИГОРИЙ ИВАНОВ

**Стакан патриарха Питирима.** 1672  
Новгород

Серебро; выколотка, литье, золочение,  
гравировка, пайка. 25,4 x 13,5  
ГРМ, БК-3148



1 б

**Стопа с крышкой.** 1680–1690-е  
Германия

Серебро; ковка, чеканка, золочение.  
23 x 11,5  
ГЭ, Э 13501

*Опубл.: Лопато М. Н. Немецкое*

*художественное серебро в Эрмитаже.*

*СПб, 2002. С. 221. № Гя 23*



(ил. 2а)<sup>6</sup>. Знаменитый график XVI века Петер Флетнер (1485–1546), мастер-орнаменталист эпохи позднего ренессанса и маньеризма в искусстве Германии, издавший альбомы с графическими образцами, а также плакетки, ставшие прообразами декора не только для европейских художников, но и для ювелиров, мебельщиков, гравировал и звериные ножки разнообразных изделий, в том числе с личинами, держащими в пасти кольцо, с отходящим от них дугой-завитком<sup>7</sup>. Примером серебряных изделий с подобными ножками является солонка в виде раковины 1650–1660-х годов мастера Освальда Хаусснера (Нюрнберг) (ил. 2 б)<sup>8</sup>.

На мишенях новгородских чарочек и корчииков мастера серебряники крепили скульптурные литые фигурки льва или лебедя, а также чеканили фигуры лебедей, подобно



2 а  
**Корчик.** Середина XVII века  
Новгород  
Серебро; ковка, чеканка, литье,  
резьба, золочение. 6,1 x 5,8 x 10,3  
*Принадлежал князю  
Н. В. Ромодановскому  
ГРМ, БК-2982*

тому, как скульптурками литых лебедей и львов, орлов, гиппокампов и путто, героев античных мифов, Агнца Божьего... украшали крышки сосудов серебряники Западной Европы<sup>9</sup>. Скульптурные фигурки львов известны уже на золотоордынских ковшах XIV века, на чашах европейской работы XVI века<sup>10</sup>. Чеканные парные и одиночные лебеди на сосудах Древней Руси подобны композициям на дне европейских блюд<sup>11</sup>.

Точно также исполненные литьем чешуйчатые шишки на сосудах из Европы (ил. 2 а) находят отражение в стилизованных литых шишках на носиках новгородских корчигов<sup>12</sup>. Расходящиеся веером от мишени вытянутые чеканные ложки новгородских корчигов с мелкими «жемчужинками», чеканенными у их вершин, также повторяются в чеканке серебряных сосудов Европы<sup>13</sup>.

Декоративные литые бюсты женской фигуры в шлеме с плюмажем на носиках новгородских корчигов — явное изображение воинственной античной богини Минервы, фигура которой иногда завершает крышку кружки-стопы или украшает корпус цветников на серебряных европейских сосудах (ил. 3)<sup>14</sup>.

Ряд сопоставлений новгородской и зарубежной утвари можно было бы продолжить. Но уже очевидно, что новгородская серебряная утварь ранее других областей Руси отразила иноземные влияния, особенно Западной Европы.

Не только форма сосудов последней, но и особенности орнамента, ее стиль оказали влияние на ювелирное дело России XVII века. Это влияние второго, более глубокого уровня. Оно позволяет выявить разный характер образов, созданных за рубежом и на Руси. Так, поза крупных исполненных чеканкой птиц на донцах чарок, гравировкой — на тулове стакана патриарха Питирима мастера Григория Новгородца, стоящих на одной ноге, поджав другую, также свидетельствует о связи этих композиций с европейскими образцами (ил. 4, 5). В навершии оглавия настенного подсвечника блакера (Мастер Иеронимус Пристер. Аугсбург, 1655) в собрании Музеев Московского Кремля чеканена композиция с журавлем, стоящим на одной лапе, с поджатой второй, в которой он держит камень<sup>15</sup>. Данный мотив — «аллегория неусыпной бдительности: если журавль заснет, ка-

26

МАСТЕР ОСВАЛЬД ХАУССНЕР

**Солонка.** 1650–1660-е

Нюрнберг

Серебро; литье, чеканка, золочение.

В. — 3,2

ГЭ, Э 9654

*Опубл.: Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. СПб, 2002. С. 196. № Нз 91*



мень выпадет и тотчас же разбудит его»<sup>16</sup>. Эту композицию изображали многие художники. Но у длинноногих птиц с поджатой лапой на московских чарках и новгородских стаканах патриарха Питирима камня в лапе нет<sup>17</sup>. Вероятно, они утратили изначальную европейскую семантику, стали декоративными. Тут нельзя не отметить и эмоциональные образы, созданные серебряником Григорием Ивановым Новгородцем, чередовавшим гладкие и покрытые резьбой перья птицы, что придало оперению пестроту, а всему изображению — характер оживленности, отличающей изображение новгородского мастера от внешней декоративности европейских образцов.

Влияние иноземных культур ярко отразилось и на других произведениях в прикладном искусстве Москвы. Так, щитки на пелюстях московских чарок с фигурами не только парных дельфинов по сторонам от щитков, но и геральдических льва и единорога, поддерживающих их (ил. 4), восходят к геральдическим композициям Западной Европы. Но на чарках европейский воинский щит с геральдическими эмблемами превратился в прямоугольный щиток, часто с резной буквенной датой или начальными буквами имени и фамилии владельца, а вся композиция приобрела декоративный смысл.

К этим чаркам примыкает целая серия таких же сосудов, часто объединенных одинаковыми пелюстями с теми же геральдическими композициями. Но сама чаша на них украшена изображениями морской тематики: чеканными крупными рыбинами, глотающими более мелких, а также изображением кита, заглатывающего пророка Иону, фигурами гиппокампов и раков, ракушек (ил. 5) и (иногда) закрученных спиралями морских волн. Эти чарки различаются изображением в центре чаши: это уже упоминавшаяся длинноногая птица с длинной шеей, похожая на цаплю или журавля, рак и голубь на выпуклой полушарической мишени<sup>18</sup>. Такая тематика вторит европейской традиции украшать серебряные сосуды композициями на три темы: сценами морской фауны (на Руси — плывущие рыбы), персонажами из античной мифологии (на древнерусских чарках — гиппокампы) и библейскими мотивами (на чарках — кит, проглатывающий пророка Иону). На Руси три группы этих мотивов слились в одну, объединенную морскими эпизодами.



3

МАСТЕР ХАНС ЯКОБ I БАУР

**Минерва. Деталь кружки-стопы**

1630–1645

Аугсбург

Серебро; чеканка, литье,  
пунцирование, золочение

В. (кружки) — 59

ГМЗМК, МЗ-333

*Опул.: Шедевры немецкого серебра  
в Кремле. Каталог выставки. М., 2002.**С. 53. Кат. № 74*

С точки зрения образцов морская фауна на русских чарках восходит к нидерландским гравюрам, начиная с XVI века. Они могли быть прообразом рыб, птиц, гиппокампов, ракушек и улиток, раков. Таковы гравюры мастера Николаса де Брюна (1571–1656) (ил. 6)<sup>19</sup>. На последних изображены птицы, рыбы и гиппокамп, речные раковины (в Москве чарки с этими мотивами чеканили в 1680–1690-е годы). Представлены на гравюрах и сходные с изображениями на московских чарках крупноголовые рыбы с крупными плавниками<sup>20</sup>. Особенно это касается рыбины на древнерусской чарке Русского музея с раком на дне, воинственно поднявшей свои плавники (БК-2983). Интересна и еще одна ее деталь: на дне вокруг крупных рыбин плавают мелкие, а также изображены открытые двустворчатые раковины. На одной из гравюр Николаса де Брюна представлена похожая раковина, но более сложная: внутри нее изображен моллюск<sup>21</sup>.

Раки также с XVI века известны в гравюрах Нидерландов и других европейских стран. На Руси, как и в Европе, они вошли в циклы изображений знаков зодиака (на сольвыгодских и московских чашах с росписью эмалевыми красками по эмали последнего десятилетия XVII века).

Морские рыбы на русских чарках могут восходить к европейским гравюрам XVI и XVII столетия, например, в книге Бытия в Библии Пискатора, иллюстрирующей шесть дней творения мира Господом<sup>22</sup>. Сходны с ними на чарках огромные растопыренные плавники рыбин, их выпученные глаза, крупные рты, окончания хвостов, напоминающие трилистники. Из рыбьих ртов на чарках иногда, как на гравюрах, выходят словно бивни. У одной из рыбин на гравюре высветлена верхняя граница плавника, освещенного солнцем, она выглядит словно рог. На чарочках мастер чеканил уже два длинных симметрично расположенных «рога».

Но образцами для мастеров-серебряников на Руси могли служить и европейские соуды: один из них — нидерландская серебряная чарка с гравированными изображениями китов — был вложен патриархом Никоном в 1655 году в Иверский Валдайский монастырь<sup>23</sup>. Отголоски той же тройственной тематики, упоминавшейся выше (морской,

4

**Чарка.** 1692–1693

Москва

Серебро; ковка, чеканка, литье,

золочение. 3 x 7,7 x 9,9

ГРМ, БК-3154



античной и библейской), нашли отражение и в декоре сольвычегодских и московских чаш 1690-х годов, украшенных росписью эмалями по эмали<sup>24</sup>.

Традиция украшения чаши чарки фигурами рыб, ракушек, раков могла прийти в Россию не только с гравюр, но и по аналогии с украшением серебряных и керамических европейских блюд, а также других предметов серебряной столовой утвари. С XVI века в серебряном деле Германии появились отливки с натуры — это было воскрешение техники, известной еще в античности<sup>25</sup>. Это новшество связано с именем знаменитого нюрнбергского ювелира Венцеля Ямнитцера. В декор серебра вошли фигурки лягушек, ракушек, улиток, змеек, ящериц, раков, которые отливали по живым моделям. Этот стиль называли «rustique», т. е. «сельский» стиль. К нему относились не только подобные «натуральные» изображения (их и называли «натуралии»), но и использование в ювелирном деле натуральных материалов: кокосов, страусовых яиц, натуральных раковин, камней. Такие сосуды вошли во все Кунсткамеры Европы XVI века<sup>26</sup>. Во Франции в XVI веке керамист Палисси и его мастерская, а также его последователи в XVII столетии создавали керамические блюда, украшенные исполненными с натуры змеями, рыбами, раками, улитками, лягушками и бабочками (ил. 7)<sup>27</sup>. Эту традицию, вероятно, и отразил декор московских чарочек, но уже в 1680–1690-е годы.

Источником многих других изображений — мотивов, сюжетов, образов — для русских ювелиров часто также служили зарубежные гравюры. Немало совпадений фигур зверей и птиц, деталей жанровых сценок в гравировке Григория Иванова удалось найти в нидерландских гравюрах Маркуса Герартса (1521 — около 1604)<sup>28</sup> и в Библии Пискатора 1650 и 1674 годов. Это уже отмеченные нами крупные длинноногие птицы с длинной шеей, похожие на страусов (близкие аналогии с ними находятся также на стопах Григория Новгородца в Русском музее и в коллекции Музеев Кремля<sup>29</sup>).

Нашла отражение в древнерусском художественном серебре и зодиакальная тематика, широко распространенная в культуре Западной Европы еще в фасадной пластике романских соборов. На тех же сольвычегодских и московских чашах с эмалевой роспи-



5  
Чарка. Между 1686 и 1697  
Москва  
Серебро; ковка, чеканка, литье,  
золочение. 2,6 x 6,8 x 9,5  
ГРМ, БК-3495

сью представлены темы времен года, совмещенные со знаками зодиака<sup>30</sup>. Раки и рыбы украшают серебряные чеканные московские чарки, а кентавр-стрелец — ковш с чеканными композициями из Русского музея, на котором также присутствуют и типичные для московских чеканных чарок мотивы: рыбы, гиппокамп, кит, проглатывающий пророка Иону, а также птицы, изображенные на фоне морского дна со спирально закрученными волнами и ракушками<sup>31</sup>.

Займствовали на Руси и европейские орнаменты. Далеким отголоском геометрического рисунка лентовидного орнамента «рольверк», широко распространенного в европейской гравюре XVI века, являются его элементы на золоченых картушах на мелко-травчатом черном узоре на кружках и четвертинах Москвы в последней трети XVII века: свернутые в трубочки края свитков с волугообразными окончаниями<sup>32</sup>. Ярче всего другие детали этого орнамента в виде выступающих по краям картушей краев лент с поперечными прорезями отразились на картушах оклада Евангелия голландского мастера Андрея Бланкенстена иноземца (из Русского музея)<sup>33</sup>. Поздняя разновидность «рольверка» — «швайфверк» (лентовидный, ремешковый орнамент более мягких очертаний с отходящими растительными элементами, «доживший» в европейской графике и прикладном искусстве до 20-х годов XVII века<sup>34</sup>) — гравирован мастером Григорием Новгородцем в 1670-е годы на стопах патриарха Питирима.

В 1680-1690-е годы в русском искусстве (в архитектуре, живописи и прикладном) ярко проявляются черты стиля барокко. Динамика, яркая декоративность форм и сами орнаменты свидетельствуют об их заимствовании из Западной Европы. Важным элементом барочного декора является кнорпельверк (он же: ормушель — орнамент в виде хряща ушной раковины). Стиль этот — раннее проявление барокко — зародился в Италии в 1580-е годы, широко распространился в гравюре и прикладном искусстве Голландии и Германии<sup>35</sup>, и в Голландии сохранился до конца XVII века<sup>36</sup>. В прикладном искусстве Руси кнорпельверк применялся в рисунке барочных картушей на окладах Евангелий, в эффектной завитке формы ручек серебряных кружек<sup>37</sup>, подобно художественному серебру

6

НИКОЛАС ДЕ БРЮН

**Гравюра**

Нидерланды

Бумага, офорт, резец. 130 x 165

Опубл.: М. de Jong, I. de Groot.

*Ornamentprenten in het*

*Rijksprentenkabinet I, 15 de 16de EEUW.*

*Rijksmuseum. Amsterdam, 1988*

№ 38.11, 38 A



Западной Европы, а также в картушах в монументальной деревянной резьбе иконостасов.

К европейскому стилю барокко восходит и цветочный орнамент на чеканных и украшенных резьбой окладах Евангелий (ярким примером таких произведений в Русском музее являются оклады Евангелия митрополита псковского и изборского Маркела и боярина князя Я. Н. Одоевского (оклад, исполненный в Мастерских Московского Кремля в 1693 году<sup>39</sup>). В цветочном стиле украшены и московские драгоценные серебряные чарки — чеканные и украшенные эмалевой росписью (сольвычегодские и московские)<sup>39</sup>.

Немало совпадений фигур зверей и птиц, деталей жанровых сенок в гравировке Григория Иванова удалось найти в гравюрах Библии Пискатора 1650 и 1674 годов. Они могли быть образцами для изображения мелких птиц, оленей, единорогов, лающей собаки, барашка, летящих птиц и стоящих с поднятыми или опущенными крыльями на стаканах патриарха Питирима, исполненных Григорием Ивановым Новгородцем. Особенно показательно изображение на стопе Питирима ежика, почти полностью повторяющего гравюру Библии Пискатора 1650 года, с той лишь разницей, что похожий на дикообраза зверь гравюры на стопе Григория Новгородца превратился в знакомого на Руси ежа (ил. 8 а, б).

Интересно изображение сцены охоты на стопе Григория Новгородца из собрания Русского музея (ил. 9). Молодой охотник стреляет из лука в птицу, сидящую на дереве. Его одежда экзотична: это европейской моды шляпа с полями, с высоким султаном из перьев, длинный плащ и необычные фестоны одежды под плащом. Сравнение с гравюрами Библии Пискатора 1650 и 1674 годов, как кажется, проясняет характер необычных одеяний охотника. В сценах на гравюрах с изображением воинов есть примеры стреляющих из лука. Их одежда отдаленно воссоздает особенности снаряжения античных персонажей. Именно к ним восходит их одеяние на чреслах со свисающими фестонами, именуемое в эпоху античности «птериги». К античным шлемам принадлежит и головной убор, но в гравюрах он завершается по европейской моде султаном из перьев. На юноше на стопе патриарха Питирима шлем сменен, как упоминалось, на шляпу с полями и перьями.



7

Б. ПАЛИССИ ИЛИ ЕГО МАСТЕРСКАЯ

Блюдо «Сельская глина»

Вторая половина XVI века

Франция

Отформованная глина, полихром-

ная свинцовая глазурь. 52,5 x 40

ГЭ, Ф 450

*Опубл.: Иванова Е.Н. От Франциска I*

*до Людовика XIV. Французская*

*керамика XVI–XVII веков*

*из собрания Эрмитажа.*

*Каталог выставки. СПб, 2005. № 6*

Яркий пример использования гравюр лицевых европейских Библий дает композиция Самсона и Далилы, состригающей его волосы, на стекле Питирима из Русского музея<sup>40</sup>. Отдельные черты этой композиции совпадают с гравюрой из Библии Пискатора 1650 и 1674 годов: такова отставленная назад нога спящего Самсона. Но положение его рук на стопе иное: на гравюре герой не положил руку на колено Далилы, не свисает с колена и его вторая рука. Эти детали позы Самсона на стопе объясняет гравюра из Библии Мериана: изображение на ней — зеркальное по отношению к сцене на стопе Питирима, но одна рука также положена под голову Самсона на колене Далилы, а вторая, как и на стопе, откинута назад. Значит, мастер серебряник Григорий Иванов знал не только Библию Пискатора 1650 и 1674 годов, но и Библию Мериана.

Вот краткий перечень некоторых примеров из образцов, повлиявших на ювелирное искусство России XVII века. Он может быть много более полным, включать отголоски стиля Ренессанса в русской культуре этого времени и заимствования орнаментов с чертами маньеризма, примеры моресковского орнамента, влияния на русское искусство XVII века памятников Балкан, Афона, восточных тканей и т. д.<sup>41</sup>. Все это должно стать отдельным исследованием, посвященным сопоставлению стилей зарубежного искусства и русского, выявляющим, как зарубежные стили «прижились» в русской культуре. Особенно сложным и тонким делом является рассмотрение, как заимствованные орнаментальные формы влились в культуру России в это время и обрели свой собственный образный, эмоциональный, повышенно декоративный и особый символический оттенок, по-новому войдя в создание собственной русской культуры. При этом невозможно отрицать наличие большого числа параллелей форм и орнаментов европейских изделий с произведениями, созданными на Руси. Эта связь с зарубежными образцами находит объяснение в над-региональной моде, свойственной элитарному искусству XVI–XVII веков, в ориентации на «новое, необычное, инородное», на воспроизведение художественных образцов<sup>42</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гольдберг Т. Г., Мишуков Ф. Я., Платонова Н. Г., Постникова-Лосева М. М. Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков. М., Наука, 1967. С. 22–23; Бобровницкая И. А. Изделия новгородского серебряника Григория Иванова из коллекции Оружейной палаты // ПКНО. 1981. Л., «Наука», 1983. С. 371, 373–376; Постникова-Лосева М. М. Василий Андреев — резчик по серебру XVII в. // Там же. С. 378–391; Постникова-Лосева М. М. Серебряное дело в Новгороде XVI–XVII веков // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков. М., Северный Паломник. 2008. С. 46; Стерлигова И. А. Новгородское серебро в культуре России позднего Средневековья // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков. М., Северный Паломник. 2008. С. 18–30; Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 88–235, 228 и др.
- 2 Бусева-Давыдова И. Л. Указ. соч. С. 65 и след.
- 3 Подобные конические стопы с раструбом вверх в XVI–XVII веках типичны для Германии и Польши, прибалтийских стран; некоторые исследователи относят их к придворным кубкам. См.: Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Каталог. СПб, 2002. Гг (Гамбург) 1, Лк (Любек) 2. С. 133–134, 159; Рашкован Н. В. Художественное серебро XVI–XVIII веков с территории исторической и современной Речи Посполитой в музеях Московского Кремля. Варшава, 2006. Кат. 6. С. 28.
- 4 Известно пять стаканов, гравированных Григорием Новгородцем, хранящихся в Оружейной палате Московского Кремля, Новгороде и Русском музее. См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Кат. 553–557.
- 5 См.: Стерлигова И. А. Новгородское серебро в культуре России позднего Средневековья. С. 29.
- 6 Такие ножки у новгородских чарок и корчиков см.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. 2008. Кат. 522, 532, 536, 540.
- 7 Bange E. F. Peter Flötner. Meister der Graphik. Bend. XIV. Leipzig, 1926. III. 19, 39–40.
- 8 См.: Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Нг (Нюрнберг) 91. С. 196.
- 9 См.: Лопато М. Н. Польское художественное серебро XVII — первой половины XIX века в Эрмитаже. Каталог выставки. СПб, 2004. Ил. на с. 16; Кат. Вильно 1, Гд (Гданьск) 5, 14, 19, 23, 50; Кудрявцева А. Г., Маркова Г. А. Шедевры немецкого серебра в Кремле. М., 2002. Ил. на с. 14. Кат. 39, 43, 74; Рашкован Н. В. Художественное серебро XVI–XVIII веков... Кат. 65, 76, 83, 84, 91; Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Кат. Гл (Галле) 1, Кг (Кенигсберг) 2, 3, Лг (Лейпциг) 11 и т. д.
- 10 Скульптурка льва на мишени известна на золотоордынском ковше XIV в. и чаше греческого митрополита Лаврентия. 1580–1587. Музей Бенаки. Афины. См.: Стерлигова И. А. Новгородское серебро в культуре России позднего Средневековья. Ил. 4, 5. С. 19. На мишенях новгородских корчиков и чарок литые фигурки лежащих львов см.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Кат. 531, 532, 540, 549, 551; чеканный лебедь на мишени: см. там же. Кат. 541.
- 11 См.: Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. Кат. Аг (Аугсбург) 68 (на дне чаши), Нг (Нюрнберг) 108 (на дне блюда). На Руси лебедь часто представлен в эмалевой росписи на дне сольвыгодских чаш с эмалевой росписью 1690-х гг. См.: Бобровницкая И. А. Русская расписная эмаль конца XVII — начала XVIII века. М., 2001. Кат. 2–5, 9–10, 14. Фигуры литых и чеканных лебедей на мишенях новгородских корчиков см. также: Декоративно-прикладное ис-



8 а  
**Библия Пискатора**  
**Дикообраз или еж**  
1650  
Деталь  
ГРМ, Др/Гр-78

- куство Великого Новгорода. Кат. 526, 527, 533.
- 12 См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Кат. 523, 526, 527, 539. Ср.: Рашкован Н. В. Художественное серебро XVI–XVIII веков... Кат. 207; Лопато М. Н. Польское художественное серебро... Кат. Кг (Каменна Гура) 1. С. 88.
- 13 См.: корчик Стефана Стефанова сына в ГРМ: Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. СПб, 2018. Ил. 185. С. 187; ср.: Кудрявцева А. Г., Маркова Г. А. Шедевры немецкого серебра в Кремле. Кат. 27. Ил. 33. С. 43, 71.
- 14 См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Кат. 522, 524, 525, 536. Ср.: Кудрявцева А. Г., Маркова Г. А. Шедевры немецкого серебра в Кремле. Кат. 74; см. также: «Во утверждение дружбы...» Посольские дары русским царям. М., 2005. Кат. 95, 96.
- 15 Маркова Г. А. Немецкое художественное серебро XVI–XVIII веков в собрании Государственной Оружейной палаты. М., 1975. № 60.
- 16 Маркова Г. А. Сцены охоты и изображения животных на аугсбургском серебре из собрания Музеев Московского Кремля // Материалы и исследования. ГМЗМК. М., 2012. С. 115. Ил. 16.
- 17 Чарки с чеканной фигурой стоящей на одной ноге птицы в окружении цветов. ГРМ: БК-2971. Москва. 1682–1683 (на обороте ручки — клеймо). Пост. из АРХО; БК-3154. Москва. 1692–1693 (на обороте ручки — клеймо). Пост. в 1917 из собр. М. П. Боткина. Еще одна птица в аналогичной позе представлена на чарке в окружении плывущих рыбин и гиппокампа. ГРМ. БК-3495. Москва. Между 1696 и 1697 (на обороте пелюсти — клеймо).
- 18 В ГРМ чарка с раком на мишени — БК-2983, с голубем (Святым Духом) на выпуклой мишени — БК-2967. Сходные изображения крупных рыб, особенно на двух чарках из Русского музея (БК-3495 и БК-2983), вероятно, свидетельствуют об их исполнении в одной мастерской и одним мастером.
- 19 Marijnke de Jong, Irene de Groot. Ornamentprenten in net Rijksprenten kabinet I, 15de 16de EEUW // Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum. Amsterdam. Staatsuitgebeij, s`Gravenhage, 1988. Cat. 38.4, 38.11, 38.A.
- 20 Ibid. Cat. 38.4, 38.11, 38.A.1.5

МАСТЕР ГРИГОРИЙ ИВАНОВ

**Еж. Стакан патриарха Питирима**

1672

Серебро, выколотка, литье,  
золочение, гравировка, чернь,  
пайка. В. — 25,4; дм чаши — 13,5  
дм поддона — 12

Фрагмент (ил. 1а)

ГРМ, БК-3148



- 21 Ibid. Cat. 41.5.
- 22 Библия Пискатора 1650 г. Гравюра «Сотворение мира».
- 23 См.: Ковш для теплоты. Нидерланды. I половина XVII века // Рогожкина Е. И. Личные вещи и вклады Патриарха Никона. Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2002. С. 51; Святейший патриарх Никон. Каталог выставки к 400-летию со дня рождения. М., 2005. Кат. 34. С. 61.
- 24 См.: Бобровницкая И. А. Русская расписная эмаль конца XVII — начала XVIII века. Кат. 1, 16, 67, 80, 81
- 25 Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. С. 13.
- 26 Там же.
- 27 Иванова Е. И. От Франциска I до Людовика XIV. Французская керамика XVI–XVII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. СПб, 2005. С. 30–35. Ил. 5–9.
- 28 Marijnke de Jong, Irene de Groot. Ornamentprenten in het Rijksprenten kabinet I. № 89.1.
- 29 Бобровницкая И. А. Изделия новгородского серебряника Григория Иванова из коллекции Оружейной палаты. С. 371, 373–376.
- 30 Бобровницкая И. А. Русская расписная эмаль конца XVII — начала XVIII века. Кат. 16, 44–46, 48, 68–70, 86.
- 31 ГРМ. БК-3150. Ковш. Серебро; чеканка, литье, резьба. В. — 8; дм — 16. Характерная для новгородской серебряной утвари головка богини Биллоны в шлеме на носике ковша, возможно, свидетельствует об исполнении его новгородцем в московской мастерской.
- 32 См.: Осень русского Средневековья. Кат. 117, 118. С. 120, 121.
- 33 Новаковская-Бухман С. М. Патриарший мастер Андрей Бланкенстен и созданный им оклад 1699 года для Евангелия из Успенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. ГМЗМК. М., 2014. Ил. 1; Осень русского средневековья. Кат. 201. Ил. на с. 205.
- 34 Лопато М. Н. Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. С. 18.
- 35 Там же.
- 36 Маркова Г. А. Голландское серебро в собрании Государственной Оружейной палаты. Каталог.



9

МАСТЕР ГРИГОРИЙ ИВАНОВ  
**Охотник. Стакан патриарха  
Питирима. 1672**

Новгород

Серебро, выколотка, литье,  
золочение, гравировка, чернь,  
пайка. В. — 25,4; дм чаши — 13,5;  
дм поддона — 12  
Фрагмент (ил. 1а)

*ГРМ, БК-3148*

М., 1990. С. 9–12.

- 37 Такова ручка кружки царевича Алексея Петровича. ГРМ. До 1690 г. Москва. БК-3152. См.: Осень русского средневековья. Кат. 117. С. 120–121.
- 38 См. подробнее: Новаковская-Бухман С. М. Отголоски иноземных традиций в художественном серебре Руси XVII века (на примере коллекции Русского музея) // Страницы истории отечественного искусства. Сборник статей по материалам научной конференции. Русский музей, Санкт-Петербург, 2019. СПб, 2020. С. 60.
- 39 Цветочный стиль на чарках см.: там же. Ил. на с. 58, 60.
- 40 Подробнее см.: там же. С. 64. Ил. на с. 64.
- 41 См. об этом (по памятникам Русского музея): Новаковская-Бухман С. М., Сосновцева И. В. «Превосходную работу сделали...». Произведения иноземных мастеров в контексте развития русского искусства // Осень русского средневековья. С. 195–200; Новаковская-Бухман С. М. Отголоски иноземных традиций в художественном серебре Руси XVII века. С. 54–57.
- 42 См.: Стерлигова И. А. Новгородское серебро в культуре России эпохи позднего Средневековья. С. 29.

# Неизвестная подносная гравюра Ивана Зубова «Богоматерь Боголюбская»

Ю. М. Ходько

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Гравюра на меди «Богоматерь Боголюбская» известна в двух экземплярах. Оба хранятся в Российской Национальной Библиотеке. Черно-белый оттиск происходит из коллекции сенатора, статс-секретаря Екатерины II А. В. Олсуфьева<sup>1</sup>. Это собрание формировалось в период между 1766 и 1784 годами, когда Олсуфьев заказывал оттиски с досок, хранившихся в большинстве частных мастерских Москвы. Благодаря Олсуфьевскому собранию мы можем теперь судить о сюжетном репертуаре, иконографии, особенностях техники народной гравюры, а также о том, какие перипетии пережили на своем веку «старые» доски XVII – первой четверти XVIII веков, еще находившиеся в середине столетия в распоряжении лубочных издателей<sup>2</sup>. Таким образом, оттиск из Олсуфьевского собрания можно датировать второй половиной 1760-х — началом 1780-х годов. Судя по состоянию гравюры, доска к этому времени была уже изрядно спечатана и поновлена. Сильный износ доски свидетельствует о том, что она, скорее всего, была исполнена значительно раньше.

Второй, раскрашенный, отпечаток первоначально принадлежал И. М. Снегиреву, а затем М. П. Погдину<sup>3</sup>. Большинство гравюр из коллекции Снегирева-Погдина были приобретены на рынке, о чем свидетельствует раскраска<sup>4</sup>. Оттиск сделан с менее печатанной и, по-видимому, еще не поновленной доски, возможно, в середине XVIII столетия.

Гравюра была описана Д. А. Ровинским по оттиску из Олсуфьевского собрания<sup>5</sup>, однако исследователь не предложил для нее ни датировки, ни авторства. В дальнейшем лист ни разу не упоминался в литературе.

Сравнение деталей гравюры «Богоматерь Боголюбская» с подписными произведениями Ивана Зубова дает основания с достаточно высокой степенью вероятности атрибутировать ее этому мастеру. Аккуратный округлый курсивный шрифт, характерный начерк букв: «Буки» с высокой мачтой; периодически встречающаяся высокая односторонняя хвостатая буква «Твердо», а также «Твердо» трехногое; округленный «Ук»; «Есть», состоящее из двух полуovalов; характерный рисунок высокого крючковатого «Ера»; слегка изогнутое «Рцы» с продолговатой верхней петлей присуще зубовскому гравированному шрифту.

Очень характерен и типаж. Округлый, мягкий, слегка расширенный книзу овал женского лица, рисунок рта с волнистой линией верхней губы и не касающимся ее контуром полной нижней, резко очерченные и оттененные штриховкой скулы мужских лиц, сильно протравленные линии бровей, слегка удлиненные глаза с темным зрачком, абрис головы, как правило, оживленный линиями отдельных выбившихся волос — все это идентично деталям гравюр Ивана Зубова.



1

ИВАН ЗУБОВ

**Богоматерь Боголюбская.** Вторая

половина 1710-х — 1720-е

Бумага, офорт, резец,

раскрашенный оттиск

середины XVIII века

И.: 25 x 15,5; л.: 26,5 x 16,6

РНБ

Подписи на гравюре нет, а вот гравированная надпись под изображением частично сохранилась: «Безценный дар преч(ис)тая д(е)ва в торжественный ея день принесется в дар всепречестному». Имя адресата стерто, но, скорее всего, им был наместник монастыря. Об этом свидетельствует обращение «всепречестный»<sup>6</sup> и упоминание в следующих за дарственной надписью стихах некоей обители:

О Госп(о)же ца(р)и(ц)е и д(е)во нетленна В щедротахъ просящимъ тя верно непремнна //

Услыши гласъ молящихся н(ы)не Подаждь обители твоей быти в благостыне //

Спаси сохрани от бед всех нас идущих Паки и всехъ в ней купно соблюди живущихъ

Судя по надписи, гравюра была поднесена наместнику монастыря, в котором особо почиталась Боголюбская икона Богоматери, в день ее празднования. Среди русских обителей первой четверти XVIII века известны два крупных монастыря, в которых находились особо почитаемые образы Богоматери Боголюбской — Боголюбский под Владимиром и Высокопетровский в Москве<sup>7</sup>. На гравюре Богоматери предстоят святой князь Андрей Боголюбский и два московских святых — святитель митрополит Петр и преподобный Сергей Радонежский, что позволяет с большой долей вероятности связать ее с московским монастырем.

Списки с древней Боголюбской иконы появились в Москве в первой четверти XVI столетия<sup>8</sup>. Тогда же получила распространение еще одна очень близкая «Богоматери Боголюбской» иконографическая схема — «Богоматерь Молебная» или «Моление о народе», отличающаяся от древней Боголюбской иконы изображением припадающих и предстоящих святых<sup>9</sup>. С конца XVII столетия такие иконы стали, как правило, тоже называть Боголюбскими<sup>10</sup>. По мнению А. С. Преображенского, «установление общерусского почитания Боголюбской иконы приходится на последнюю треть XVII века», оно было обусловлено особым почитанием образа при царском дворе и появлением списка с него в Высокопетровском монастыре<sup>11</sup>.

**Богоматерь Боголюбская.** Вторая

половина 1710-х — 1720-е

Бумага, офорт, резец,

раскрашенный оттиск

середины XVIII

Фрагмент (ил. 1)

РНБ

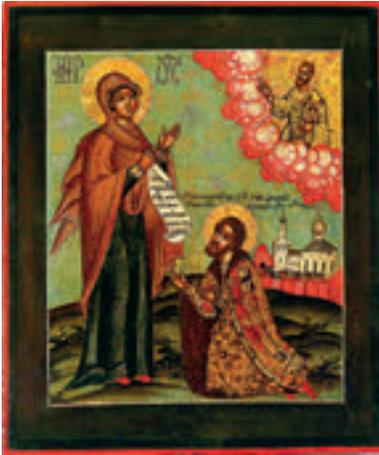


История Высокопетровского монастыря в конце XVII столетия неразрывно связана с историей рода Нарышкиных. Во второй половине XVII века монастырь стал одним из главных царских богомолий<sup>12</sup>. Городская усадьба деда Петра I, Кирилла Полуэктовича Нарышкина, примыкала к монастырю. К. П. Нарышкин, по-видимому, подарил свои земли обители в связи с рождением внука — царевича Петра Алексеевича<sup>13</sup>, крестины которого специально приурочили ко дню памяти апостолов Петра и Павла<sup>14</sup>, 29 июня, в канун праздника которых был убит князь Андрей Боголюбский.

В 1682 году в деревянной Покровской церкви Высокопетровского монастыря похоронили убитых во время первого стрелецкого бунта дядьев Петра, братьев царицы Наталии Кирилловны, Ивана и Афанасия Нарышкиных. Вероятно, чтобы провести символическую параллель между гибелью братьев Нарышкиных и жестоким убийством в 1175 году князя Андрея Боголюбского, их погребение отложили почти на месяц, до дня празднования Боголюбской иконы, 18 июня. Затем над могилами возвели каменную церковь Боголюбской иконы Богоматери, впоследствии ставшую усыпальницей рода Нарышкиных<sup>15</sup>. Вероятно, это был первый в России храм с таким посвящением<sup>16</sup>. Строительство церкви предшествовало канонизации в 1702 году князя Андрея Боголюбского<sup>17</sup>. В 1690 году Петр привез из Боголюбского монастыря под Владимиром список Боголюбской иконы и поставил его в новом храме.

Храмовую Боголюбскую икону, находившуюся в местном ряду иконостаса Боголюбской церкви, сожгли вместе с другими образами храма в 1920-е годы. Как она выглядела, можно судить по краткому описанию, изданному в 1873 году архимандритом монастыря Григорием Воиновым-Борзецовским. На иконе была представлена Богоматерь «с ликом, обращенным в левую сторону; шуйца поднята в ту же сторону ко Спасителю, написанному в малом виде, на облаках, а в деснице она держит молитвенный свиток. На той же доске изображен перед Богоматерью стоящий на коленях князь Андрей и красуется Боголюбоб монастырь в более древнем его виде»<sup>18</sup>.

Список из Высокопетровского монастыря не мог быть сделан с древнего образа «Богоматери Боголюбской» из Боголюбской обители, так как на нем нет изображения коле-



3

**Богоматерь Боголюбская  
с припадающим князем  
Андреем Боголюбским**

Первая четверть XVIII  
Дерево, левкас, темпера. 31 x 26  
ВСМЗ

нопреклоненного князя Андрея. Однако, согласно описанию Боголюбова монастыря 1875 года, помимо древней чудотворной Боголюбской иконы там находились еще три списка с нее. На одном из них Богоматери предстоял коленопреклоненный Андрей Боголюбский. Этот список замещал в храме Боголюбского монастыря древнюю икону, когда ее выносили на крестный ход<sup>19</sup>. Вероятно, с этого списка и была сделана копия для Высокопетровской обители. Как считает А. С. Преображенский, «распространение списков Боголюбской иконы с изображением припадающего князя Андрея относится к последней трети XVII века»<sup>20</sup>, а одно из наиболее ранних произведений такого типа — утраченная храмовая икона Боголюбской церкви Высокопетровского монастыря. Исследователь полагает, что наиболее близким аналогом этой иконе является пядничный образ «Боголюбской Богоматери» с припадающим князем Андреем первой четверти XVIII века из Покровского монастыря в Суздале. Надписи на свитках в руке Богоматери на пядничной иконе («Всеци // стая Вл(а)д(ы)чице // Б(огоро)д(и)це непре// станно // своима ру // ками про // стира // еши») и на гравюре Ивана Зубова («Всеचितая // Вл(а)дыч(и)це // Б(огоро)д(и)це, не // престанно // честныя // свои руки // прости // раеши пред // рождъши // мься») практически совпадают. Из разных вариантов текстов, которые встречаются на Боголюбских иконах XII–XVIII веков, владимирский иконописец и московский гравер выбрали один и тот же — не очень распространенный, что может свидетельствовать об общем прототипе двух произведений. Текст повторяет начальные слова «Молитвы Пресвятой Богородице Боголюбской» из службы Боголюбской иконе, которая, по-видимому, была составлена на рубеже XVII–XVIII столетий<sup>21</sup>. По мнению А. С. Преображенского, создание службы могло быть связано со строительством Боголюбского храма в Высокопетровском монастыре<sup>22</sup>. Итак, гравирова текст на свитке и изображая святого князя Андрея, Иван Зубов, скорее всего, воспроизводил детали иконы из Высокопетровского монастыря.

Присутствие на гравюре двух других предстоящих святых — святителя Петра, митрополита Московского, и преподобного Сергия Радонежского — может быть связано с их

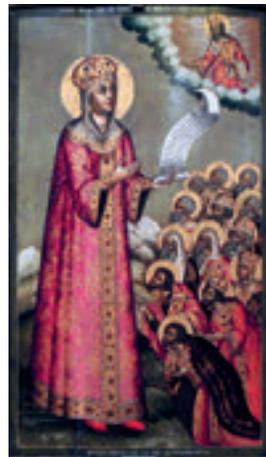
АНДРЕЙ ФЕДОРОВ

**Богоматерь Боголюбская**

Конец XVII

Доска, левкас, темпера. 113 x 68

ГТГ



особым почитанием в обители. Состав предстоящих на иконах Богоматери типа «Боголюбской» или «Молебной» в XVI–XVIII веках был достаточно разнообразен, в их число очень часто включали местночтимых святых. На московских иконах, как правило, можно видеть митрополитов Петра, Алексия, Иону, иногда митрополита Филиппа, блаженных Василия, Максима и других московских святых<sup>23</sup>. Ростовский вариант «Богоматери Боголюбской» включал ростовских чудотворцев Леонтия, Исаяю, Игнатия, Иакова, преподобного Авраамия и Исидора Блаженного<sup>24</sup>. Среди образов «Богоматери Боголюбской» с преподобными Зосимой и Савватием есть иконы соловецкого происхождения<sup>25</sup>. Известны иконы с преподобными Иосифом Волоцким, Корнилием Комельским, Трифоном Вятским<sup>26</sup>.

Особое почитание в Высокопетровском монастыре святителя Петра не вызывает сомнений. С его именем древнее предание связывало основание обители<sup>27</sup>; ему был посвящен собор монастыря. В святом митрополите Московском молодой царь Петр видел своего небесного покровителя, ибо оба они были тезоимениты первоверховному апостолу.

Нельзя также полностью исключить особое почитание в монастыре преподобного Сергия Радонежского. Оно могло быть связано с широкомасштабным преобразованием обители, проводившимся в конце XVII века. Задумав превратить Высокопетровский монастырь в своеобразный памятник той нелегкой победе, которую удалось одержать в борьбе за власть, Нарышкины и юный Петр стали отстраивать его заново. Строительные работы носили характер государственного заказа и велись на средства Приказа Большой Казны<sup>28</sup>. После Боголюбской церкви в 1688 году на месте деревянных богadelен был возведен настоятельский корпус с первым каменным и вторым деревянным этажами<sup>29</sup>. В 1690 году вдоль Петровки также выстроен новый жилой корпус. Через четыре года окончена колокольня с надвратной Покровской церковью. По замыслу царя, она должна была напоминать о том деревянном Покровском храме, где первоначально были погребены тела убитых стрельцами братьев Ивана и Афанасия Нарышкиных. Также к 1694 году



5

ИВАН ЗУБОВ

**Богоматерь Боголюбская**

Вторая половина 1710-х – 1720-е

Бумага, офорт, резец,

раскрашенный оттиск

середины XVIII

Фрагмент (ил. 1)

РНБ

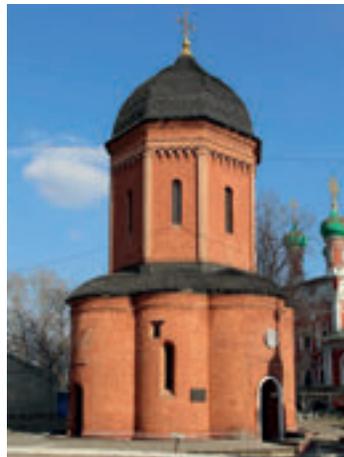
вчерне завершилось строительство трапезной церкви во имя преподобного Сергия Радонежского в благодарность о заступничестве преподобного во время событий августа–сентября 1689 года. Тогда Петр, напуганный слухами о его готовящемся убийстве, на рассвете 8 августа прямо с постели с тремя провожатыми ускакал из Преображенского в Троице-Сергиев монастырь и оттуда руководил дальнейшими событиями до тех пор, пока царевна Софья не была удалена из Кремля<sup>30</sup>. Учитывая посвящение престола одного из монастырских храмов преподобному Сергию, можно, с некоторой долей вероятности, предположить особое почитание этого святого в Высокопетровском монастыре.

Слева на гравюре изображен храм. Это центрическая постройка, видны три абсиды, открытая паперть с парапетом, венчающий многогранный объем и граненый купол. Видимо, нижний объем храма представляет собою тетра- или октаконх, окруженный галереей. На него поставлен восьмерик с восьмигранным куполом. Есть только один пример центрической монастырской постройки подобного рода в Москве. Это собор Петра митрополита Высокопетровского монастыря, выстроенный в 1514–1517 годах Алевизом Новым<sup>31</sup>, — редчайшее здание для древнерусской архитектуры — октаконх, увенчанный восьмериком<sup>32</sup>. Оба яруса собора были завершены антаблементом с профилированным карнизом и гладким фризом. На гравюре они упрощенно изображены в виде параллельных полос. К западному входу в собор вело низкое крыльцо. В конце XVII столетия полукруглые крыльца-площадки были сделаны уже с трех сторон, а уровень пола повышен, что, по-видимому, потребовало устройства невысоких лестниц. Тогда же собор был окружен открытой галереей-гульбищем на сводах. Галерею замостили лещадью — плитами известняка, которые раньше служили надгробиями вплотную примыкавшего к собору кладбища<sup>33</sup>. Эта галерея и лестницы существовали еще в 1710-е годы, о чем свидетельствует монастырский документ о ремонтных работах в соборе после пожара 1712 года<sup>34</sup>. Галерею с парапетом и крыльцо с лестницей в две ступени при входе в храм можно видеть на гравюре. Тогда же, в конце XVII века, первоначально узкие окна собора были растесаны и превращены в широкие прямоугольные проемы, подобные тем, что

6

**Собор свт. Петра митрополита  
Высокопетровского монастыря**

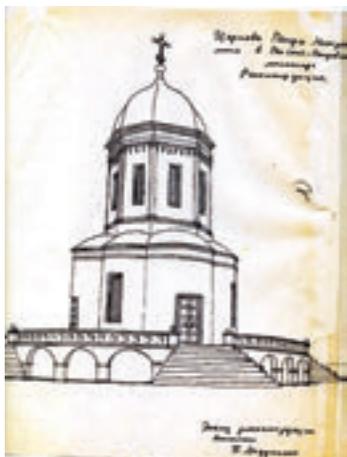
Фотография из архива автора



изображены Иваном Зубовым. После перестройки в 1690 году (сразу после упразднения регентства царевны Софьи) собор был освящен в присутствии царей Петра и Иоанна Алексеевичей, что, вероятно, должно было символизировать укрепление их самодержавной власти<sup>35</sup>.

Если предположить, что гравюра Ивана Зубова «Богоматерь Боголюбская» действительно была связана с Высокопетровским монастырем, то кому из его архимандритов она могла предназначаться? В 1711–1722 годах архимандритом обители был Леонид, именуемый Петровским по названию обители. С 1721 года он советник Синода, с 18 февраля 1722 года — архиепископ Сарский и Подонский, в его обязанности входило управление Московской Синодальной областью<sup>36</sup>. Скорее всего Иван Зубов лично знал Леонида Петровского, по крайней мере, в бытность его архиепископом, когда он посвятил ему две подносные гравюры<sup>37</sup>.

Еще более вероятным адресатом гравюры «Богоматерь Боголюбская» мог быть архимандрит Высокопетровского монастыря Сергей Белоградский. Сначала он служил ризничим в сане иеродиакона у белоградского митрополита, а в 1720 году был вызван в Александрово-Невский монастырь для службы во флоте<sup>38</sup>. Институт флотского духовенства был заведен Петром I, по-видимому, не ранее 1718 года<sup>39</sup>. С 1719 года для службы на военных кораблях призывалось почти исключительно черное духовенство. Подбором флотских священников занимался архимандрит Александрово-Невского монастыря Феодосий Яновский. «Доброжелательных» иеромонахов и иеродиаконов собирали по всей России. Возможно, для флота отбирали наиболее образованных клириков, как это было в армии. Согласно Морскому уставу 1720 года, флотские священнослужители были обязаны регулярно произносить проповеди, что предполагало определенный уровень образования. По словам И. А. Чистовича, «на переселение в Санкт-Петербург монахи смотрели в ту пору как на ссылку в Сибирь»<sup>40</sup>. В Александрово-Невском монастыре иеродиаконов, каковым еще в 1720 году, вероятно, был Сергей Белоградский, сразу же рукополагали в иеромонахи. В летнюю пору они, как правило, находились во флоте, где окормляли иной



7

Б. П. ДЕДУШЕНКО  
Эскиз реконструкции собора  
свт. Петра, митрополита  
Высокопетровского монастыря  
на конец XVII  
Архив автора

раз несколько кораблей (если штат священнослужителей не был полностью укомплектован), а зиму проводили в Александро-Невском монастыре.

По замыслу Петра I, Александро-Невский монастырь должен был «поставлять священнослужителей на появлявшиеся вакантные архиерейские места в епархиях»<sup>41</sup>. После учреждения Синода, когда кадровые перестановки коснулись большинства крупных монастырей и архиерейских кафедр, значительное число монахов было возведено в сан архимандрита и отправлено из Петербурга в крупнейшие обители России. Среди них оказался и иеромонах флота Сергей. Его назначению в Высокопетровский монастырь, вероятно, способствовал Леонид Петровский, имевший определенное влияние в Синоде. Бывший и вновь назначенный архимандриты являлись земляками — оба они происходили из города Мещовска Калужской губернии. 3 марта 1722 года Сергей был возведен в сан архимандрита московского Высокопетровского монастыря, а возможно, менее чем через месяц он стал ассессором Московской духовной дикастерии (консистории), учрежденной для управления всей Синодальной областью<sup>42</sup>.

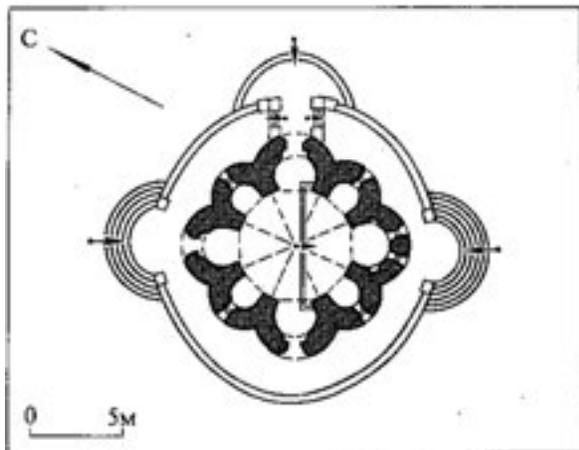
Очень вероятно, что Иван Зубов посвятил свою гравюру архимандриту Сергию. Во всяком случае, именно его святой патрон — преподобный Сергей Радонежский — изображен припадающим Богоматери рядом с митрополитом Петром. Несомненно, преподнося гравюру наместнику Высокопетровского монастыря, Зубов должен был рассчитывать на некоторое вознаграждение. Получил он его или нет, неизвестно. Материальное положение самого архимандрита было, по-видимому, незавидным. В 1728 году Сергей жаловался на бедность монастыря и многолетнюю невыплату жалования в Московской дикастерии, по этой причине он был вынужден отказаться от приезда в Петербург на череду богослужений<sup>43</sup>. Сергей Белоградский управлял монастырем вплоть до 9 декабря 1731 года, в этот день он был рукоположен в епископа Великоустюжского и Тотемского<sup>44</sup>.

Круг иерархов Церкви, которым Иван Зубов посвящал гравюры, или по заказам которых работал, включал наместников крупных монастырей, членов Синода, архиереев,

8

**План собора свт. Петра,  
митрополита  
Высокопетровского монастыря**

*Архив автора*



выдвинувшихся из числа иеромонахов флота. Среди них был Леонид Петровский, и вполне мог оказаться Сергей Белоградский.

Итак, с определенной долей уверенности мы можем добавить к наследию крупнейшего мастера петровского времени Ивана Зубова еще одно произведение — подносную гравюру с образом Богоматери Боголюбской. Вероятно, она была посвящена архимандриту Высокопетровской обители — одного из наиболее влиятельных московских монастырей, история которого неразрывно связана с решающими событиями отечественной истории конца XVII века. Попав в конце 1720-х — начале 1750-х годов в неизвестную частную московскую мастерскую, гравированная доска утратила имя адресата. Она разделила судьбу большого числа авторских досок конца XVII — начала XVIII века, которые оказались в руках лубочных издателей. С них намеренно счищали подписи граверов и тексты посвящений, а потом печатали на продажу до тех пор, пока изображение почти не изглаживалось. Тогда доски поновляли и печатали снова. Так, в череде утрат и поновлений гравюры теряли первоначальное авторство, постепенно превращаясь в анонимные народные картинки. В таком виде дошли до нас два экземпляра гравюры Ивана Зубова «Богоматерь Боголюбская».

**ПРИМЕЧАНИЯ**

- 1 РНБ. ОЭ Олс. 1–64.
- 2 О коллекции народных картинок А. В. Олсуфьева см: Ровинский Д. А. Русские народные картинки. СПб, 1881. Т. 1. С. XII; Враская О. Б. История отдела эстампов 1795–1917. Л., 1957 (машинопис, РНБ. ОЭ). С. 24–26; Власова О. В., Балашова Е. Л. Владельческие знаки на гравюрах и литографиях. На материале отдела гравюры ГРМ. СПб, 2003. С. 22–23; Шеманькова А. И. Гравюры духовного

- содержания в собрании А. В. Олсуфьева: обзор коллекции // РНБ и отечественная художественная культура. Сб. статей и публикаций. Вып. 4. СПб, 2009. С. 28–48.
- 3 РНБ. ОЭ Пог. 2–85.
  - 4 О том, как формировалась коллекция лубков М. П. Погодина см: Ровинский Д. А. Указ. соч. Т. 1. С. X; Барсуков Н. П. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб, Т. 7. С. 301; СПб, 1896. Т. 10. С. 444; Враская О. Б. Указ. соч. С. 19–20.
  - 5 Ровинский Д. А. Указ. соч. Т. 3. С. 707, 708, №1697.
  - 6 В первой четверти XVIII в., по-видимому, не существовало устойчивых форм обращения к духовным лицам. В надписях на гравюрах Ивана Зубова, посвященных иерархам Церкви, встречаются следующие обращения: к игуменам – «пречестной отец», «превелебнейший господин отец»; к архимандритам – «всечестный отец», «всечестный господин отец»; к архиепископу – «преосвященнейший господин». Можно предположить, что обращение «всепречестный» должно было относиться к архимандриту.
  - 7 Известно, что иконы Богоматери типа Боголюбской находились также и в других монастырях: Донском (Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 2. С. 421, № 922); Чудовом (Там же. С. 311, 312, № 785); Старицком Успенском (Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская // Иконы Владимира и Суздаля. М., 2006. С. 48); Суздальском Покровском (Там же. С. 48; Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская, с припадающим святым князем Андреем Боголюбским // Там же. С. 464–466) и др. Но ни одна из подобных икон, по-видимому, не относилась к разряду особо чтимых монастырских святынь.
  - 8 О почитании Боголюбской иконы в XVI–XVII вв. см: Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская // Иконы Владимира и Суздаля. С. 45–49, 239–241; Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Электронный ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/149497.html>; Маханько М. А. «Богоматерь Боголюбская»: Об использовании древних иконографических изводов в иконописи XVI в. // Искусствознание. М., 1998. № 2. С. 240–261.
  - 9 Об иконографии «Богоматери Молебной» см: Овчинникова Е. С. Московский вариант «Богоматери Боголюбской» // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М., 1975. С. 333–353; Маханько М. А. Указ. соч.; Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери.
  - 10 Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская // Иконы Владимира и Суздаля. С. 49.
  - 11 Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери.
  - 12 Беляев Л. А. Древние монастыри Москвы (конец XIII – начало XV вв.) по данным археологии. М., 1994. С. 152.
  - 13 Дедушенко Б. П. К истории ансамбля московского Высокопетровского монастыря // Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964. С. 260.
  - 14 Беляев Л. А. Указ. соч. С. 155; Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери // Православная энциклопедия. По гипотезе Беляева, решающую роль в том, что Высокопетровский монастырь стали связывать с апостолом Петром, именем которого был крещен младший царевич, сыграла типичная для средневековья контаминация соименных святых: престол собора Высокопетровского монастыря был посвящен святителю Петру митрополиту, который так же, как и царевич Петр Алексеевич, был тезоименит первоверховному апостолу. По другой гипотезе, это было связано с бытовавшим в конце XVII в. вторым названием монастыря «Петропавловский» (Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 254, 255), хотя вопрос о существовании в монастыре престола с таким посвящением до сих пор остается открытым.
  - 15 Временем строительства Боголюбской церкви традиционно считают 1684–1687 гг. (См: Беляев Л. А. Указ. соч. С. 159; Спрингис Е. Э. Высокопетровский во имя святителя Петра, митрополита

- Московского, мужской монастырь // Православная энциклопедия. Электронный ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/161083.html>). Б. П. Дедушенко на основании архивных документов считал, что строительство церкви было завершено к 1684 г. (Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 261).
- 16 Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери.
  - 17 Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 260.
  - 18 Архимандрит Григорий (Воинов-Борзецовский). Высокопетровский монастырь. М., 1873. С. 18.
  - 19 Островзоров Н. П. Историческое описание Боголюбова монастыря от начала его основания до настоящего времени. Владимир, 1875. С. 35.
  - 20 Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская с припадающим святым князем Андреем Боголюбским // Иконы Владимира и Суздаля. С. 464.
  - 21 В наиболее раннем известном списке «Службы Пресвятыя Богородицы Боголюбская» (1704) заключительная молитва начинается так: «Всечистая Владычице Богородице непрестанно своим честным руками простираеши пред рождшимся из тебе плотию нашего ради спасения...» (ГИМ. ОР Симон. 1. Л. 34).
  - 22 Гипотезу Преображенского косвенно подтверждают неоднократно встречающиеся в тексте службы прошения о даровании «царю нашему на сопостаты пособие и непобедимую победу», которые могли быть включены под влиянием событий начальных лет петровского царствования. Однако это не исключает вероятности, что молитва, помещенная в конце службы, была известна задолго до того. А. С. Преображенский предполагает, что текст на свитке пядничной иконы из Суздальского Покровского монастыря мог повторять начало текста, фрагментарно сохранившегося на свитке чудотворной Боголюбской иконы XII в. и известном по некоторым из ее поздних списков — иконе «Богоматерь Боголюбская» второй половины XVI в. из Собора Спаса на Бору (ГММК, однако, нельзя исключить, что надпись на свитке может быть более поздней, нежели остальная живопись иконы) и иконе из церкви Воскресения в Кадашах, написанной в 1689 г. Петром Семеновым, Николаем Соломоновым, Максимом Ивановым и Петром Коровым (ГТГ) (Преображенский А. С. Богоматерь Боголюбская, с припадающим святым князем Андреем Боголюбским // Иконы Владимира и Суздаля. С. 464).
  - 23 Овчинникова Е. С. Указ. соч. С. 343–353; Преображенский А. С. Боголюбская Московская икона Божией Матери // Православная энциклопедия.
  - 24 Мельник А. Г. Ростовский вариант «Богоматери Боголюбской» // История и культура Ростовской земли. 2000. Ростов, 2001. С. 120–126.
  - 25 Маясова Н. А. Памятник с Соловецких островов: Икона «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия» 1545 г. Л., 1970.
  - 26 Преображенский А. С. Боголюбская икона Божией Матери.
  - 27 Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 254.
  - 28 Там же. С. 260; Беляев Л. А. Указ. соч. С. 159.
  - 29 Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 261.
  - 30 Соловьев С. М. История России с древнейших времен. СПб, 1893–1895. Кн. 3. Стб. 1071.
  - 31 Об истории атрибуции и датировки памятника см: Ершов П. Г. Формирование государственного стиля в архитектуре московского княжества в конце XV – первой трети XVI века. Дис. на соиск. учен. ст. канд. искусствоведения. СПб, 2018. С. 148.
  - 32 По мнению П. Г. Ершова, единственным аналогом этому памятнику в древнерусском зодчестве можно считать Васильевскую церковь во Владимире-Волинском. Однако у Васильевской церкви отсутствует верхний восьмигранный ярус, и абсиды практически не выражены в фасадах. Там же. С. 148.

- 33 Беляев Л. А. Указ. соч. С. 167.
- 34 Архимандрит Григорий (Воинов-Борзецовский). Указ. соч. С. 43.
- 35 Б. П. Дедушенко связывал особое внимание, которое молодой царь уделял строительству собора, с тем, что митрополит Петр считался «чудотворным хранителем» московского престола. Перед самой смертью он благословил своим крестом Ивана Калиту, и с тех пор каждый московский князь, находясь на смертном одре, благословлял этим крестом своего преемника. (Дедушенко Б. П. Указ. соч. С. 262. Эта статья Дедушенко была написана, когда еще сохранялась старая датировка собора Петра митрополита XVII в., поэтому речь в ней идет не о перестройке, а о строительстве здания в 1680-е. Впоследствии Дедушенко на основании собственных, до сих пор не опубликованных исследований 1970–1980-х гг., установил, что сохранившееся здание полностью относится к XVI в. Об этом см: Ершов П. Г. Указ. соч. С. 148.)
- 36 Строев П. М. Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб, 1877. Стб. 1036.
- 37 Первая гравюра с образом св. Льва Катанского, мученика Леонида, преподобного Мартинаиана и Крещения Господня известна в двух состояниях. Оттиск первого состояния с подписью автора находится в ГИМ. Впоследствии доска была перегравирована неизвестным мастером: Лев Катанский превращен в Иоанна Златоуста, мученик Леонид – в святителя Николая, а преподобный Мартинаиан – в святителя Иоанна Милостивого. Гравюра утратила первоначальное авторство и посвящение. Судя по вновь вырезанной подписи, ее поднес в дар «пречестнейшему господину Иоанну Ильичу» некий Павел Пахомов (РНБ. ОЭ Олс. 10–2219). В таком виде гравюру знал Д. А. Ровинский, который тем не менее приписал ее авторство Ивану Зубову (Ровинский Д. А. Указ. соч. Т. 3. С. 692. № 1664). Существует еще один подносной лист с образом св. Льва Катанского, мученика Леонида и Успения (ГРМ). Судя по составу изображенных святых, можно предположить, что он также был посвящен епископу Леониду Петровскому, хотя дарственная надпись не сохранилась. Гравюра не была известна Д. А. Ровинскому, приписана Ивану Зубову «по сходству манеры» Е. А. Мишиной.
- 38 Русский биографический словарь. Т. 18. СПб, 1904. С. 362, 363. Сергей Белогородский покинул епархию в 1720 г., по-видимому, после смерти своего владыки, епископа Белогородского Иллариона Властелинского (+ 4 апреля 1720), у которого Сергей служил ризничим. После митрополита Иллариона Белогородскую кафедру возглавляли уже только епископы. (См: Строев П. М. Указ. соч. Стб. 633). В «Русском биографическом словаре» А. А. Половцова ошибочно сообщается о службе Сергея у Белогородского епископа, а не митрополита.
- 39 Здесь и далее сведения по истории флотского духовенства приведены по материалам диссертации А. А. Бландова: Бландов А. А. Православное духовенство в Российском Военно-морском флоте XVIII в. Дис. канд. ист. наук. СПб, 2014. С. 38, 40–42, 45, 51, 54, 84. Электронный ресурс: [https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/blandov\\_diss.pdf](https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/blandov_diss.pdf)
- 40 Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. СПб, 1868. С. 80.
- 41 Бландов А. А. Указ. соч. С. 45.
- 42 Сергей Белогородский стал ассессором 28 марта 1722 г. (Русский биографический словарь. Т. 18. СПб, 1904. С. 362) или, возможно, в 1724 г. (Архимандрит Григорий (Воинов-Борзецовский). Списки настоятелей московского Высокопетровского монастыря и его же надгробные памятники. М., 1874. С. 7.)
- 43 Русский биографический словарь. Т. 18. СПб, 1904. С. 362.
- 44 Строев П. М. Указ. соч. Стб. 735.

# Декор северных рукописных книг XVII века

*Л. В. Ненашева,*

Государственное музейное объединение  
«Художественная культура Русского Севера», Архангельск

На протяжении нескольких десятилетий сотрудники и хранители Архангельского музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» собирали уникальную коллекцию рукописных и старопечатных книг, насчитывающую более 600 печатных и рукописных памятников, значительная часть которых используется как в постоянных экспозициях, так и на временных выставках. В собрании музея содержатся шестьдесят девять рукописных памятников XV–XX веков.

Это сборники с житиями, молитвами, с толкованиями заповедей и молитв, сборники для богослужебного пения с крюковой и линейной нотописью, а также духовно-назидательные сборники, созданные старообрядцами с XV по XX век. Двенадцать памятников написаны в XVII веке.

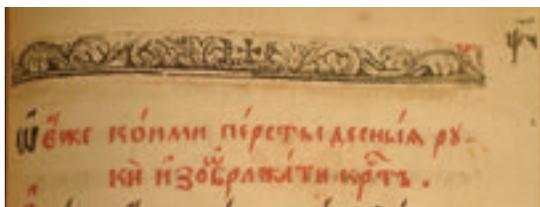
Книжники, создававшие манускрипты, с теплотой и любовью относились к своему делу. И хотя рукописи этого периода оформлены небогато, писцы не только тщательно переписывали текст, но и старались украсить создаваемый ими список. При переписывании текста с печатного издания книжник мог копировать и рисунок печатной книги. А если писец не мог сам оформить рукопись, он украшал текст заставками из печатных источников. Как отмечает Л. В. Черепнин, «иногда писцы вырезали печатные заставки из книг, изданных типографским способом, и приклеивали к переписанным ими рукописям»<sup>1</sup>.

Такой тип украшения встречаем в рукописях, находящихся в Архангельском музейном объединении, когда взамен утраченных печатных листов восполнены листы с рукописным текстом более позднего происхождения, но орнаментальные заставки вклеены из печатных источников того же периода, что и начертанный рукописный текст. Например, список «Скрижаль духовная, или Откровение тайн церковных» (КП 23834, Кн. 472). У печатного варианта исследуемого памятника листы, где зафиксирована дата публикации, не сохранились. Дата создания книги указана на листах 528, 528 об. в рукописном тексте: «В царствующем граде Москве в лето от создания мира 7164. От воплощения же Бога слова 1656, индикта 9, во 2 день. Напечаташася первое». Дату создания уточняем также по иллюстрациям на печатных листах. Заставки выполнены в технике ксилографии, имеются орнаментальные рисунки, отмеченные в альбоме А. С. Зерновой: л. 21 — № 378, л. 419 — № 369, л. 508 — № 376<sup>2</sup>. Все они указаны Зерновой как заставки, встречающиеся в «Скрижали», поэтому можно сделать вывод: рисунки подтверждают дату создания памятника, которая зафиксирована в рукописном варианте. Рукописные листки «Скрижали» датированы нами первой третью XVIII века. На листах 1–16, 456, 457, 464,



1

Вклеенная заставка  
«Скрижаль духовная,  
или Откровение тайн  
церковных» патриарха  
Никона (Кн 472). 1656  
АОММИ, КП 23834



2

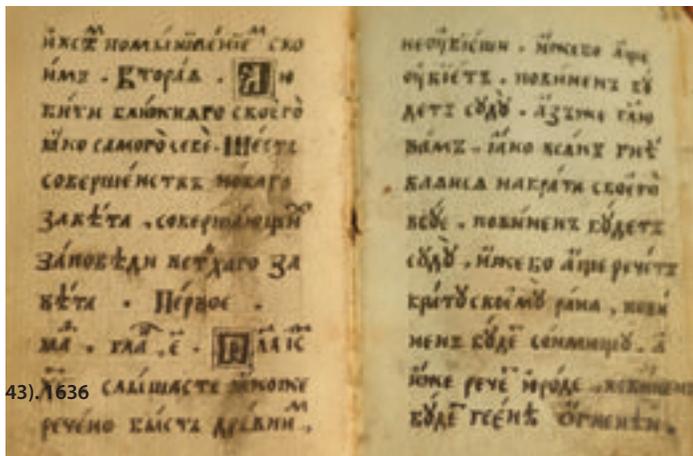
Вклеенная заставка,  
«Скрижаль духовная,  
или Откровение тайн  
церковных» патриарха  
Никона (Кн 472, л. 441). 1656  
АОММИ, КП 23834

466, 467, 472, 474, 477 с рукописным текстом отмечен бумажный знак «Герб Амстердама» девятой разновидности, схожий со знаком из альбома филиграней Т. В. Диановой: № 393 (1714), № 429 (1721), № 459 (1737–1744)<sup>3</sup>. На рукописных листах 1, 12, 424, 455 вместо значальных рисунков «Скрижали» № 369 и № 376 вклеен орнамент, который в альбоме Зерновой отмечен как № 336 (ил. 1); такой рисунок встречается в «Псалтыри» 1631 года и в «Службе и житии Николая Чудотворца» 1640 года<sup>4</sup>. Однако на листе 441 над основным текстом также вклеен орнамент, который уже встречается в книгах начала XVIII века (ил. 2). В альбоме орнаментов такая иллюстрация находится под № 402 (Минея, декабрь 1714; Минея праздничная, 1715; Псалтырь с воследованием, 1716)<sup>5</sup>. Это свидетельствует, что рукописный текст и оформление были сделаны в одно время и приблизительно восьмьюдесятью годами позже, чем сама книга.

В другом исследуемом памятнике — «Азбука и Часовник» (КП 2120, Кн. 43), также состоящем из печатного и рукописного варианта, на рукописных листах содержатся инициалы, скопированные с печатных изданий раннего периода. На печатных листах 79–80 об. содержится запись: «Начаты быша печатати сия книги Азбуки в царствующем граде Москве в лета 7145 (1637 г.), месяца генваря въ 29 день, на пренесение мощемъ святаго священно/мученика Игнатия богоносца. Совершены же быша сия книги Азбуки того же 1637-го лета, месяца февраля въ 8 день, на память святаго великомученика Феодора стратилата, в двадесят четвертое лето, царства его, государя царя и великаго/ князя Михаила Феодоровича всея Руси, в третье лето патриаршества отца его и богомольца святайшаго великаго кирь патриарха Иасафа москов'скаго и всея Руси». Рукописный текст данного памятника выполнен на бумаге первой половины XIX века и на бумаге конца XIX — начала XX века.

Текст на листах 32–46, написанных в первой половине XIX века, украшен малыми рукописными инициалами, скопированными со старопечатных изданий 1636–1637 годов, потому что основной текст памятника был напечатан в 1636. Все буквицы белого цвета на черном фоне помещены в прямоугольник (ил. 3). По альбому орнаментов книг московской печати XVI–XVII веков было установлено, что инициалы Б (№ 627), В (№ 628),

Буквицы П (покой),  
Л (людие), Ч (червь)  
Азбука и Часовник (Кн 43). 1636  
Москва  
АОМИИ, КП 2120



Г (№ 629), Д (№ 630), Л (№ 637), М (№ 638), Н (№ 639), Р (№ 642), С (№ 644), Ч (№ 649) встречаются в памятниках письменности 1636–1637 годов<sup>6</sup>.

В рукописях XVII века распространен травный орнамент, очень схожий со старопечатным орнаментом, однако учеными доказано, что «старопечатный стиль появился в рукописях раньше, чем в первопечатных книгах»<sup>7</sup>. В «Сборнике певческом на крюковых нотах» (КП 10897, Кн. 241), написанном в 1870-е годы (ил. 4), и в «Святцах с календарными и литургическими приложениями», созданных в 1674 году (КП 24052, Кн. 498), заставки выполнены чернилами, киноварью, использована также зеленая краска (ил. 5, 6). Оформление рисунка напоминает старопечатный тип орнамента: крупные стебли с бутонами цветов, помещенные в центре рисунка в вазу, симметрично расходятся в обе стороны извивающимися травами и листьями. В «Святцах» имеется заставка из свободно поднимающихся вверх трав с горизонтальной чертой внизу в качестве основания. Такая разновидность заставок также была популярна в рукописных и старопечатных книгах с середины XVII века, как отмечает Л. В. Черепнин<sup>8</sup>. По его мнению, растительный орнамент, появившийся в XVI веке, оформился под влиянием живописи западноевропейского Возрождения и узоров Ирана, но появление нового стиля было вызвано внутренним развитием русского изобразительного искусства. Л. В. Черепнин называет новый орнамент «растительным, или травным, цветным, так как этими названиями подчеркиваются в нем новые художественные мотивы (изображения трав, цветов)»<sup>9</sup>.

Со второй половины XVII века в оформлении русских рукописных книг распространяется стиль барокко, для которого было характерно сочетание растительных мотивов, листьев, цветов, плодов с геометрическими элементами, эллипсами, спиралями, углами. Такое барочное оформление заставки можно встретить в рукописном памятнике «Святцы» (КП 13698, Кн. 259), написанном в середине XVII века (ил. 7), с восстановленным текстом второй половины XIX века, и в книге, состоящей из двух произведений: «Притча об Эзопе. Зрелище жития человеческого» (КП 2169, Кн. 251), переписанной с печатного издания в конце XVII — начале XVIII века (ил. 8).



4

Орнаментальная заставка  
Сборник певческий на крюковых  
нотах (Кн 241). 1671–1676  
АОММИ, КП 10897



5

Орнаментальная заставка  
Святцы с календарными  
и литургическими  
приложениями (Кн 498). 1674  
АОММИ, КП 24052



6

Орнаментальная заставка  
Святцы с календарными  
и литургическими  
приложениями  
1674  
АОММИ, КП 24052



Хотя коллекция рукописных памятников, находящихся в фондах Архангельского музея, небольшая по объему, она, безусловно, позволяет судить о богатстве и высоком уровне книжной культуры Архангельского края.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Черепнин Л. В. Русская палеография. М.: Политиздат, 1956. С. 401.
- 2 Зернова А. С. Орнаментика книг московской печати XVI–XVII веков: альбом / А. С. Зернова. М.: Гос. Б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1952. С. 5, 38–40.
- 3 Дианова Т. В. Филигранные XVII–XVIII вв. «Герб города Амстердама». М.: Изд-во ГИМ, 1998. С. 8, 122, 133, 141.
- 4 Зернова А. С. Указ. соч. С. 31.
- 5 Там же. С. 157.
- 6 Там же С. 71, 72.
- 7 Порфиридов Н. Г. Новые памятники древнерусского книжного орнамента // Сообщения Государственного Русского музея. Вып. II. Л. 1947. С. 41. Протасьева Т. Н. Первые издания московской печати в собрании Государственного Исторического музея. М.: Госкультпросветиздат, 1955. С. 16–19. Черепнин Л. В. Русская палеография. М.: Политиздат, 1956. С. 400.
- 8 Там же.
- 9 Там же. С. 398.

# Стилистические параллели в оформлении певческих рукописей последней четверти XVII века

*Ф. В. Панченко,  
Институт русской литературы Российской Академии наук  
(Пушкинский Дом), Санкт-Петербург*

В середине XVII века в России была проведена церковная реформа, повлекшая за собой раскол русской Церкви и во многом определившая пути культурного развития как официальной церкви, так и образовавшихся старообрядческих сообществ. При этом культурное развитие в каждой из частей не было автономным. Глубоко традиционное воззрение на художественные формы и стили церковного искусства сосуществовало в разных пропорциях с новационным взглядом, ориентированным на современные западноевропейские системы творчества. В каждом направлении формировались свои принципы стиливых сочетаний, создавались новые произведения в рамках избранного художественного канона<sup>1</sup>. Русскую художественную культуру первых пореформенных десятилетий характеризует многостильность и многослойность на всех уровнях: языка, формы, поэтики. В равной степени это положение можно наблюдать во всех видах религиозного искусства, в том числе и в церковно-певческом.

Некогда единый поток русского церковно-певческого искусства распался на несколько разнонаправленных течений. В официальной (патриаршей) Церкви со второй половины XVII века явно наметились две тенденции. Первая была направлена на сохранение русской певческой традиции, требовавшей, однако, реформирования. Как известно, реформирование богослужебных текстов заключалось в исправлении русских переводов по греческим оригиналам, а в певческих рукописях еще производилась замена раздельноречной фонетической редакции текстов истинноречием. Основная задача музыкантов-справщиков состояла в отборе лучших напевов и приведении их в соответствие с исправленными текстами. На первый взгляд, эта чисто техническая задача, тем не менее, потребовала созыва специальной комиссии музыкантов-дидаскалов во главе со старцем Александром Мезенцем (1669–1670)<sup>2</sup>. Комиссия пришла к осознанию того, что существует насущная необходимость по-новому осмыслить саму систему нотной записи. «Извещение о согласнейших пометах» (известное еще как Азбука Александра Мезенца)<sup>3</sup>, составленное в ходе работы комиссии, явилось совершенно новым для своего времени музыкально-теоретическим трактатом, в котором знаменная нотация была приведена в стройную систему сообразно научным методам второй половины XVII века. Знаки нотации были систематизированы по интонационному принципу, снабжены словесными объяснениями и примерами. Кроме того, была усовершенствована дополнительная система киноварных помет, увязывающих интонационное содержание знаков с их высотным положением в музыкальном ладе (так называемые мезенцевские пометы). Наконец, была выработана еще одна система обозначений, уточнявших звуковысотный уровень знаков,



1а, 16

**Октоих.** Последняя  
четверть XVII века

*БАН. Собр. Дружина № 856. Л. 1 об., 2*

которая предназначалась для тиражирования певческих книг печатным способом. Подписанные к знаменам «тушевы́е призна́ки» (чернильные) обеспечивали полноту информации, заключенной в знаках, при печати в один цвет (без использования киновари). Нотопечатание, однако, в XVII веке так и не было осуществлено, но обе системы помет – и киноварных, и тушевых признаков — закрепились в практике нотописания как в господствующей Церкви, так и в старообрядческих соглашениях.

Во второй половине XVII века в Россию приглашаются ученые-монахи из Греции и из православных братств Великого княжества литовского, приезжают также профессиональные украинские певцы. С собой они привозят свои традиции, свои певческие стили, свои книги. Так, в репертуаре появляются новые киевский и греческий распевы. Будучи более простыми распевами, со строчными композициями, с элементами симметричного ритма, они постепенно вытесняют из обихода русское знаменное пение. Песнопения в этих стилях записываются преимущественно нотопевицей нотацией, которая к концу XVII века начинает преобладать в русской певческой книжности.

В последней четверти XVII века и первой четверти XVIII века обе тенденции наиболее ярко представлены в хоровом многоголосии: самобытное демественное многоголосие достигает своего расцвета, а партесный хоровой стиль довольно быстро осваивается в композиторском и исполнительском творчестве<sup>4</sup>.

Большинство певческих нотированных рукописей пореформенного периода, созданных в среде официальной церкви, выдержаны в каноне средневековой книги и в принципах оформления наследуют традиции первой половины XVII века. В рисовании заставок, инициалов, маргинальных цветков преобладает старопечатный стиль. Однако



динамичные изменения в профессиональном музыкальном искусстве обуславливают жанровое расширение певческой книжности, переосмысление структуры книг и принципов их оформления. Так, в книжный орнамент постепенно проникают элементы, свойственные барочному стилю, почерпнутые из украинской и московской печатной продукции. Большое влияние оказали певческие книги Киевской митрополии — южнорусские и украинские ирмологионы, через которые проникает на русскую почву не только новый певческий репертуар, но и принципы структурирования и оформления книг.

Обновление певческой традиции осуществлялось силами государевых и патриарших певчих дьяков, лучших дидаскалов, представлявших певческие центры разных регионов. Поэтому наиболее явственно все многообразие певческой книжности пореформенного периода можно видеть в книгах, созданных в среде музыкальной элиты Москвы. Здесь, на Патриаршем и Государевом дворах, в Посольском приказе и Оружейной палате бок о бок трудились мастера книгописного, певческого и живописного художеств, здесь создавались парадные кодексы, отвечавшие вкусам московской знати, по сути, здесь началось формирование русского искусства Нового времени.

В певческих книгах изменения в культурных ориентациях проявляются как в содержании книг — типе нотации, репертуаре, музыкальных особенностях, стилистике роспевов и проч., так и в их внешнем виде — в книжном орнаменте, структуре кодекса, переплете и др. Попытаемся представить многоликую картину русской культуры последней четверти XVII века, отраженную в певческой книжности. Предлагаемый ниже материал представит разные стилистические тенденции в оформлении певческих книг, которые связаны с типологией певческой книги, ее содержанием и функционированием.

Образцом барочной стилистики оформления может служить орнаментальный разворот рукописного Октоиха (БАН. Собр. Дружинина № 856. XVII в., последняя четверть) (ил. 1). Слева на развороте помещена миниатюра с изображением Иоанна Дамаскина в традиционной древнерусской иконографии: в позе писца, в монашеских одеждах с белым платом на голове. Изображения подобного типа можно видеть, например, на ми-



миниатюрах из Певческого Сборника 1560–1570-х годов (РГБ. Ф. 113. № 238. Л. 1а), в рукописях XVII века — «Повести о Варлааме и Иоасафе» (1628–1629 гг. Самара. РНБ. Q XVII. Л. 16 об.) и «Богословии Иоанна Дамаскина» (1637 г. РНБ. Сол. 310/330. Л. 4). Рассматриваемая миниатюра в рукописи Друж. 856 не обнаруживает прямых аналогов ни в рукописных выходных миниатюрах, ни в русских, ни белорусских, ни украинских изданиях XVII века. Тем не менее, отдельные элементы композиции явно соотносятся с печатной графикой. Так, фигура Иоанна Дамаскина из всех известных книжных гравюр с изображениями гимнографа или других авторов оказывается ближе всего к миниатюре «Ефрем Сирин» в книге «Поучений Аввы Дорофея» (М.: Печатный двор. 1647, резчик Ф. И. Попов по рисунку Г. Аврамова). Отдельные детали в оформлении интерьера: рисунок пола, выложенного горизонтальными плитками-шашечками, или большой шандал на столе с горящей свечой, можно видеть на выходной миниатюре «царь Давид» московского издания 1678 года (резчик Иоасаф по рисунку Паисия). На миниатюре рукописи привлекает внимание архитектурный пейзаж, в котором угадываются черты восточного города: круглые купала, башни-минареты, галереи, аркады. Очевидно, мастер представление об архитектурном облике городов Востока, известного ему по европейским гравюрам. Отметим, что в печатных украинских изданиях середины — второй половины XVII века весьма распространены гравюры с изображениями персонажей (святых отцов) на фоне архитектурных построек (от отдельных строений до монастырских или городских комплексов)<sup>5</sup>. Как правило, их иконография ориентирована либо на православную культовую архитектуру, либо на западноевропейские архитектурные формы. Для русских изданий XVII века архитектурный фон не характерен, тем не менее, определенное сходство в очертаниях строений можно усмотреть в гравюре-фронτισписе «Варлаам и Иоасаф» из «Истории о Варлааме и Иоасафе» Симеона Полоцкого (М., 1680, гравер Афанасий Трухменский по рисунку Симона Ушакова)<sup>6</sup>. Подобная «собираемость» в построении композиции миниатюры рукописи Друж. 856 свидетельствует скорее об ее оригинальности, нежели копировании с готового образца, а ее стройность и целостность выдает в ми-



ниатюристе опытного мастера. Заставка-рамка, расположенная на правой стороне того же разворота рукописного Октоиха, образует параллель к орнаментальной рамке миниатюры слева. Здесь старопечатный орнамент с преобладающим мотивом листа аканта интерпретирован в барочной манере с густо плетущимися широколиственными травами. В композицию заставки включены также характерные барочные мотивы: стилизованные чаши, плетенка на месте срединки заставки, а также маскарон с мужским лицом, который как бы выглядывает из-под плетенки. Рисунок орнамента положен на черный фон и аккуратно тонирован зеленой, терракотовой и оранжевой краской. Рукопись, вероятно, создавалась в одном из крупных певческих центров, поскольку в ней наряду с монодическими песнопениями выписаны произведения в демественном многоголосном стиле, требующем от певчих профессиональных навыков.

Опору на новую книжную орнаментуку (на издания, вышедшие после 1677 года), свойственную рукописной книжности в целом, можно наблюдать в нотированной Общей мннее конца XVII века (БАН. Тек. пост. № 294) (ил. 2). Как и в предыдущей рукописи, в заставке развиваются старопечатные мотивы, которые здесь получают красочную обработку: плотным слоем нанесен зеленый фон, рисунок орнамента покрыт охрой, оттененной розовой краской. Цветная заставка поддержана заголовком, выполненным кинovarью и золотом. Буквы заголовка усложнены тонкотравным ажурным орнаментом. Этот прием декорирования заголовков, известный еще по ренессансным итальянским изданиям, вошел и в русскую печатную книгу XVII века, а оттуда и в рукописную. Подобным образом оформленные заголовки можно видеть в изданиях Печатного двора<sup>7</sup> и Верхней типографии, в частности в «Истории Варлаама и Иоасафа»<sup>8</sup>.

С 1670-х годов в русских книгах появляются гравированные заставки-рамки, заполняющие все поле листа. Репертуар книг, в которых использовались готовые гравированные листы, необычайно широк, встречаются они и в нотированных рукописях. В певческом Сборнике из собрания Колобова № 669 (БАН) в качестве титульного листа использована одна из гравированных заставок-рамок, приписываемых мастеру круга Ле-



5

Триодь

Последняя треть XVII века

БАН. Собр. текущих поступлений № 283. Л. 1

онтия Бунина<sup>9</sup>, в стилистике которой автор наиболее последовательно придерживается старопечатного орнамента. Сама рукопись весьма примечательна. Очевидно, она была выполнена московскими дидаскалами в период богослужебной реформы 1670-х годов в качестве образца для дальнейшего распространения. Подобные рукописи мы находим в разных собраниях, в частности, среди книг патриарха Никона, в крупнейшей монастырских библиотеках. Гимнографические тексты в рукописи исправлены, крюковая нотация дополнена киноварными пометами и тушевыми признаками, подобран певческий репертуар песнопений в разных стилях: знаменном, путевом, демественном с их вариантами. Особый интерес представляют ремарки, в которых сопоставляется пение разных православных традиций, например: «Во Грецы же, и во Афонстей горе, и в сербах, и в болгарех, и в белороссии прежде начинает первый лик» и других<sup>10</sup>.

Писцы наречных книг, специальный штат которых работал при Певческой палате, осуществляли целую программу по обеспечению не только необходимым набором исправных книг, включающих полный певческий богослужебный репертуар, но и достаточным количеством экземпляров для распространения по церковным приходам. Таким образом осуществлялась идея создания «типовых» унифицированных певческих книг. Для унификации внешнего облика книг лучше всего подходили однотипные орнаментальные формы — гравированные заставки-рамки. Комплект заставок с изображениями двенадцатых праздников был, вероятно, создан если и не специально для певческой книги Праздники, то, по крайней мере, с учетом оформления этой книги. Книга содержит устойчивый корпус нотированных служб двенадцатым праздникам, поэтому гравированные листы с соответствующими композициями в медальонах очень органично вплетались. Гравированные заставки-рамки в четвертую долю листа использовались в певческих Праздниках как крюковой, так и нотолинейной нотаций, например: ИРЛИ. Древлехранилище. Латгальское собр. № 210 (знаменная нотация, XVII в. последняя четверть)<sup>11</sup>, БАН. Арх. певч. № 84 (нотолинейная нотация, XVII в., первая треть), ЯГИАХМЗ. Собр. Лукьянова. № 1078 (нотолинейная нотация, XVII в., последняя четверть)<sup>12</sup>, ЯГИАХМЗ. Собр. Лукьянова.

**Сборник певческий**

Последняя треть XVII века

*РНБ. Софийское собр. № 155. Л. 3*

№ 1079 (двознаменная нотация: знаменно-нотоплинейная, XVII в., последняя четверть)<sup>13</sup>.

Гравированными листами, как известно, пользовались не только московские писцы. Немало их бытовало и на Русском Севере. Уникальным образцом гармоничного сплава обобщенного старого и творчески освоенного нового певческого искусства является Сборник первой четверти XVIII века (БАН. Арханг. собр. Красногорского монастыря. № 59). Эта рукопись написана нотоплинейной нотацией, однако выполнена в древнерусских традициях. Ее писец и вкладчик (1734) Антоний Мурзиных — мастер-головщик Сийского монастыря. Во второй половине XVII — первой половине XVIII века Антониево-Сийский монастырь являлся одним из крупнейших духовных и культурных центров России, ориентированных на элитарное искусство Москвы. В этой книге собран практически весь репертуар монастырской традиции начала XVIII века, который включал песнопения старых и новых для России монодийных стилей — греческого, киевского, болгарского. Эту книгу можно рассматривать как своеобразную певческую энциклопедию своего времени. В оформлении использована большая (в лист) гравированная заставка-рамка Афанасия Трухменского с композицией в медальоне «Царь Царем» с припадающими Иоанном Златоустом и Иоанном Дамаскином<sup>14</sup>. Это, пожалуй, один из позднейших примеров использования гравированных листов в певческих рукописях синодальной церкви.

В певческих рукописях встречаются другие гравюры, связанные с Сийским монастырем. Так, рукопись БАН, Арх певч. № 44, написанная и переплетенная в Москве в 1690 году иподьяконом Евтихием Михайловым Плещечкиным, украшена заставками-рамками из гравированных Сийских святцев, а песнопения службы Антонию Сийскому предваряет гравированная двухцветная миниатюра с изображением преподобного<sup>15</sup>.

«Мода» на гравюры проявилась в рисовании заставок, полностью их имитирующих. Тончайшее письмо, которым выполнена заставка-рамка в начале Октоиха в рукописи БАН. Тек. Пост. № 315 (XVII в., последняя четверть), выдает руку мастера уровня царских художников Леонтия Бунина и Василия Андреева (ил. 3). Не исключено, что знаменщики Оружейной палаты выполняли не только подготовительные рисунки для гравирования,



но и рисовали заставки непосредственно в рукописях. Сборник Тек. пост. 315 содержит, кроме прочего, один из ранних списков важнейшего музыкально-теоретического трактата монаха Тихона Макарьевского «Ключ разумения», в котором объясняется система взаимодействия двух нотаций — знаменной и нотолинейной. Благодаря этому труду в русском нотописании был осуществлен переход с древней неумвенной нотации (знаменной) на киевскую квадратную ноту. Содержание рукописи, качество письма и оформления, а также особый тип переплета с редким орнаментальным средником в виде геральдической лилии, аналог которому мы находим среди рукописей, принадлежавших царской семье (БАН. П I А № 36)<sup>16</sup>, позволяет атрибутировать книгу мастерам, принадлежавшим церковно-певческой и художественной элите московского двора.

Параллельно с эстетикой черно-белой гравюры в рукописях наблюдается стремление к цветовой обработке изображений, в том числе и гравированных листов. Прием акварельного расцвечивания рисунка был свойствен орнаментике старопечатного стиля еще в первой половине XVII века, а в конце века он был перенесен и на барочные формы орнамента. Наглядным примером может служить Каноник лицевой из библиотеки царя Федора Алексеевича (БАН. П I А № 88, 1670-е гг.)<sup>17</sup>. В рукописи содержится 6 миниатюр и 6 заставок-рамок (трех рисунков). Заставки выполнены в подражание гравюре, но в легкой «перовой» манере с доминирующим золотым фоном.

Этому кругу рукописей принадлежит Подносной экземпляр исключительно важного для обновления русской церковной музыкальной культуры труда Николая Дилецкого «Идея грамматики мусикийской», выполненного писцом Василием Резанцем для Григория Дмитриевича Строганова в 1679 году (РГБ. Ф. 173 (Собр. МДА. Фунд.). № 107) (ил. 4). Рисунок заставки и стилистически и конкретными схемами во многом схож, но не идентичен известным гравированным заставками московских мастеров. Особое внимание привлекает цветовая «обработка» перового рисунка орнамента: золото используется как фон и как самостоятельная краска в деталях. Отдельные элементы — раструбы, цветы и ягоды тонируются светло-зеленой травяной и малиновой красками.



Подобным же образом решена заставка-рамка нотированной Троицы (БАН. Тек. пост. № 283, последняя треть XVII в.) (ил. 5). Схема заставки, растительные, архитектурные и лекальные элементы, вазоны и птицы весьма характерны для гравированных изображений. Наиболее близкой данной композиции является одна из заставок, разработанная мастерами круга Леонтия Бунина<sup>18</sup>. Рисованная заставка в Троице имеет отличия от всех известных вариантов этого типа гравюр. Как и в предыдущей рукописи, фон вызолочен, неплотная зеленая и малиновая краски использованы небольшими вкраплениями для выделения цветов и бутонов. На художественное осмысление рисунка и на его цветовой решение следует обратить особое внимание, поскольку эти принципы будут унаследованы в XVIII веке поморскими старообрядческими книгописцами. Данную рукопись можно считать прямым прототипом будущего поморского старообрядческого орнамента. Именно этот вариант композиции с буквально точно повторенной раскраской будут использовать выговские мастера в своих рукописях.

В той же стилистике выполнена певческая рукопись РНБ. Софийское собр. № 155 (последняя треть XVII в.) (ил. 6). Сборник, включающий книги знаменной нотации Октоих, Ирмологий и Троиць принадлежал новгородскому Софийскому собору. Рукопись большого формата (в лист) написана каллиграфическим почерком, богато декорирована. В ней находится 6 заставок-рамок, 2 овальные заставки, 48 заставок, 33 концовки, 20 инициалов, 5 полевых маргинальных жезлов<sup>19</sup>. Вероятно, рукопись была изготовлена по заказу правящего иерарха, не исключено, что специально для вклада в новгородскую Софию. Вопрос этот не исследован, достоверных документальных свидетельств нет. Однако палеографические данные рукописи, стилистика орнаментики и уровень исполнения указывают на то, что создана она была московскими мастерами Посольского приказа, работавшими при Патриаршем дворе. Важным палеографическим признаком является бумага с филигранями — литеры IHS под крестом и герб «Страсбургская лилия». Варианты этих знаков присутствуют на бумаге целого ряда рукописей, принадлежавших царским властям и патриархам. Среди них — Псалтирь патриарха Адриана 1692 года (ГИМ. Сино-



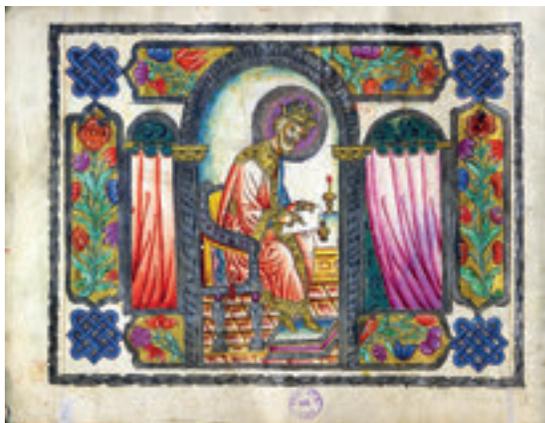
дальное собр. № 233), Подносной экземпляр царю Алексею Михайловичу Стихотворного панегирика «Орел Российский» Симеона Полоцкого 1667 года (БАН. П I А № 1), «Плач о кончине Алексея Михаловича» Лазаря Барановича 1676 года (БАН. П I А № 3), «Глас последний царя Алексея Михайловича» Симеона Полоцкого (БАН. П I А № 4), Сборник житий лицевой 1668 года мастеров Оружейной палаты (БАН. П I А № 26), «Вертоград многоцветный» Симеона Полоцкого (после 1680 г. БАН. П I А № 54), Азбука учебная царя Федора Алексеевича (1660-е гг. БАН. П I А № 70), рассмотренные выше каноник лицевой (БАН. П I А № 88) и Триодь (БАН. Тек. пост. 283), а также Певческий Сборник (РГБ. Музейное собр. № 7753), о котором будет сказано ниже<sup>20</sup>.

Особый пласт рукописей, обладающих общей стилистикой, создали мастера, обслуживавшие Патриарший двор<sup>21</sup>. Описанные выше принципы цветового решения в заставках-рамках, основанных на общих мотивах с московскими гравюрами, можно считать еще одним стилистическим признаком мастеров, трудившихся на Патриаршем дворе. Наиболее выраженной эта стилистика представлена в оформлении Грамоты московского патриарха Адриана о поставлении Иова архимандритом Троице-Сергиева монастыря, датированная 4 мая 1695 года (РГБ. Ф. 303. I. № 895) и заставка из Псалтири патриарха Адриана 1692 года, хранящаяся в Московской синодальной библиотеке (ГИМ. Синодальное собр. № 233)<sup>22</sup>.

Центром интенсивного преобразования певческого дела в 1670–1680-е годы можно по праву считать Государев двор<sup>23</sup>. Особенной любовью к пению отличался молодой царь Федор Алексеевич, в библиотеке которого, согласно описи, имелось 130 нотных книг и множество тетрадей с самым разнообразным репертуаром<sup>24</sup>. Среди них были книги, изготовленные мастерами Посольского приказа.

Одной из важнейших рукописных книг для понимания процессов развития церковно-певческого искусства последних десятилетий XVII века является Сборник церковных песнопений 1680 года (РГБ. Музейное собр. № 7753). Это огромный фолиант (601 л.), форматом в лист, содержит основной певческий репертуар, записанный новой для русской

10 а  
СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ,  
муз. ВАСИЛИЯ ТИТОВА  
**Псалтирь рифмованная.** 1687  
БАН. П I А № 66. Л. 5 об., 6



10 б  
СИМЕОН ПОЛОЦКИЙ,  
муз. ВАСИЛИЯ ТИТОВА  
**Псалтирь рифмованная.** 1687  
БАН. П I А № 66. Л. 5 об., 6



традиции пятилинейной киевской нотацией. В Сборник входят: Обиход, Ирмологий, Трезвонь, Литургия Василия Великого, Акафист Богородице, песнопения Страстной недели, канон Пасхе, стихиры Вознесению, на Сошествие Святого Духа, святым отцам и др. Книга имеет пространственный заголовок «Книга глаголемая Ирмолой, составленный преподобным отцем нашим Иоанном Дамаскиным...» и вирши, помещенные в медальон миниатюры над изображением Иоанна Дамаскина. Чрезвычайно важна запись, оставленная создателями кодекса: «Книга нотная, писанная в Москве при царе Феодоре Алексеевиче в его государевых палатах и его государственными рабы Потапком Максимовым и Анрейком Михайловым в лето 7188 месяца мая в 5 день от спасительного же воплощения Бога

слова 1680 года месяца июля в 5 день индикта 3». Эта книга была отмечена и как выдающийся памятник книгописного искусства<sup>25</sup> и как уникальный певческий свод<sup>26</sup>. Рукопись богато и разнообразно декорирована. Заставки-рамки, заставки, орнаментальные развороты с миниатюрами написаны в разных стилях и характеризуются эклектичностью, сочетая порой в одной форме разные направления декоративного искусства последней четверти XVII века. Орнаментальное оформление рукописи весьма близко целому ряду государевых и патриарших грамот этого периода. Большинство элементов выполнены в красках и золоте старопечатного стиля с элементами барокко. Высокохудожественными являются 15 миниатюр очеркового характера с раскраской в «акварельной манере», с применением золота. Важно отметить, что большая часть миниатюр ориентирована на новую иконографию. Так, изображение Иоанна Дамаскина (л. 155 об.) восходит к фронтиспису из печатного Октоиха, изданного во Львове в 1630 году<sup>27</sup>. Крупная фигура Иоанна Дамаскина предваряет книгу Ирмологий. Гимнограф изображен сидящим на прихотливо изогнутом в барочной манере стуле, облокотившимся на стол и очиняющим перо, в мантии и в характерно завязанном платке в виде тюрбана на голове, с босыми ногами. Подобный облик стал излюбленным типом изображения Иоанна Дамаскина, многократно тиражировался, в том числе и в Московских изданиях<sup>28</sup>, повторялся он и в рукописях<sup>29</sup>.

На печатные гравюры XVII века ориентирована также миниатюра «Василий Великий» (л. 513 об.)<sup>30</sup>. Отметим среди прочих миниатюру, представляющую новый иконографический тип Богородицы «Благодатное небо» (л. 24 об.), композицию «Царь царем» (л. 17). Несколько композиций восходят к иконографии Библии Пискатора, например, Рождество Христово (л. 14 об.) и Положение во гроб (л. 561). Композиция с пророком Ионой (л. 309 об.) имеет прямую параллель с иконой «Деяния пророка Ионы» первой четверти XVII века из собрания ГРМ (ДРЖ 2054). Аналогичное художественное решение сюжета «Вход Господень в Иерусалим» (л. 253) находим в иконе мастера Оружейной палаты Федора Козлова 1673 года (ГТГ. Инв. 14266). Царь Давид обладает устойчивой иконографией, многократно повторенной в печатных Псалтирях XVII века. Давид, изображенный на миниатюре рукописи (л. 5), ближе всего соотносится с гравюрой в издании 1678 года (Москва, мастер Иоасаф по рисунку Паисия<sup>31</sup>).

Сборник Музейного собрания РГБ, несомненно, уникален. Он сочетает в себе традиционный тип русской певческой книги и Ирмологиона, книги, сформировавшейся на территории Великого княжества литовского и отразившей практику богослужебного пения Киевской метрополии. Новым для русского церковного пения явились песнопения болгарского респева. Известно, что мастера Потап Максимов и Андрей Михайлов состояли в штате «писцов наречного пения» при государевом дворе. Таким образом, рукопись, созданная ими, может служить образцом и певческого и книгописного творчества царских мастеров.

Желание иметь у себя книги, подобные царским, вполне понятно для лиц, приближенных ко двору. Идея, заложенная в сборнике Федора Алексеевича, находит свое продолжение в книгах других писцов и миниатюристов, не всегда обладавших высоким мастерством. Например, Сборник БАН. Тек. пост. № 271, был написан в Москве в 1701 году по заказу стольника боярина Авраамия Федоровича Лопухина. В него включены Ирмологий, песнопения Октоиха, Стихираря, Литургии и других чинов не только знаменного респева, но и прочно вошедшего к началу XVIII века в церковный обиход киевского респева.

Рукопись украшена 12 миниатюрами, заставками и инициалами в стиле позднего барокко (ил. 7, 8). Как нотное письмо, так и художественное убранство рукописи выполнено грубовато, но вполне профессионально. Иконография миниатюр ориентирована преимущественно на западноевропейские образцы, в частности в сцене Благовещения, Распятия, Пастыря доброго, Святого семейства и других. Даже обычные для книжных миниатюр царь Давид и Иоанн Дамаскин представлены в новом для русской книжности виде.

Большинство парадных рукописей создавалось мастерами Посольского приказа. В ряде рукописей можно видеть полихромные орнаменты, в которых сочетаются растительные и лекальные формы со стилизованными плодами и цветами, прихотливо извивающимися тонкими травами и лентами (ленточный орнамент). В цветовой гамме преобладают прозрачные малиновый, голубой, зеленый и оранжевый оттенки. Важную функцию несут элементы, имитирующие золото и серебро. Общий характер рисунка, сочетания серебра и золота, а также отсутствие красочного фона отсылают нас к ювелирному искусству эпохи барокко. К числу таких памятников может быть отнесен Чиновный список свадьбы царя Алексея Михайловича с Натальей Кирилловной Нарышкиной 1671 года (Посольский приказ. РГАДА. 006399). Заставка-рамка, предваряющая текст, содержит вышеописанные элементы. Близкой по стилю является заставка-рамка в Александрии сербской редакции, созданной в Посольском приказе в 1675–1676 годах (БАН. П I Б № 99. Л. 2)<sup>32</sup>. Известны мастера книги: текст на 400 листах писал подьячий Иван Верещагин, иллюстрировали рукопись (128 миниатюр) иконописцы Иван Максимов, Дмитрий Иванов, Федор Юрьев и Иван Петров. К числу рукописей, оформленных в той же манере, следует отнести и Сийское евангелие 1693 года, подаренное Антониево-Сийскому монастырю патриаршим казначеем Паисием (БАН. Собр. Археографической комиссии № 339)<sup>33</sup>.

Орнамент, разработанный в той же манере, можно видеть в певческой нотированной рукописи конца XVII века (БАН. Собр. Плюшкина № 17) (ил. 9). В композиции заставок-рамок (л. 3, 34) включены весьма распространенные в искусстве барокко изображения птиц, в частности попугаев, а также вазонов, декорированных драпировками. «Драгоценный» вид заставкам придает использование золотой и серебряной красок. Рукопись содержит распетый канон Богоматери инока Феокиста и две службы Николаю Чудотворцу (на 6 декабря и 9 мая) в трехголосном изложении. Многоголосное звучание церковного хора в XVII веке было связано с особо торжественным праздничным богослужением. В последней четверти XVII века в церковной практике сосуществовали различные многоголосные стили. Одни были традиционно русские, возникшие на основе монодических стилей: демественное многоголосие, строчное (на основе путевого распева) и знаменное. Каждый стиль записывался в своей нотации и обладал характерными чертами. Многоголосное пение требовало от исполнителей большого умения, и, как правило, было уделом государевых, патриарших или архиерейских певчих дьяков. Рукопись не датирована и не имеет локализирующих ее записей. Однако состав песнопений и оформление говорят о создании ее в среде государевых певчих дьяков, связанных с деятельностью Посольского приказа<sup>34</sup>.

В оформлении рукописей мастерами Оружейной палаты и Посольского приказа можно наблюдать еще один стиль. Наиболее ярко он представлен в «Царском Титулярнике» (Москва. Посольский приказ. 1672 г. РГАДА. Ф. 135. Древлехранилище № 401), выполненном золотописцами Григорием Благушиным, Матвеем Андреевым и Федором Лоповым.

Для орнаментики титульного листа характерны мотивы с крупными стилизованными или вполне реалистично нарисованными цветами, использование в композиции плетеньки. Расцвечивание рисунка насыщенными красками — синей, малиновой, оранжевой, зеленой — выполнено в живописной манере, с растушевкой, с белильными «оживками» и «движками». Вся композиция наложена на золотой фон. Источником стиля могли служить как нидерландская гравюра (графика), так и западноевропейские рукописные литургические книги (живопись). Подобный торжественный стиль характерен для «царских книг» светского содержания, в число которых входят и подносные экземпляры царским особам сочинений придворного поэта Симеона Полоцкого. Такова рукопись «Вертограда многоцветного» Симеона Полоцкого (после января 1680 года) (БАН. П I А № 54)<sup>35</sup>, созданная писцом Оружейной палаты Кирышкой Никитиным. Подобный орнамент можно видеть в рамке миниатюры «Древо родословия Иисуса Христа» в Евангелии 1678 года (Оружейная палата. инв. № Кн.-26)<sup>36</sup>. Евангелие было выполнено семью мастерами Оружейной палаты: Ф. Зубовым, И. Максимовым, С. Рожковым, П. Никитиным, Ф. Юрьевым, М. Потаповым и М. Ивановым для вклада царя Федора Алексеевича в Верхоспаский собор Теремного дворца<sup>37</sup>.

Из числа музыкальных рукописей в том же стиле оформлена Псалтирь рифмотворная Симеона Полоцкого, положенная на ноты певчим дяком Василием Титовым. Рукопись БАН. П I А № 66 представляет собой подносной экземпляр 1687 года царевне Софье, и, по-видимому, является автографом придворного музыканта Василия Титова<sup>38</sup> (ил. 10 а, 10 б). В титульном орнаментированном развороте Псалтири рифмотворной легко увидеть общие элементы: вертикально и горизонтально расположенные ветви в цветах на золотых плакетках и мотив синей плетеньки.

Создание Рифмотворной псалтири Симеоном Полоцким с музыкой Василия Титова ознаменовало новый этап в культуре светского музицирования. мода на пение духовных кантов и псалмов в поэтическом переложении, пришедшая в Россию из Западной Европы, в частности из Польши, установилась в последней четверти XVII века. Она внесла новый музыкальный строй трехголосной куплетной песни (канта). На смену традиционному русскому многоголосию полифонического склада со второй половины XVII века приходит новый хоровой «партесный» стиль, который постепенно охватывает весь богослужебный репертуар. Проводниками нового гармонического многоголосного стиля также стали опытные певцы из Украины, испытавшей влияние западноевропейской музыки гораздо раньше. Большим любителем партесного пения был патриарх Никон, который всячески способствовал его продвижению в России. Широкое распространение получают гармонические обработки песнопений знаменного и других одноголосных распевов. Многоголосные обработки песнопений знаменного распева явились связующим звеном между древней монодией и собственно партесным стилем.

К концу XVII века в Москве существовала уже целая школа композиторов, работающих в стиле партесного пения. Получает развитие новый жанр — «партесный концерт», Таким образом, в господствующей церкви на протяжении второй половины XVII — первой половины XVIII века сосуществовали монодийные и многоголосные песнопения, относящиеся к разным стилям. При этом шло постепенное вытеснение из церковной практики древних певческих форм и стилей новыми, которые были связаны, с одной стороны, с традициями пения южно-русских, украинских и белорусских православных монастырей, а с другой — с музыкальными достижениями Западной Европы.

Оформление партесных рукописей, которые писались, как правило, в виде отдельных партий хоровых голосов, постепенно минимизируется. Функциональная утилитарность партий не требовала особого внимания к облику книги. Устойчивой оставалась кино-варная рубрикация заголовков и инициалов.

Искусство книжного оформления, формировавшееся в угоду вкусам царских и церковных властей и достигшее к концу XVII века своего расцвета, перешло на периферию, в культурный сегмент старообрядчества. Исключительная роль в этом принадлежала поморскому старообрядчеству в лице искусных мастеров и книжников – насельников Выгореции, которые сделали элитарное книгописное искусство народным. В книжном оформлении выговцы не только последовали стилистике и выработанным художественным приемам, но и, по сути, использовали готовые рукописи-образцы, буквально копировали их и воспроизводили в своих композициях. Этот важный аспект в понимании генезиса поморского орнамента требует обстоятельного изучения и будет освещен в отдельной статье.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Общая характеристика эпохи дана в кн.: Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века — встреча двух эпох. М., 1994.
- 2 Парфентьев Н. П. Особенности проведения реформы музыкального искусства в контексте изменений в духовной культуре России 1650–1670-х гг. // Вестник ЮУрГУ. Серия: социально-гуманитарные науки. Челябинск, 2013. Т. 13, 2. С. 94–101.
- 3 Александр Мезенец и прочие. Извещение... желающих учиться пению (1670 г.) / Введение, публ. и пер. памятника, ист. иссл. Н. П. Парфентьева; комм. и иссл. памятника, расш. знам. нот. З. М. Гусейновой. Челябинск, 1996.
- 4 Кручинина А. Н. Патриарх Никон и церковно-певческое искусство его времени // Человек верующий в культуре Древней Руси: Материалы междунар. науч. конф. СПб, 2005. С. 259–264.
- 5 Наиболее показательным образцом книги с гравюрами, в композицию которой входит архитектурный мотив, является «Патерик, или Отечник Печерский», изданный в типографии Киево-Печерской Лавры в 1661 г. и неоднократно переиздававшийся на протяжении XVII в.
- 6 Гусева А. А. Оформление изданий Симеона Полоцкого в Верхней типографии (1679–1683 гг.) // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 38: Взаимодействие древнерусской литературы и изобразительного искусства. С. 462.

- 7 См.: Лукьянова Е. В. Атрибуция гравированных украшений в изданиях Московского Печатного двора 1679–1680 гг. // Патриарх Никон и его время: Сб. научных трудов / Отв. ред. и сост. Е. М. Юхименко. М., 2004. Труды ГИМ. Вып. 139. С. 208–212.
- 8 Гусева А. А. Указ. соч. С. 474.
- 9 В книге О. Р. Хромова описана и воспроизведена заставка-рамка аналогичного рисунка (но не идентичного), см.: Хромов О. Р. Цельногравированная книга и гравюра в русских рукописях XVI–XIX веков. М., 2013. С. 283.
- 10 Описание рукописи см.: Певческие рукописи в собрании Библиотеки Академии наук: Каталог выставки / Сост. Ф. В. Панченко. СПб, 1994. С. 20–21, рис. 12.
- 11 Винокурова Э. П. Сборник XVII в. из Латгалии с гравированными на меди заставками-рамками // Древлехранилище Пушкинского Дома. Л., 1990. С. 262–271.
- 12 Хромов О. Р. Указ. соч. С. 344–364 (Кат. 108).
- 13 Там же. С. 364–373 (Кат. 109).
- 14 Там же. С. 268.
- 15 Подробнее о рукописи см.: Певческие рукописи в собрании Библиотеки Академии наук. С. 22, рис. 13.
- 16 Библиотека Петра I: Описание рукописных книг / Авт.-сост. И. Н. Лебедева. СПб, 2003. С. 68–69. Благодарю Л. Б. Белову, любезно предоставившую сведения о переплете рукописи из собрания Петра I.
- 17 Библиотека Петра I. С. 120–121.
- 18 Хромов О. Р. Указ. соч. С. 365.
- 19 Благодаря ярко выраженной стилистике орнамента долгое время эта рукопись считалась старообрядческой поморской, см.: Звегинцева О. В. Рукописные книги библиотеки Новгородского Софийского собора // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. третий. Т. 12. М.: Наука, 1983. С. 259.
- 20 Данные филигрانی встречаются также на бумаге патриарших и митрополичьих грамот последней трети XVII в. См.: Водяные знаки рукописей России XVII в.: По материалам Отдела рукописей ГИМ / Сост.: Л. М. Дианова, Л. М. Костюхина. М., 1980.
- 21 Володихин Д. М. Патриарший приказной архив как источник по истории русской книжной культуры XVII в. Автореф. дисс. кандидата исторических наук. М., 1995. Как пишет Д. М. Володихин: «Книгописными работами занимались певчие, приказные люди Патриаршего дома (дьяки, подьячие и ризничие, духовенство храмов Патриаршей области и кремлевских соборов, патриаршие иконописцы)... В патриаршей книгописной мастерской придерживались в большинстве случаев одного стиля художественного оформления: тонкой золотописной каллиграфии и филигранно точного золотописного рисунка в сочетании с черным фоном или использованием не выцветающих черных чернил во всех прочих деталях оформления».
- 22 Образец орнамента см.: Орнаменты на памятниках древнерусского искусства. Издание Н. П. Сырейщикова и Д. К. Тренева. М., 1916. Вып. 3. Табл. X.
- 23 См.: Протопопов В. В. Нотная библиотека царя Федора Алексеевича // Памятники культуры: новые открытия. Письменность, искусство, археология. Ежегодник, 1976. Л.: Наука, 1977. С. 119–133.
- 24 Там же. С. 122.
- 25 Кудрявцев И. М. «Издательская» деятельность Посольского приказа (К истории русской рукописной книги во второй половине XVII в.) // Книга. Исследования и материалы. Сб. 8. М., 1963. С. 231, 232.
- 26 Протопопов В. В. Указ. соч. С. 122.

- 27 Сидоров А. А. Древнерусская книжная гравюра. М., 1951. С. 226.
- 28 Там же. С. 227.
- 29 БАН. Собр. Калужняцкого № 15. Описание рукописи и воспроизведение миниатюры см.: Певческие рукописи в собрании Библиотеки Академии наук. С. 40–41, рис. 24.
- 30 Книга великих пастырей. М., 1665, см.: Сидоров А. А. Указ. соч. С. 225.
- 31 Сидоров А. А. Указ. соч. С. 239.
- 32 См.: Кудрявцев И. М. Указ. соч. С. 179–244; Библиотека Петра I. С. 212–214, ил. 86.
- 33 См.: Братчикова Е. К. К истории создания Сийского евангелия XVII в.; Гумницкий И. И. Художественное оформление Сийского евангелия XVII века // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги [БАН СССР]. Л., 1978. С. 112.
- 34 Мнева Н. Е. Изографы Оружейной палаты и их искусство украшать книги // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 217–246.
- 35 Библиотека Петра I. С. 85–87.
- 36 Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси XI–XVII вв. М.: Искусство, 1964. С. 141, 282.
- 37 Петрова О. С. Писцы Евангелия 1678 г. церкви Спаса Нерукотворного Московского Кремля // Румянцевские Чтения-2010. Ч. 2: Материалы международной научной конференции (20–22 апреля 2010 г.). М.: Пашков дом, 2010. С. 47–53.
- 38 Библиотека Петра I. С. 85–87, 98–100.

# Гробница святых, чин целования раки и стихира-осмогласник св. Василию и Константину Ярославским в XVII веке

*М. С. Егорова, А. Н. Кручинина,*  
Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова

В древнерусской певческой традиции особое место занимает круг музыкально-поэтических текстов, предназначенных для исполнения певчими в рамках так называемого чина целования, который совершался на всенощном бдении в конце утрени и предполагал целый ряд ритуальных действий. Древнерусские богослужебные книги XVII столетия сохранили как описание этого чина, так и входившие в него гимнографические тексты, которые зафиксированы только в нотированных певческих рукописях. О том, как именно происходил чин целования, можно судить, например, на основании предписаний Устава Соловецкого монастыря (РНБ. Ф. 717, № 1123/1232, XVII в. Л. 21–21 об.): «Егда запоют, Утверди Боже» и пономарь понесет налож с праз(дником), а другой пономарь несет предъ нимъ подсвещникъ со свещею, и поставивъ налож посред церкви. а посторонъ налож под-свещникъ. со свещею, и пришед игумень поклонится праз(днику) дважд(ы) в пояс, и целуетъ праз(дник). и по целовании поклонится. Таже и возложит на себе патрахиль и поручи. и помазуется с(вя)тым масломъ, от старейшаго с(вя)щенника кистию кр(е)стообразно. Потомъ помазуютъ с(вя)щенниковъ. Тажи и вся братия преже целуютъ праздник и потом помазуются от игумена с(вя)тымъ маслом кистию кр(е)стообразно. Пришед ко игумену каждоихъ г(лаго)леть прощение меншее. Потомъ помазуются». В Обиходнике Троице-Сергиева монастыря начала XVII века (РГБ. Ф. 304.1, № 252. Л. 30–30 об.) присутствует описание чина целования в день памяти преподобного Сергия, 25 сентября, когда в обители торжественно встречали государя с «поездом»: «А на целовании поют стих, Приидите иночествующих» а у раки у чудотворцевы станут два дякона со свещами. а праздник поставят среди церкви. а пономар<...> со свещею. Ахимандрит<...>возьмемъ кадило.и кадит чудотворцеву раку, и потом праздник, и целуют праздник и мощи, и потом пойдет государь к чудотворцу, и празднику, и прощается государь ко архимандриту, и архимандрит стоя на месте государя благословляет рукою издали да челом ниско». Таким образом, в составе всенощного бдения чин целования включал в себя поклонение праздничной иконе, мощам, вынесенным в ковчеге и возложенным на аналой в центре храма, или собственно раке святых, память которых торжественно совершалась в этот день. Закономерно предположить, что роль песнопений в рамках чина целования была чрезвычайно значима в тех случаях, когда они исполнялись в пространстве так называемых гробниц святых — особым образом организованных храмовых приделов или компар-

тиментов, где находилась рака с мощами (или над мощами, захороненными «под спудом»). В последние годы оформление гробниц почитаемых русских святых все больше привлекает внимание исследователей<sup>1</sup>, однако проблема взаимодействия литургического текста, входящего в чин целования, с элементами такого оформления, по большому счету, пока еще только ожидает многоаспектного рассмотрения<sup>2</sup>.

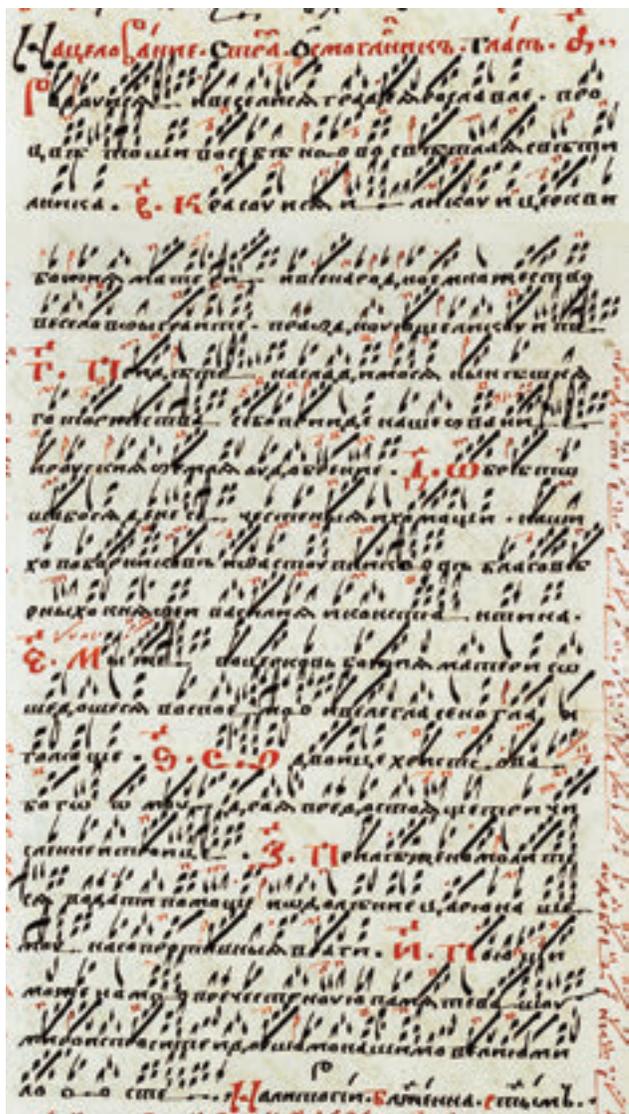
Корпус текстов с подобной литургической функцией — «на целовании» — чрезвычайно малочислен. Наиболее полные нотированные Стихирари типа «Дьячье око» XVI–XVII веков, содержащие литургические песнопения неподвижного календарного круга, фиксируют единичные стихирь на целовании избранным святыми праздникам или микроциклы стихирь, состоящие иногда из двух–шести песнопений. Тем не менее, значение этих текстов трудно недооценить, ведь их исполнение сопровождало один из важных моментов чинопоследования всенощного бдения — личное, осязаемое, а не интеллектуальное прикосновение к реликвии. К циклам стихирь «на целовании» обращались, прежде всего, исследователи-музыковеды, акцентируя внимание на их составе и художественных качествах текстов, до сих пор остающихся недостаточно изученными<sup>3</sup>.

Одним из выдающихся произведений данного круга является уникальная стихира-осмогласник святым князьям Василию и Константину Ярославским «Радуйся и веселись, граде Ярославле», обнаруженная пока в единственном списке середины XVII века в составе чина целования. Этот гимнографический текст примечателен по нескольким причинам. Во-первых, песнопение обладает редкой для средневековой музыкальной традиции чрезвычайно сложной формой — формой осмогласника (текст разбит на фрагменты, распеты музыкальными формулами разных гласов — от первого до восьмого). Во-вторых, песнопение входит в очень узкий корпус таких же осмогласников русским святым, возникших в определенный период истории Русской православной церкви и церковно-певческого искусства, а именно с конца XVI до середины XVII столетия. Несмотря на то, что стихирам-осмогласникам посвящена довольно обширная научная литература, нельзя сказать, что они хорошо изучены. Впервые на тексты этого типа обратил внимание Д. В. Разумовский еще во второй половине XIX века, затем С. В. Смоленский, А. В. Преображенский и музыковеды-медиевисты XX столетия (М. В. Бражников, Н. Б. Захарьина, Е. А. Титова, Ю. В. Жилина, З. М. Гусейнова, Н. С. Серегина, Б. П. Карастоянов), в чьих исследованиях сделан акцент на специфической музыкальной форме. Однако факт распространения с конца XVI века осмогласников митрополиту Петру, Феодору Смоленскому и чадам его Давиду и Константину, Прокопию Устюжскому, блаженным Василию Московскому, Александру Невскому, Петру и Февронии, Василию и Константину Ярославским и преподобным Зосиме и Савватию Соловецким ни разу не был поставлен в более широкий историко-культурный контекст. При этом есть основания полагать, что появление и распространение подобных текстов связано с локальными традициями почитания мест погребения избранных святых. Собственно, задача данного исследования — попытаться проследить связь между фиксацией осмогласника св. Василию и Константину, его художественной формой, пространством, в котором он мог звучать, и особыми социосимволическими практиками, свойственными позднему русскому Средневековью.

Стихира-осмогласник Василию и Константину сохранилась в составе четырехтомного Стихираря типа «Дьячье око» из собрания Д. В. Разумовского (РГБ. Ф. 379, № 66, сер. XVII в. Л. 69–69 об.) в службе князьям на 8 июня (ил. 1 и 1а).

Сперва определим контекст, в котором мог звучать осмогласник.

Успенский собор в Ярославле был заложен в 1215 году ростовским князем Константином Всеволодовичем, именно здесь были погребены св. князя Василий и Константин Ярославские (даты смерти около 1250 и 1257), сыновья кн. Всеволода Константино-



1  
Стихира-осмогласник св. Василию и Константину Ярославским. Середина XVII века  
РГБ. Ф. 379. Собр. Д. В. Разумовского, № 66. Л. 69—69 об.

вича. В 1501 году после пожара были обретены их нетленные мощи, по-видимому, с этого момента начинает формироваться их местное почитание. Житие и сказание об обретении мощей было написано иноком ярославского Спасо-Преображенского монастыря Пахомием не позднее 1537 года<sup>4</sup>. Т. А. Рутман подчеркивала, что почитание князей носило локальный характер: даже в самом Ярославле только один престол, в Успенском соборе, был освящен во имя чудотворцев<sup>5</sup>. Тем не менее, следует отметить, что их изображения присутствовали в стенописях ярославских храмов, самые ранние из которых находятся на юго-западном и северо-западном столпах Спасо-Преображенского собора ярославского Спасского монастыря, расписанного в 1563–1564 годах<sup>6</sup>. Создание стихирь-осмогласника «на целовании», вероятно, связано с переосвящением заново отстроенного после пожара в 1646 году Успенского собора. Тогда же, по мнению Л. Л. Полушкиной, гробница святых в новом храме была украшена монументальной житийной иконой благоверных князей-покровителей города<sup>7</sup> (ил. 2).



2

**Свв. блж кн. Василий и Константин Ярославские в житии**

Начало XVIII века; 1640-е (клейма)

Дерево, темпера. 207 × 240

ЯИАХМЗ, ЯМЗ 41010, ИК 206

В среднике иконы в позе моления перед Спасителем изображены Василий и Константин на фоне Успенского собора, в более ранних клеймах 1640-х годов — история обретения мощей и многочисленные чудеса. На основании описи 1774 года можно судить о том, что икона находилась поблизости от рак святых в правой части наоса<sup>8</sup>. Здесь же хранились родовые реликвии ярославских князей: небольшой образ Спаса-Вседержителя, ярославская икона Божией Матери и образ святого Николая Чудотворца<sup>9</sup>. Из Успенского собора также происходят хорошо известные специалистам в области древнерусского шитья надгробные покровы с лицевыми изображениями святых 1681 года, хранящиеся в Ярославском музее-заповеднике<sup>10</sup>. Во время церемонии поклонения раке, целования мощей, помазания маслом и прощения клирос, возможно, неоднократно исполнял рассматриваемую нами стихирно-осмогласник, текст которой при всей его простоте точно соответствует прагматике самого ритуала как особого социо-символического действия: в нем участвует соборный клир, архиерей, городское священство, представители монастырей епархии, а также члены ряда аристократических семейств Ярославля, бояре, прихожане разных сословий.

Что же собой представляет осмогласник? Прокомментируем музыкально-поэтический текст, разделив его на несколько фрагментов<sup>11</sup>.

Рассинфронка Кручинной А.Н.

Ра - двѣ - нѣ - нѣ - еа,

нѣ - мѣ - нѣ - нѣ - еа гдѣ - двѣ - нѣ - ро - еа - еа,

про - чѣ - то - - - - - нѣ

во - е - еѣ - нѣ - еа еѣ - еа - а - еа - еѣ - нѣ - еа,

нѣ - двѣ - нѣ - еа - нѣ - нѣ - нѣ

ЩЕ - БИ - КО - НИ - А - МА - - - - - ТИ - - - - - РИ - - - - -

И - БИ - НА - РОД - НО - Е - МНО - ЖЕ - СТВО - БИ - Е - БО - ГИ - МЪ - ГРА - И - ТЬ. - - - - -

ПРА - ВО - СЛА - В - И - МЪ - - - - - И - - - - -

ТИ - - - - -

Топос сакрального пространства неслучайно открывает текст, исполняемый клиросом у раки: поэтическая формула «радуйся + название города» восходит к библейским и гимнографическим прославлениям Иерусалима как особо значимого места в ветхозаветной и новозаветной истории и отражает представления об освящающей силе реликвии. Мощи святых выступают как городской палладиум с охранительной функцией, хорошо осознаваемой всеми участниками чина целования. На монументальной иконе из коллекции Ярославского музея-заповедника образ города и его главной церкви — кафедрального собора Ярославля, храма Успения Божией Матери — представлен в целом ряде клейм. Здесь, в Успенском соборе, в центре города, вокруг его главной реликвии — чудотворных мощей святых князей-воинов, защитников города и его небесных покровителей, — в день литургического празднования их памяти собралось «всенародное множество». Стоит подчеркнуть, что в это «всенародное множество» в новом символическом пространстве ритуала входят не только ныне живущие, но и ушедшие из этого мира в «небесные обители» святые праведники — представители древних княжеских родов, особо чтимые в Ярославле и изображенные на нижнем поле иконы<sup>12</sup>. Музыкальный текст также участвует в создании тщательно продуманного художественного единства, которое можно рассматривать как целостный литургический образ. Начальные поэтические строки распеты музыкальными формулами первого и второго гласов. Среди них ярко выделяются не повторяющиеся вокализирующие роспевы, фиксируемые в невменной записи «фитой» (Ѳ) и акцентирующие внимание на следующем своеобразном «тексте внутри текста», который создает атмосферу радости и ликования: «радуйся — процветаше — красуйся — церкви Божия Матери — ликуите!». Собственно, начинается



средственно к нам — участникам церемонии: «Се бо прииде наше звание и руския земли удобрение».

Вполне традиционным для литургических текстов средством актуализации исторического события в реальности, в которой в настоящий момент произносится текст, является использование лексемы «днесь» как маркера преобразования времени: обретение мощей осмысляется как произошедшее непосредственно сейчас и при участии молящихся в богослужении. Их прикосновение к реликвии, регламентированное строгим языком средневековой жестуальности, одновременно с изображением многочисленных чудес от мощей на иконе и самих святых князей на надгробных покрывах становится важным прагматическим компонентом, который претворяет художественный полилог в социо-символическую коммуникацию с ее новым хронотопом. Музыкальный текст, собственно, расставляет те же акценты:

Ш - ери-то - ша бо-га ли - - - - ни - еи - - - - ни - сти - ны - а и - хо - мо - - - - ни  
 на - ши - хо - мо - бор - ни - коеи и - - - - за - ступ - - - - ни - коеи бла - го - ач - рмухт  
 кна - - - - и - - - - на - ва - си - ли - а и - кон - - - - стан - ти - - - на

Пространные роспевы фит и тайнозамкненных лицевых оборотов высвечивают лексемы «денесе — заступников — благоверных князей — Василия и Константина», создавая «текст в тексте», посвященный прославлению ярославских святых. Фитным роспевом выделена лексема «днесь», о роли которой было сказано выше. На синтагме, определяющей статус святых («благоверные князья»), в музыкальную ткань роспева введен оборот — большая кулизма с характерной для него низкой мутацией (выходом мелодического движения за пределы обиходного звукоряда), завершающейся самым низким тоном в песнопении (ля малой октавы). Эта номинация вместе с именованнием святых является самым выразительным местом данного фрагмента. За распетой в низком регистре синтагмой «благоверные князья» следует именованние «Василий и Константин», от-деленное квинтовым скачком, который служит сильным приемом привлечения внимания. Роспев этой синтагмы контрастирует своей диатоничностью, возвращением в обиходный звукоряд, неоднократным повторением одной и той же ритмической формулы. Все это создает своеобразный декламационный эффект при произнесении имен покровителей города Ярославля, обладающий отнюдь не только риторической функцией.

Заключительная часть текста очень традиционна, в ней звучит обращение к святым от имени «нас» — участников богослужения — и прошение о даровании помощи и победы царю, а молящимся — «велией милости». И то, и другое — самые стереотипные формулы богослужебной гимнографии. Однако именно взаимодействие этих компонентов текста с семантикой изображений святых князей-воинов на надгробных покровах, с иконографией клейма иконы над раками, в котором изображен легендарный эпизод жития святых, согласно преданию, вступивших в бой с татарами и погибших, придает дополнительные коннотации тексту, не делая его, тем не менее, словесной иллюстрацией к иконе. Какова роль роспева в этом фрагменте?

Обратим внимание на музыкальную интерпретацию стихов «мы же во церковь Божия Матери сошедошеся, воспоемо и велегласно глаголюще», которая включает две фиты и пространный музыкальный оборот кулизма большая с мечиком на словах: «мы — воспоемо — глаголюще»:

МЫ — ВОСПОЕМО — ГЛАГОЛЮЩЕ

БО ЦАРЬ — КОЕЛЪ БО — МН — А — МЛ — ЧЕ — РН БО — ШЕ — ДО — ШЕ — ГЛ

БО — ШЕ — ГЛ — МО

И - М - И - ГА - И - НО ГА - - - ГО - - - АО -

Местоимение «мы», распетое фитой с «говорящим» названием душеполезная, составляет сильный контраст декламационному характеру предшествующего фрагмента, это яркий акцент, выделяющий личное местоимение, «именующее» участников богослужения. При этом пространный роспев лексемы «воспоемо» воспринимается как заметный эмфазис за счет длительности звучания, диапазона в объеме септимы и необычной ладовой краски — понижения ступени ми на полутон. Вокализирующий роспев лексемы «глаголюще» сохраняет ту же мутацию. Тем самым лексемы «воспоемо — глаголюще» усиливают особую значимость последующего заключительного обращения к святым, собственно прошения и молитвы.

По многим признакам завершающий песнопение раздел, распетый музыкальными формулами трех гласов (шестого, седьмого и восьмого), представляет собой масштабную кульминацию песнопения. Особо ярким является роспев риторического возгласа «О», вводящего обращение к святым: «О, двоице Христова богомудрая!». Этот вокализирующий оборот, привлекающий внимание к устойчивой гимнографической формуле с символической семантикой парности как союза святых со Спасителем, значим не только сам по себе, но и в сопоставлении с фитным роспевом на лексеме «Троице» в конце фрагмента шестого гласа:

О - - - АО - И - ЦИ  
ХРИ - ТОВ - ЕКА - БО - ГО - - - МИ - ДРА - А







комплекс знаков, нейтральный по отношению к другим кодам, но поливалентный, активно действующий художественный язык. Этот язык, в условиях строго регламентированного свода правил позволяющий осмыслять не художественную реальность и воздействовать на нее, является бесспорным свидетельством чрезвычайно развитого, изысканного, можно сказать, элитарного художественного сознания неизвестного русского роспевщика XVII века.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например: Мельник А. Г. 1) Надгробные комплексы ростовских святых в XVII — начале XX веков: основные тенденции формирования // История и культура Ростовской земли. 2005. Ростов, 2006. С. 443–475; 2) Гробницы святого Филиппа, митрополита Московского // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2007. Вып. 6. С. 79–84; 3) История надгробного комплекса св. Исаии Ростовского // История и культура Ростовской земли. 2007. Ростов, 2008. С. 75–94; 4) История надгробного комплекса св. Никиты Столпника Переславского // Макарьевские чтения. Христианская символика. Можайск, 2009. Вып. 16. С. 376–389.
- 2 Единственной на данный момент публикацией, посвященной такому аспекту исследования, является статья М. С. Егоровой по материалам доклада на научной конференции в Соловецком музее-заповеднике: Егорова М. С. Текст и реликвия: стихира-осмогласник «Пресветлая нам наста память» в структуре служб преподобным Зосиме и Савватию Соловецким // Историко-культурное и духовное наследие Соловков: сборник докладов научной конференции. Соловки, 10–14 сентября 2018 г. Соловки, 2018. С. 71–75.

- 3 См. об этом: Кручинина А. Н. Песнопения преподобному Кириллу Белозерскому в рукописной традиции основанного им монастыря // *Рукописные памятники*. СПб, 1999. Вып. 5. С. 73–74; Рамазанова Н. В. «Радуйся, богомудре Василие» (служба Василию Блаженному в певческих рукописях) // *Рукописные памятники*. СПб, 1999. Вып. 5. С. 82–83; Гусейнова З. М. Цикличность как прием художественной организации древнерусских песнопений (на примере стихир «на целование») // *Древнерусское песнопение. Пути во времени: Материалы Международного научно-творческого симпозиума «Бражниковские чтения» (2011–2016)*. Вып. 6 / Сост. и ред. М. С. Егорова, Е. В. Плетнева. СПб, 2017. С. 119–123.
- 4 Горшкова В. В., Кузьмин А. В. Василий Всеволодович // *Православная энциклопедия*. Электронный ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/150795.html>. Краткое исследование жития было осуществлено Б. М. Клоссом. См. об этом: Клосс Б. М. Святые ярославского Успенского собора в житийном сборнике XVI в. // *Успенский собор в Ярославле*. Ярославль, 2006. С. 181–195.
- 5 Рутман Т. А. История Успенского собора // *Успенский собор в Ярославле*. Ярославль, 2006. С. 21–147.
- 6 Полушкина Л. Л. «Граду нашему Ярославлю великое утверждение». Икона «Благоверные князья Василий и Константин, Ярославские чудотворцы, с житием» из ярославского Успенского собора // *Успенский собор в Ярославле*. Ярославль, 2006. С. 223.
- 7 Полушкина Л. Л. «Граду нашему Ярославлю великое утверждение». С. 232; Комашко Н. И., Саенкова Е. М. *Русская житийная икона*. М., 2007. С. 268–271.
- 8 См.: Опись ярославской соборной церкви, учиненная в силу присланного 1774 года из Ростовской духовной консистории Ее императорского величества указа против прежних описей вновь, сколько во оной церкви как старых, так и вновь прибылых вещей, как-то: святых икон, риз, стихарей, книг и прочего, служащего к благолепию церковному // *Успенский собор в Ярославле*. Ярославль, 2007. С. 323.
- 9 Горшкова В. В., Кузьмин А. В. Василий Всеволодович. Электронный ресурс: <http://www.pravenc.ru/text/150795.html>.
- 10 Преображенский А. С. Надгробные покровы русских святых: к вопросу об иконографии, происхождении и функциях // *Церковное шитье в Древней Руси*. М., 2010. Прим. 17. С. 108. Прим. 31. С. 112.
- 11 Здесь и в следующих примерах музыкально-поэтический текст стихир «Радуйся и веселися, граде Ярославле» св. Василию и Константину приводится в виде двознаменника, совмещающего крюковую знаменную и современную нотации, по рукописи РГБ. Ф. 379, собр. Д. В. Разумовского, сер. XVII в. Л. 69–69 об. Расшифровка — А. Н. Кручинина, нотный набор — С. А. Никольская.
- 12 См. атрибуцию фигур святых: Полушкина Л. Л. Указ. соч. С. 228.

# Песнопения с ремарками об авторстве в службах двенадцатым богородичным праздникам<sup>1</sup>

*Н. Б. Захарьина,*

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова

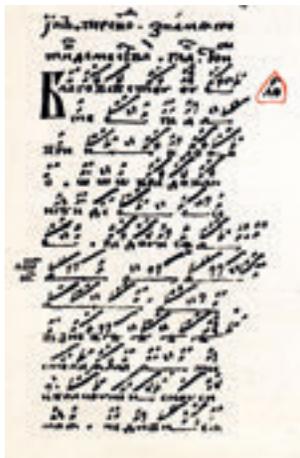
Древнерусское композиторское творчество анонимно. От конца XI до XVI века ни в певческих рукописях, ни в одном из нарративных или документальных источников нет сведений об авторах мелодий. В XVII веке положение изменилось, имена мастеров-певцов стали появляться и в музыкально-теоретических, и музыкально-исторических трудах, и в рядовых певческих рукописях, в виде ремарок на полях. Ныне выявлено более 10 имен древнерусских распевщиков, реконструированы биографии самых знаменитых из них, выявлены приписываемые им произведения и сделан их музыковедческий анализ<sup>2</sup>. С XIX по XXI века отношение к этим сведениям изменилось от полного доверия к насто-роженному скепсису.

Проблема в том, что некоторые приписываемые распевщикам мелодии существовали задолго до начала их деятельности<sup>3</sup>. Н. В. Парфентьева сделала попытку согласовать имеющиеся данные. Ее позиция такова: древнерусский распевщик не сочинял песнопение заново, подобно современному композитору, но перерабатывал уже известные мелодии, применяя собственный музыкально-интонационный словарь<sup>4</sup>.

Для обнаружения истины нужен подробный музыкально-текстологический анализ каждого песнопения, требующий усилий не одного исследователя. Лучше всего в этом отношении изучены песнопения в честь двенадцатых богородичных праздников, среди которых есть четыре стихирьы, снабженные в некоторых рукописях ремарками с именами их создателей.

Одной из ранних рукописей, содержащих ремарки об авторстве, является певческий сборник Соловецкого собрания РНБ № 690/751<sup>5</sup>. Эту рукопись сначала описывал С. В. Смоленский, он же опубликовал литографированные снимки нескольких песнопений<sup>6</sup>. В наши дни подробное описание и анализ атрибутивных помет сделала З. М. Гусейнова<sup>7</sup>. Рукопись написана несколькими лицами. В одной из частей сборника на полях проставлены пометы, обозначающие имена распевщиков: «к» или «крс» — Федор Крестьянин, «лог» — Логин Шишелов (Корова). В данном сборнике присутствуют все четыре искомые песнопения.

Стихира на целовании «Днесь владычица и богородица» русского происхождения. Как установили Б. П. Карастоянов, а вслед за ним Е. А. Титова (Топунова)<sup>8</sup>, она не принадлежит перу киевского митрополита, а представляет собой перифраз «Слова» Григория



**Стихира Благовещению  
«Благовествует Гавриил»**

Середина XVII века

РНБ. Ф. 717

Библиотека Соловецкого монастыря,  
№ 690/751. Л. 16

Цамблака на Успение Богородицы с прибавлением текстов из стихир на предпразднство и попразднство Успения. Напев стихир принадлежит знаменному роспеву и представляет собой осмогласник — не часто встречающуюся, но и не уникальную форму песнопения, где использованы все гласы средневековой ладовой системы вместо традиционного одного.

При анализе напева можно заключить, что работа над ним велась так же, как и в других осмогласниках, по неписанным правилам, по которым создавались песнопения такого рода<sup>9</sup>. В качестве образца инициального фрагмента взят текст и напев стихир на целование креста «Днесь владыка твари», что и определило начало в восьмом гласе.

Е. А. Титова обратила внимание на еще одну деталь: открывающая песнопение фита ближе всего к роспеву фиты в песнопении «Днесь владыка» с ремаркой «лог»<sup>10</sup>, указывающей на Логина Шишелова (Корову). Однако впоследствии эта фита получила в музыкально-теоретических руководствах название «цамблачная» — очевидно, по разбираемому песнопению<sup>11</sup>.

Песнопение на Введение Богородицы во храм «Давыд провозгласи» записано в соловецкой рукописи в двух роспевах с ремарками «усол» (усольское) и «к» (Крестьяниново)<sup>12</sup>. С. В. Фролов<sup>13</sup> обнаружил те же роспевы и те же пометы в рукописи ИРЛИ Бражн. 25. Сравнение рукописей, однако, создает проблему, поскольку указанные роспевы как бы меняются местами: тот, который в соловецкой рукописи обозначен как усольский, в рукописи ИРЛИ фигурирует как крестьянинов, и наоборот. Задавшись вопросом, какая же атрибуция верна, исследователь предложил такое объяснение. Эти роспевы встречаются вместе не один раз и традиционно выписываются в рукописях в определенном порядке; в соловецкой рукописи этот порядок нарушен, и роспевы поменялись местами. «Встретив помещенными один за другим два роспева и зная, что один из них Крестьянинов, а другой Усольский, писец (редактор, певец), не уточняя, в какой последовательности они записаны, мог руководствоваться традицией и первый роспев отнести к более распространенному, обыденному, Усольскому, а второй — дополнительный — пометить как Крестьянинов»<sup>14</sup>.

Н. В. Парфентьева<sup>15</sup> проследила историю музыкального текста стихирь. Согласно выработанной автором терминологии, архетип, то есть древнейший список, песнопения относится к XII столетию. Бытование данного роспева сопровождалось рядом изменений, в результате которых на рубеже XV и XVI веков был выработан прототип, легший в основу производных Усольской и Московской традиций. Последняя связана с именем Федора Крестянина. Кроме того, в XVII веке имелись и другие роспевы стихирь, в том числе путный и малый знаменный.

В рукописи Сол. 690/751 есть еще одно песнопение на Успение Богородицы, снабженное ремаркой: это стихира по 50-м псалме «Егда преставление». Стихира также встречается в древнерусских рукописях уже с XII века; в конце XV века происходило приспособление певческого репертуара ко вновь принятому Иерусалимскому уставу, и был создан новый роспев стихирь. Этот роспев является редчайшим примером смены стиля внутри песнопения. Первая половина песнопения (повествование от третьего лица) пелась знаменным роспевом. Вторая же половина (прямая речь апостола Петра «о дево, вижу ты ясно...») звучала в демественном роспеве; первая часть стихирь была одногласной, вторая — многогласной<sup>16</sup>. Таких песнопений известно только пять, причем одно из них написано по подобию «Егда преставление». На протяжении XVI века на основе знаменной части было создано две редакции песнопения в одном, знаменном роспеве; вторая редакция к концу века сменила первую, но в некоторых списках она еще фиксируется. Инок Кирилло-Белозерского монастыря Христофор записал обе версии песнопения в знаменном кодексе<sup>17</sup>: вторую и следом за ней первую с ремаркой «большой». Особого внимания заслуживают два списка песнопения в первой редакции первой половины XVII столетия. Один из них является автографом Логина Шишелова<sup>18</sup>. Роспевщик следует устаревшей версии песнопения. Другой список — уже упоминавшийся Сол. 690/751, где песнопению предшествует ремарка «лог». Создатель этого списка ориентировался на «большой» роспев инока Христофора, который был создан раньше автографа Логина. Таким образом, атрибуция этого роспева Логину должна быть поставлена под сомнение. Можно предположить, что именно приверженность мастера устаревшей версии и заставила его последователей снабдить эту версию ремаркой «лог[иново]».

Кроме знаменного были созданы полностью демественный и путный роспевы стихирь: первый в 1570-е годы, второй — в первой половине XVII века.

Стихира Благовещению «Благовествует Гавриил» хорошо известна в научной литературе. С. В. Смоленский в палеографическом атласе, составленном по рукописям Соловецкого собрания, опубликовал две версии роспева песнопения по рукописи Сол. 690/751: один из них имеет ремарку «усол[ское]», другой — «лог[иново]»<sup>19</sup>. Н. П. Парфентьев обнаружил данное песнопение с ремаркой «новгородской» в рукописи второй четверти XVII века<sup>20</sup>. З. М. Гусейнова нашла списки стихирь в кодексах XV века. По ее словам, «Масштабность, слоговые вставки, протянутые гласные, аненайки, сложнейшая нотация — все это отличает роспев славника»<sup>21</sup>. Филолог Б. А. Успенский заинтересовался этим песнопением в связи с загадочным Э-образным знаком, который он трактует как глоссолалическую вставку в текст<sup>22</sup>.

Стихире «Благовествует Гавриил» посвящена дипломная работа М. М. Пугачевой, выполненная на кафедре древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории<sup>23</sup>. Работа с авторскими версиями не входила в задачи дипломницы, но они легко соотносятся с выявленными ею вариантами роспева: новгородской — с большим

роспевом без аненаек, лукошков — большим роспевом с аненайками. Усольский вариант никак не связан с лукошковым, хотя Исаяя Лукошко — роспевщик усольской школы. Насколько можно судить по сравнению тайнозамкненной и разводной записи<sup>24</sup> в беспометной нотации, «усольский» роспев ближе других стоит к древнейшей версии песнопения, существовавшей со второй половины XV века.

По наблюдениям Д. А. Григорьева и Н. К. Дроздецкой, стихира на Благовещение «Благовестит Гавриил» имеет в первых строках интонационное сходство с богородичным «Достойно есть» Опекаловского роспева<sup>25</sup>. Действительно, сходство существует, оно больше всего проявляется при сравнении «Достойно есть» опекаловского<sup>26</sup> и списка стихир «Благовествует Гавриил» из образцового четырехтомного Стихираря «дьячее око»<sup>27</sup>. Возможно, к этому же роспеву принадлежит список из рукописи инока Христофора<sup>28</sup>. Оба песнопения имеют двухчастное строение: «Достойно есть» является соединением припева «Достойно есть» и ирмоса «Честнейшую херувим». Деление стихир на две части менее очевидно, но отмечается в рукописях: вторая часть со слов «змия же» в РГБ. Ф. 379. № 65 выделена киноварным инициалом, в списке инока Христофора отделена точкой, а в списке Усольского роспева РНБ Сол. 690/751 точка поставлена киноварью, а на поля вынесен термин «споус[к]». Сходство есть в началах обеих частей; совпадает и заключительная аненайка. Возможно, опекаловское песнопение можно включить в список музыкальных версий напева.

Таким образом, история музыкального текста начинается в XV веке (более ранние записи песнопения лишены нотации). Списки этого столетия зафиксированы специфической нотацией, элементы которой присутствуют в рукописях XIV и XV столетий и описаны З. М. Гусейновой и Е. А. Плетневой<sup>29</sup>. На рубеже XVI и XVII веков песнопение было переизложено знаменными невмами, однако не содержит характерных музыкально-интонационных оборотов знаменного роспева. Стиль его вообще на настоящий момент не определен. Будем называть его большим, хотя этот термин достаточно расплывчат и означает только протяженность мелодии. Вариативность списков огромна, а сравнение затруднено тем, что песнопение записывается в общей сложности четырьмя нотациями. Поэтому удастся определить только типы или варианты.

На основе большого роспева в XVI веке был создан путевой роспев стихир, он лег в основу композиции строчного многоголосия<sup>30</sup>. Кроме того, на рубеже XVI и XVII веков были созданы две самостоятельные мелодии в стиле знаменного роспева.

Обратимся к роспеву из рукописи Сол. 690/751 с ремаркой «лог». Его запись состоит из нескольких слоев. Это непосредственно музыкальный текст песнопения, его заголовки и ремарки на полях, которые могли быть проставлены позже. Они содержат атрибутирующую помету «лог» и указания на форму песнопения — деление на статьи. Музыкальный текст представляет собой один из вариантов большого роспева стихир. Его отличительной особенностью является влияние знаменного роспева: в большой роспев внедрен трижды повторяющийся «стрельно-статейный» оборот, записанный с разной степенью тайнозамкненности. Кроме того, в тексте часто встречается знак «стрела мрачнокрыжевая», указывающий на восходящее движение с так называемым ломбардским ритмом. Данный список не содержит киноварных помет и, следовательно, не поддается прямому прочтению. Однако М. М. Пугачева обнаружила в старообрядческой поморской рукописи из частной коллекции Максима Бывшего (Москва) список, обладающий теми же особенностями и снабженный киноварными пометами. Правда, «стрельно-статейный»

оборот повторяется там уже не 3, а 10 раз, заменяя собой еще один оборот, так что это не список логиновой версии, а ее вариант, дающий возможность судить о роспеве.

Заголовок песнопения дает новую информацию о нем. Он гласит: «ин перевод. Знамя против демества». Не вполне понятно, что в данном случае значит слово «против». Другие случаи его употребления по отношению к напевам более ясны. Когда в «Предисловии, откуда...» пишется: «И путь против знаменново изложен подобно философстей премудрости»<sup>31</sup>, ясно, что речь идет о создании путного роспева на основе знаменного. Но демество и знаменный роспев имеют разную природу, так что пока не определить, что их связывает. Однако в любом случае слово «демество» отсылает нас к тем спискам, где это демество имеется<sup>32</sup>. Во-первых, это ненотированный список первой половины XVI века<sup>33</sup>, где с ремаркой демества выписаны фрагменты стихир, которые, видимо, этим демеством пелись. Это напоминает роспев стихир «Егда преставление», с той только разницей, что в стихире «Благовествует Гавриил» основной роспев — не знаменный, а большой, и демеством распет не один, а два фрагмента.

В рукописи конца XVII века<sup>34</sup> под заголовком «ин перевод» записана уникальная композиция: в песнопение, распетое строчным многоголосием, внедряются два фрагмента (как раз те, что записаны в XVI веке) с ремаркой «замета демеством». Один из голосов — демество — насыщен традиционными демественными оборотами. Очевидно, существовал и полностью демественный роспев, но от него сохранился (в рукописи Синодального певческого собрания ГИМ № 151, л. 134) лишь фрагмент и только два голоса. Сравнение «ин перевода» с основной редакцией строчного показывает, что основной голос — путь — сохраняется в этих фрагментах с небольшими изменениями. Следовательно, перед нами полистилистическая композиция, где разные стили сопоставляются не последовательно, как в предыдущем песнопении, а одновременно.

Какое же отношение к демественному роспеву имеет Логин Шишелов? Исторические данные говорят, что никакого. Логин был головщиком Троице-Сергиевой лавры. В монастырях культивировалась монодия, а не многоголосие. Строчное и демественное многоголосие — прерогатива профессиональных хоров — патриаршего, митрополичьего, а также хора государевых певчих дьяков, а этот хор — «место работы» Федора Крестьянина. Возможно, песнопение с ремаркой «лог» представляет собой приспособление демественной версии к одноголосной монастырской традиции. Возможно также, что тот, кто проставлял пометы на полях соловецкой рукописи, снова ошибся, в очередной раз продемонстрировав, что имя роспевщика было не столь уж важно.

Итак, если суммировать сведения о стихирах в честь двенадцатых богородичных праздников, то видно, что было по крайней мере два этапа творческой работы над их напевами. В XV веке были созданы новые роспевы, а со второй половины XVI века начался расцвет многороспевности: варианты роспевов и самостоятельные роспевы в разных стилях существовали параллельно и зачастую записывались в рукописях друг за другом. Во всех случаях атрибутивные пометы получают роспевы, представляющие собой редакцию более древнего, восходящего к XV веку. Те же роспевы, которые вновь создаются в конце XVI–XVII веках, таких ремарок не имеют. Невзирая на то, что имена мастеров-певцев появляются на страницах певческих кодексов, музыкальное творчество в XVII веке остается по-средневековому анонимным.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Исследование проведено при поддержке РФФИ, проект № 17-34-00023-ОГН ОГН-МОЛ-А1.
- 2 Наиболее полно сведения о роспевщиках и исследования о них отражены в книге: Парфентьев Н. П. Выдающиеся русские музыканты XVI–XVII столетий: Избр. ст. Челябинск, 2005.
- 3 Гусейнова З. М. Стихиры Евангельские – один из видов Праздничных стихир: (Опыт текстологического исследования) // Проблемы русской музыкальной текстологии. Л., 1983. С. 78–94; Тюрина О. В. Древнерусская мелизматика: Большой роспев: Автореф. дис. кандидата искусствоведения. М., 2011.
- 4 Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII вв. Челябинск, 1997.
- 5 РНБ. Ф. 717 (библиотека Соловецкого монастыря) № 690/751, 1-я пол. XVII в.
- 6 Смоленский С. В. Описание знаменных и нотных рукописей церковного пения, находящихся в «Соловецкой библиотеке» Казанской Духовной академии. Казань, 1895. Машинопись. РНБ. Ф. 1147 (М. В. Бражников), № 808. Л. 25; Снимки с певческих рукописей Соловецкой библиотеки: Приложение к не изданному описанию их С. В. Смоленского. Б/м., б/г. (лит. Данилова). С. 89–91.
- 7 Гусейнова З. М. К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства: на примере ркп. Соловецкого собр. № 690/751 // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 191–203.
- 8 Титова Е. А. А нарицаетс сий стих Цамблак // Древнерусское песнопение: Пути во времени. СПб, 2005. Вып. 2. По материалам науч. конф. «Бражниковские чтения–2004». С. 14–27.
- 9 О композиции осмогласников см.: Захарьина Н. Б. Эволюция композиции древнерусских песнопений-осмогласников знаменного распева XII–XVII вв. // Рукописное наследие Древней Руси. СПб, 2002. С. 185–205.
- 10 Сол. 690/751. Л. 121.
- 11 Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 260–261.
- 12 Сол. 690/751. Л. 107, 108.
- 13 Фролов С. В. «Большой» распев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры (опыт музыкально-текстологического исследования) // ТОДРЛ, 1981. Т. 36. С. 295–307.
- 14 Там же. С. 307.
- 15 Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. Усольская (Строгановская) школа в русской музыке XVI–XVII веков. Челябинск, 1993. С. 146–156, 234. Парфентьева Н. В. Творчество мастеров древнерусского певческого искусства XVI–XVII веков (на примере произведений выдающихся распевщиков). Челябинск, 1997. С. 47–55.
- 16 Подробнее об истории стихиры см.: Zakharina N. A Sticheron for the Feast of the Dormition of the Mother of God // Unity and Variety in Orthodox Music: Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music. University of Eastern Finland. Joensuu, Finland. 6–12 June 2011. [Joensuu], 2013. P. 212–229; Захарьина Н. Б. Стихира Успению Богородицы «Егда преставление» в древнерусских нотированных рукописях // Музыкальная археография – 2013. М., 2013. С. 33–55; Zakharina N. A Sticheron for the Feast of the Dormition of the Mother of God // Journal of the International Society for Orthodox Music. S. l.: ISOCM, 2018. Vol. 3. P. 313–351.
- 17 РНБ. Ф. 351 (Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря), № 665/922, 1604 г. Л. 401–403.
- 18 СПИХМЗ № 174, до 1624 г. Л. 330.
- 19 Снимки с певческих рукописей Соловецкой библиотеки: Приложение к не изданному описанию их С. В. Смоленского. Б/м., б/г. (лит. Данилова). С. 89–91.

- 20 РГБ. Ф. 210 (собрание В. Ф. Одоевского), № 1, 2-я четв. XVII в. Л. 208 об. Парфентьев Н. П. Древнерусское певческое искусство в духовной культуре Российского государства XVI–XVII вв.: Школы. Центры. Мастера. Свердловск, 1991. С. 38.
- 21 Гусейнова З. М. Нотированные рукописи Кирилло-Белозерского монастыря XV века // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток — Русь — Запад. М., 2008. С. 85–97. (Гимнология; Вып. 5).
- 22 Успенский Б. А. Имя Бога в славянской Библии (к вопросу о славяно-еврейских контактах в Древней Руси) // Вопросы языкознания. № 6. М., 2012. С. 93–122.
- 23 Пугачева М. М. Стихира «Благовестует Гавриил» в русских нотированных рукописях XV–XIX веков: Дипломная работа. СПб, 2015.
- 24 Тайнозамкненной записью называется та, где прочтение знаков нотации зависит от контекста и не всегда соответствует азбучному значению; розвод – это запись тайнозамкненного начертания простыми знаменами. Тайнозамкненные версии записи песнопений характерны для XVI в., розводные – для XVII.
- 25 Дроздецкая Н. К. Опекаловский распев: Именованье и бытованье // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2005. № 1 (19). С. 80–91.
- 26 РНБ. Ф. 351 (Библиотека Кирилло-Белозерского монастыря), № 677/934, кон. XVII в. Л. 122. Списание выявлено и проанализировано И. Ф. Безугловой и опубликовано Г. А. Пожидаевой. Безуглова И. Ф. «Достойно есть» Опекаловского распева // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. 36. С. 308–320; Монастырские напевы XVI–XVII веков / Пер. крюкового письма Г. Пожидаевой. М., 2002. С. 41–43. (Традиции русского церковного пения; Вып. 2).
- 27 РГБ. Ф. 379 (Собрание Д. В. Разумовского), № 65, сер. XVII в. Л. 107 об., 108.
- 28 Кир.-Бел. 665/922. Л. 257 и об.
- 29 Гусейнова З. М. Древнерусская крюковая нотация XV века: преобразования и новации // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». Челябинск, 2015. № 3. С. 84–90; Плетнева Е. В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции: (по рукописям XI–XV веков): Дис. кандидата искусствоведения. СПб, 2008. С. 209.
- 30 Текстологическое исследование стихир см.: Захарьина Н.Б. О нотации стихир «Благовестует Гавриил» // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета: Сер. 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. № 36. М., 2019. С. 66–79.
- 31 Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступит. ст. А. И. Рогова. М., 1973. С. 41.
- 32 Благодарю Е. А. Смирнову, все сведения о демественном распеве в данной стихире я получила от нее.
- 33 РНБ. Ф. 728 (Библиотека Новгородского Софийского собора), № 432, сер. XVI в. Л. 198.
- 34 РНБ. Ф. 550 (Основное собрание рукописной книги), Q.1.189. Л. 158 об.– 161 об., 163 и об.

# Комплекс богородичных и символично-назидательных икон паперти Успенского собора Тихвинского монастыря 1660–1661 годов<sup>1</sup>

*И. А. Шалина,*

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

От убранства Большого Тихвинского монастыря до нашего времени дошло около четырехсот икон и произведений прикладного искусства XV–XIX веков, которые хранятся в целом ряде музейных и частных коллекций России и Европы. Это одно из самых значительных уцелевших монастырских собраний, существенным дополнением служат документы его архива, насчитывающего сотни тысяч единиц хранения: только к XVII веку относится 19 описей церковного имущества, благодаря чему можно проследить изменение внутреннего убранства обители почти за каждое десятилетие. Ежегодные приходо-расходные книги и столбцы деловой переписки зафиксировали заказы монастырских властей на создание икон и утвари, а также факты выдачи денег иконописцам, что дает возможность идентифицировать сохранившиеся памятники и представить масштаб утраченного наследия. Подавляющая его часть относится ко второй половине XVII века, времени экономического подъема Тихвина, и как следствие этого — расцвета местного иконописания.

На протяжении всей второй четверти столетия монастырь пытался справиться с разрушительными последствиями шведского завоевания и произошедшего спустя 10 лет пожара, уничтожившего некоторые интерьеры. В 1627 году в Успенском соборе был установлен привезенный из Новгорода иконостас Рождественского Коневского монастыря<sup>2</sup>, что повлекло за собой создание целого ряда новых икон, необходимых для дополнения этого ансамбля. С середины века начались планомерные работы по украшению нижней зоны стен и столбов, причем в каждом из храмовых компартиментов оказались сосредоточены произведения одной или близкой иконографической тематики. Так, вокруг чудотворной Тихвинской Одигитрии, висевшей на западной грани юго-западного столпа, сложились оригинальные комплексы, посвященные русским чудотворцам, основателям монастырей в новгородских и северных землях, почитаемым богородичным иконам и реликвиям, а также гимнографическим сюжетам<sup>3</sup>. При анализе последовательности создания этих памятников, дополнявших друг друга в интерьере собора, становится очевидным, что они создавались монастырскими властями по определенному плану, а их тематика тщательно продумывалась. Осмысленность сложной иконографической программы иконного убранства тихвинского собора — довольно редкое для жизни монастырей явление, поскольку чаще они пополнялись стихийно за счет «даяний» и разновременных вкладов.

Программный характер художественного интерьера подтверждает тематика икон, созданных на протяжении двух десятилетий для окружающих его галерей.

1

**Западный фасад Успенского  
собора Тихвинского монастыря**

Облик к середине XVII века

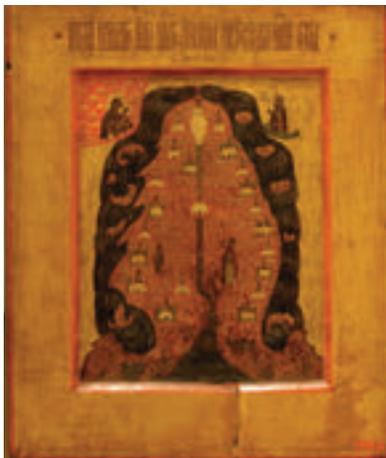
*Реконструкция А. Н. Милорадовича*



Сказание о Богоматери Тихвинской повествует о падении паперти при строительстве Успенского собора и найденных под ее обломками «20 делателей», чудом оставшихся живыми. По одним спискам, она возводилась одновременно с собором в 1507–1515 годах<sup>4</sup>; по другим — в 1527-м после паломничества к иконе великого князя Василия Ивановича, освятившего место будущего строительства, вести которое должны были в соответствии с «государевым чертежом»<sup>5</sup>. Существенными были перестройки 1643–1644 годов<sup>6</sup>, когда конструкцию возвели почти заново<sup>7</sup> и объединили с появившимися в то же время открытыми боковыми галереями<sup>8</sup> (ил. 1). Еще через 20 лет в паперти было приделано с запада крыльцо с каменным сводом «бочкой», тогда же украшенным фресками местным художником Родионом Сергиевым (ок. 1615–1689/1690)<sup>9</sup> (под записью). В результате архитектурный облик древнего храма существенно изменился и приобрел характерную для XVII столетия сложность замысла и многосоставность форм.

С середины столетия начались работы по застеклению обширной паперти: к 1654 году в окна были вставлены 13 окончин<sup>10</sup>, благодаря чему ее стали использовать для различных богослужебных целей, а также как место пребывания многочисленных паломников и хранения книг (книгохранительницу устроили еще в 1648 году в юго-западном закрытом компартименте<sup>11</sup>). В начале 1690-х годов галереи были уже полностью закрытыми, что способствовало решению монастырских властей украсить их фресками<sup>12</sup>.

Начиная со второй четверти XVII века, существенно меняется художественное убранство этой части архитектурного комплекса. Ранее стоявшие здесь разрозненные древние иконы планомерно заменяют комплексами эсхатологических, назидательно-символических и иллюстративно-повествовательных образов. Специально для паперти в 1641 году посадским иконником Михаилом Коровниковым были написаны большие — высотой 10 пядей (около 210–220 см) — иконы: «Второе пришествие»<sup>13</sup> и образ с редким сюжетом — «Афонская гора»<sup>14</sup>. Если развернутая иконография первого из этих не сохранившихся памятников вполне типична для эпохи, то редкая композиция второй, судя по источникам, получает определенное распространение в ряде монастырских храмов



2

Афонская гора. Первая половина

XVII века

Из собрания Н. П. Лихачева

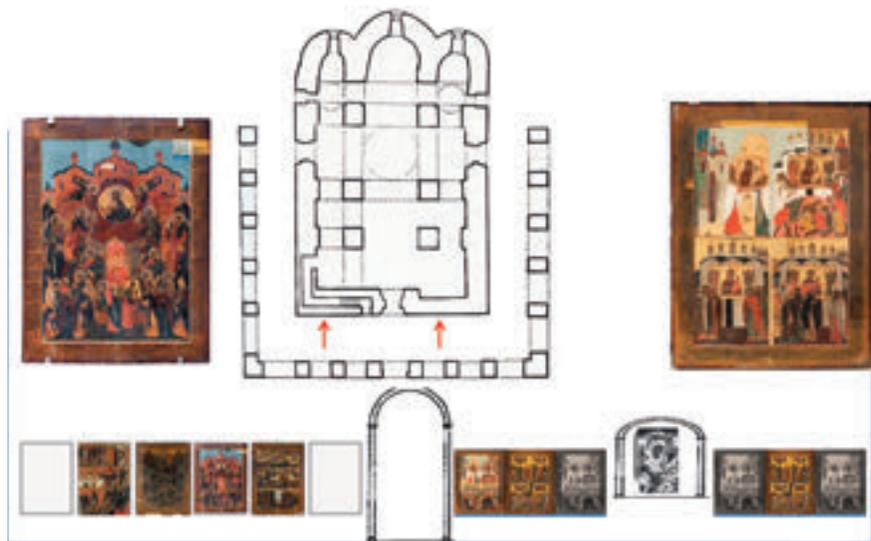
Дерево, темпера. 31,5 × 26,3

ГРМ, ДРЖ 512

именно этого времени. Замысел монументального образа, представлявший топографию афонских монастырей, видимо, был сходен с композицией пядничной иконы из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)<sup>15</sup> (ил. 2), утратившей сведения о своем происхождении. В отличие от так называемых паломнических образов-карт, с документальной точностью фиксирующих не только все святогорские обители, но и число живших там монахов, даже размеры уплачиваемых ими податей, известных, например, по памятнику последней трети (?) XIX века из Егорьевского музея<sup>16</sup>, тихвинский образ явно имел иное назначение. Символическое изображение обителей словно приносило в пространство Успенского собора идеальную сакральную топографию Афона, сердца восточно-христианского монашества, как и Тихвин, находившегося под покровительством Богородицы и ее чудотворных образов.

Самым значительным художественным ансамблем убранства паперти стали два комплекса, размещенные в 1660–1661 годах по сторонам от главных западных дверей в собор и состоявшие из шести полутораметровых икон каждый. Справа это были четырехчастные (и одно трехчастное) изображения, насчитывавшие 23 сцены «Сказания о чудесах Тихвинской Богородицы». Они располагались по сторонам от арочного проема в стене (сильно расширенного в 1794 году)<sup>17</sup>, напротив самого чудотворного образа, висевшего на западной грани южного столпа: через него паломники могли лицезреть святую в любое время суток и одновременно рассматривать связанные с ней чудесные события. С другой стороны размещались еще шесть икон, написанных на досках того же размера и конструкции, но посвященные назидательно-дидактическим сюжетам, заимствованных из патериков и других сочинений (ил. 3).

Первым появился богородичный цикл. В приходо-расходных книгах не удастся выявить записей о точном времени его создания и авторе, однако не приходится сомневаться, что им был монастырский изограф Родион Сергиев<sup>18</sup>, исполнявший главные заказы написание как списков самого чудотворного образа, так и лицевого Сказания<sup>19</sup>. Принадлежность ему памятников подтверждает их художественный стиль, а время по-



3  
**Схема расположения двух комплексов  
 с планом Успенского собора  
 и паперти. 1660-е**

Стрелками отмечены места размещения  
 12 икон письма Родиона Сергиева  
*Схема автора*

явления — свидетельства описи 1660 года<sup>20</sup>, указывающей, что шесть новых икон были поставлены на паперти перед входом в собор Успения «с южной стороны».

Симметрично с ними с левой стороны от входных врат через несколько месяцев были поставлены еще шесть образов, авторство которых устанавливается по записи в приходо-расходной книге от 1 августа 1661 года: «дано из казны иконнику Родиону Сергиеву ото шти икон за письмо, что в соборном храме в паперти на левой стороне писал икону Отрыгну сердце мое слово благо да икона Иван Лествичник, третья Темница, четвертая Видение иноков со ангелы в церкви поящих, пятая Видение же о праведной души и о грешной, шестая Приидете людие Трисоставному божеству поклонимся. От иконы по три рубли и всего дано восминатцать рублев. Ему же придано четыре рубли от тех же икон»<sup>21</sup>. Через две недели еще одна запись приходо-расходной книги фиксирует время установления икон на паперти: «августа 17-го числа дано из казны плотнику Ермолы Олябьеву денги рубль делал в паперти на левой стороне под шесть икон киот»<sup>22</sup>. Очевидно, что симметрично расположенные относительно входных храмовых дверей 12 образов были вставлены в большие киоты, расписанные иконниками Яковом Губаревым и Ефтефеем Вялицыным «краски же в травы»<sup>23</sup> и занимавшие всю западную стену собора «от угла до угла».



4

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Чудеса от иконы Богородицы Тихвинской.** 1660, запись XIX века

Из западной паперти Успенского собора Большого Тихвинского монастыря

Дерево, темпера. 152 × 117 × 4,5

ГРМ, ДРЖ 2861

Нахождение икон на окружающей собор галерее, которая в эти десятилетия частично оставалась открытой, сказывалось на состоянии их сохранности, поскольку уже через 20 лет, в 1681 году, Родион Сергиев вынужден был чинить, а местами и вновь дописывать все 12 икон: «По указу отца архимандрита Макария з братьею и по подписной челобитной иконописцу Иродиону Сергиеву за ево работу что в доме прчтые Богородицы местные папертные двенадцать икон вычищал и перечинивал инде и внов приправливал»<sup>24</sup>. На этом месте комплекс прослеживается по всем описям церковного имущества вплоть до начала XX века<sup>25</sup>. После закрытия монастыря Успенский собор использовали как место хранения многочисленных произведений, в том числе перенесенных сюда из других тихвинских церквей и монастырей. Причем в самом ужасающем состоянии они оказались уже после войны, когда, судя по сохранившимся фотографиям, окна были разбиты, внутри лежали снежные сугробы, а сырость и плесень уничтожали сложенные в штабеля и кучи доски<sup>26</sup>. Среди них находились и иконы интересующих нас двух комплексов. С целью спасения памятников в 1955–1966 годах Русским музеем были организованы экспедиции, и реставраторы прямо в замерзшем соборе вынуждены были укреплять иконные щиты. Это определило дальнейшую судьбу тихвинского фонда, до сих пор большей частью находящегося под профзащелками и записями.

Сохранились все шесть икон, посвященных Сказанию о Богородице Тихвинской<sup>27</sup>, но лишь на одной сделано частичное раскрытие, которое подтверждает, что иконография была сохранена при поновлении (ил. 4–5). От второго комплекса дошло четыре памятника: три из них в собрании Русского музея и один — в Третьяковской галерее<sup>28</sup>, куда поступил из расформированного в 1930-е годы Музея местной старины в Тихвине. Судьба двух не дошедших до нас образов «Отрыгну сердце мое слово благо» и «Приидите людие Трисоставному божеству поклонимся» неизвестна.

Замысел икон с 23 изображениями Сказания об образе Богородицы Тихвинской<sup>29</sup> — уникальное явление в древнерусском искусстве, не известное нам по другим памятникам. Обычно такие тематические циклы окружают средник с Богородицей в центре. Здесь же повествова-

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Чудеса от иконы Богоматери****Тихвинской.** 1660, запись XIX века

Из западной паперти Успенского собора Большого Тихвинского монастыря

Дерево, темпера. 152 × 115 × 5

ГРМ, ДРЖ 2864



ние о чудесах становится самодостаточным нарративным последованием, апеллирующим к святине, стоявшей внутри Успенского собора. Возможно, этот грандиозный комплекс в какой-то степени восполнял отсутствие в Тихвине стенописей, подобных росписям Введенского собора Толгского монастыря под Ярославлем 1690 года, где два нижних регистра посвящены истории создания обители и чудесам почитаемого образа Богоматери Толгской<sup>30</sup>.

Судя по всему, иконография повествовательного комплекса 1660 года следовала миниатюрам утраченной лицевой Книги о Тихвинской иконе, представлявшей собой обширный компилятивный свод XVII века<sup>31</sup>. В нем были объединены несколько циклов, включавших древнее Сказание и вновь написанные произведения, выстроенные в определенной последовательности и разделенные на 122 главы. Считается, что «Книга» составлялась и богато украшалась миниатюрами в 1658 году тихвинским иконописцем Родионом Сергиевым<sup>32</sup>, то есть всего за два года до создания шести четырехчастных икон. Подтверждением авторства мастера служит единственное описание рукописи, которое в 1854 году сделал А. П. Башуцкий, приведя содержание собственноручной записи икографа — скрепы, идущей по всем листам блока, о ее создании и вкладе в монастырь на помин души: «лета 7166 (1658) и положена в прежде реченный пресвятыи — дом Богоматере — в пречистую и соборную апостольскую церковь <...> тоя же обители многогрешным и недостойным рабом, тем же преждереченным работником, понужди иконником Родионом Сергиевым, по его многогрешной души в вечное поминание»<sup>33</sup>. В дальнейшем (вплоть до 1925 года) рукопись упоминалась местными краеведами и авторами описаний монастыря<sup>34</sup>. Мы можем добавить к ним еще одно важное свидетельство работы иконописца над иллюминированной книгой именно в это время. Оно обнаружено в приходо-расходных книгах, сообщающих 26 марта 1658 года: «Дано Алексею Росихину 13 алтын 2 денги, у него за те денги имал Родион Сергиев иконник бумаги писать Явления Пречистыя Бдцы в казну»<sup>35</sup>. В свою очередь отсутствие в документах записей о расплате с мастером за его работу доказывает, что он действительно вложил рукопись в монастырь в «наследие вечных благ». Однако в описях церковного имущества о появлении



РОДИОН СЕРГИЕВ

**Чудеса от иконы Богоматери  
Тихвинской.** 1660, запись XIX века  
Фрагмент (ил. 4).

Клеймо иконы:

основание первой деревянной  
церкви Успения Богородицы  
на Тихвине-реке;

закладка первых трех  
венцов храма

ГРМ, ДРЖ 2861

новой книги большого размера сообщается лишь в 1665 году, то есть спустя несколько лет после ее создания: «Книга новая в десть Празнество Пречистые Богородицы Одигитрия, и о явлении чудес, о избавлении от немец»<sup>36</sup>. Примечательно, что она оставалась в это время либо в обыденном переплете, либо в тетрадах, поскольку лишь в переписной книге 1680 года два рукописных фолианта — один поменьше, другой большей, но уже без указания на их недавнее появление, упоминаются в роскошных обрамлениях: «Книга Чюдеса Пречистые Богородицы Тихфинские писмяная в полдесть большой бумаги в зеленой кожи з золотом, и по обрезу золотом же, в червчатом сукне. Книга Чюдеса Пречистые Богородицы Тихфинские писмяная в десть переплетена в красную кожу з золотом, в вишневом сукне»<sup>37</sup>. Остается предполагать, что иконописец первое время держал написанные им тетради в своей мастерской и пользовался ими для создания новых копий «Книги» и написания в 1660 году рассматриваемого иконного комплекса с 23 клеймами Сказания.

В какой-то степени судить об утраченной богато иллюстрированной миниатюрами рукописи можно по наиболее полному ее позднему иллюминированному списку 1780-х годов (РНБ. ОЛДП. Ф. 38)<sup>38</sup>, написанному на 189 листах и также включающему 122 главы, что подтверждает зависимость копии от оригинала, тем более, что местом ее изготовления считается Тихвин<sup>39</sup>. Она открывается Службой явлению Тихвинской иконы (глава 1), автором которой опять же признают Родиона Сергиева<sup>40</sup>, и состоит из нескольких циклов: Повести об иконном изображении (глава 2); Сказания о многочисленных явлениях иконы и основании в этих местах церквей и монастырей (главы 3–24), содержащего рассказ об идентификации образов Богоматери Тихвинской и Влахернской (главы 22–23); Сказания об осаде Успенского монастыря шведами в 1613 году (главы 25–67), в том числе пророчества Макария Унженского (глава 68), за которым следует еще одно Сказание о поновлении Тихвинской иконы игуменом Герасимом Кремлёвым (глава 69). Редакция завершается циклами «старых» и «новых» чудес от иконы, происшедших уже после заключения Столбовского мира в 1617 году (главы 70–122).

**Миниатюра Книги об иконе  
Богоматери Одигитрии  
Тихвинской. Лицевой список. 1780-е  
РНБ. ОЛДП. Ф. 38. Л. 39 об.**



Примечательно, что содержание шести четырехчастных икон, включающих 23 изображения, восходит лишь к одному из этих циклов — Сказанию о явлении Тихвинской и охватывает значительный временной период. Повествование начинается с «пришествия» образа в новгородские пределы в 1383 году и создания на местах его «остановок» часовен и церквей; затем иллюстрируются эпизоды поклонения святыне в Успенском соборе великих князей Василия III (1526) и Иоанна IV (1547), завершается изобразительный ряд созданием Большого монастыря в 1560 году (главы 2–24). Тем самым живописное повествование остается в событийных рамках одной из пространных редакций Сказания, которое, в отличие от других разделов книги, существовало самостоятельно<sup>41</sup> и задолго до появления Родионовой редакции. Однако последняя передает все эти события в гораздо более пространной форме, которая не соответствует ни одной из восьми ранних редакций, выявленных В. М. Кириллиным на основе рукописной традиции XVI века. Подтверждением обращения Родиона Сергиева к собственному тексту служит изображение первого клейма, посвященного явлению иконы рыбакам на озере Нево (Ладожском), не известному древним спискам<sup>42</sup>. Но в целом иконографическое содержание рассматриваемых памятников довольно близко известным иконам Богоматери Тихвинской с чудесами предшествующего столетия<sup>43</sup>. Исключение составляет последняя шестая доска, композиционно отличающаяся от остальных и имеющая не четырехчастное, а трехчастное построение. Иконография ее не имеет аналогий в иконописи раннего времени и явно восходит к миниатюрам Родиона Сергиева, сопровождавших главы 22–23 Сказания, рассказывающие «О неких мужах из Великого Новгорода, бывших в Царьграде, и как вопрошал их великий патриарх об иконе Богоматери, которая отошла из Царьграда из Влахерны». В трех клеймах иллюстрируется беседа новгородцев с константинопольским патриархом, который показывает им пустое место на столбе Влахернского храма, откуда исчезла чудотворная икона; те же в ответ сообщают о прибытии в Тихвинские пределы «светоносного образа», идентифицированного ими с пропавшей цареградской Одигитрией. В Сказании Родиона Сергиева указанные главы предшествуют последнему в этом



8

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Чудеса от иконы Богоматери**

**Тихвинской.** 1661, запись XIX века

Из западной паперти

Успенского собора Большого

Тихвинского монастыря

Фрагмент (ил. 5). 18 клеймо иконы:

чудесное спасение работников

после обрушения сводов паперти

ГРМ, ДРЖ 2864

цикле рассказу об устройении Большого монастыря, однако здесь они поменялись местами, и иллюстрация замыкает «сценарий» первых пяти памятников, выделяя особое значение последних трёх сцен. Они служат зримым подтверждением высокого духовного статуса Богоматери Одигитрии, чудесным образом оказавшейся во Втором Константинополе — Третьем Риме<sup>44</sup>; уравниемием чудотворной силы вновьявленной иконы со знаменитыми византийским образами — Влахернским и Римско-Лидским, которым посвящена одна из частей Родионовой «Книги». Кроме того, этими клеймами подчеркивалось всероссийское значение Тихвинской святыни и обители, которая служила ее вместилищем — реликварием и тем самым также уподоблялась цареградским святилищам.

Рассматриваемые памятники включают важные элементы «Книги» — разделение Сказания на главы и их названия, отличающие редакцию Родиона Сергиева и отсутствующие в списках XVI века. Их появление в тексте можно объяснить занятием автора иконописанием, что подразумевало восприятие «Книги чудес» не только самостоятельным литературным произведением, но и нарративным контекстом для миниатюр, ставших для него не менее важной частью произведения. Каждая из них соответствовала главе, то есть исполняла функцию, аналогичную житийным «клеймам» икон Богоматери Тихвинской в чудесах<sup>45</sup>. Строгий порядок многочастных композиций рассматриваемого комплекса, сопровождаемых на полях подробнейшими пояснительными надписями, которые воспроизводят значительную часть повествования и совпадают с нумерацией глав «Книги», подтверждают прямую зависимость икон от ново-созданного литературного произведения.

Очевидно, что именно Родиону Сергиеву принадлежит первенство в создании параллельного тексту развернутого и детального повествования «в лицах», поскольку до него иллюстрации существовали лишь для Сказания, то есть для малой части задуманного грандиозного свода, украшенного 122 миниатюрами. Вместе с тем, несмотря на большие размеры четырехчастных икон, мастер полностью исключил из изобразитель-

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Богоматерь Тихвинская, с 26 клеймами  
Сказания об иконе Одигитрии. 1678**

Из местного ряда иконостаса Успенского  
собора Тихвинского монастыря

Фрагмент (ил. 8). 20 клеймо иконы:

чудесное спасение работников после  
обрушения сводов паперти

*НГОМЗ, ДРЖ 970*



ного ряда все свои новшества: военные эпизоды шведской осады 1613 года, рассказ о поновлении Тихвинского образа (1636), не воспроизвел ни одного чуда исцеления, совершенного монастырской святыней, хотя они — «старые» и «новосодеянные» — занимают в «Книге» более половины текста. Это свидетельствует о сознательном выборе сцен, подчеркивающих значение иконы как духовного палладиума Московского государства, перенесенного из Константинополя, с его «поврежденной» верой в единственную истинно православную христианскую землю.

Судя по всему, рассматриваемые 23 изображения весьма близко следовали миниатюрам утраченной лицевой Книги 1658 года, написанной Родионом Сергиевым всего за полтора года до появления на паперти шести четырехчастных икон. Во всяком случае сравнение иконографии каждого из них с лицевыми изображениями упомянутой рукописи 1780-х годов (РНБ. ОЛДП. Ф. 38) (ил. 6–7), сохраняющей явственный след работы мастера, со всей очевидностью свидетельствуют, что и композиции, и разбивка на главы, и сам текст очень близки друг другу. Впечатляет не только общий замысел, но и отдельные повторяющиеся позы и жесты фигур, и нехарактерные для книжной иллюстрации детали, например, идущие по вертикали изображения реки Тихвинки, обрамляющей почти каждую книжную и иконную сцену. Отметим, что иконографическая архаичность и частей всех шести икон, и книжных иллюстраций, на которые они ориентировались, безусловно, восходят к иконам Богоматери Тихвинской в чудесах середины XVI века, оказавших непосредственное влияние на композиции и стиль рассматриваемых памятников.

С работой иконописца над украшением лицевой рукописи 1658 года, скорее всего, была связана и сама идея создания грандиозного живописного комплекса, встречающего паломников у входа в собор. Его нарочито расположили непосредственно перед окном, открывавшем вид на чудотворный образ, то есть изображения служили подобием обрамлявшей его по сторонам живописной рамы с клеймами. Примечательно, что буквально через два года после создания шести крупных икон монастырь задумал новое



10

**Отрыгну сердце мое слово благо**

Третья четверть XVI века  
Дерево, темпера. 32,7 x 27,2  
ЦМиАР

убранство вокруг самого образа Богоматери Тихвинской, до той поры кроме створок с фигурами ангелов не имевшего никаких живописных дополнений. Согласно записи в приходо-расходной книге, Родион Сергиев «с товарищи» обрамляет древнюю икону новой рамой со сценами чудес и явлений, а над ними появляется реликварий — многосоставная деревянная сень «в трех поясах с главками», созданная в 1663/1664 годах келарем Кирилло-Белозерского монастыря резчиком Павлом Ремезовым<sup>46</sup>.

Иконографическая преемственность в творчестве монастырского иконописца является и при сравнении лицевого Сказания на шестичастных иконах с 26 клеймами храмового Тихвинского образа<sup>47</sup>, который Родион Сергиев в 1678 году написал по приказу архимандрита Варсонофия<sup>48</sup>. Им заменили пришедшую в ветхость «Одигитрию с деянием», видимо, одну из шести икон, составлявших комплекс местного ряда соборного иконостаса, созданного около 1560 года<sup>49</sup>. Названный в документах «Тихвинским», новый образ в точности повторял размеры, пропорциональные соотношения средника и полей и даже количество клейм других дошедших до нас икон нижнего яруса<sup>50</sup>, что позволило сохранить единство ансамбля.

Возможно, обветшавший к 1678 году древний памятник, именуемый во всех переписных книгах «образ местной Пречистая Богородица Одигитрия в деянии», был тех же размеров, что и новый, и в среднике также имел изображение чудотворной Тихвинской, палладиума Успенского собора. Сложнее однозначно решить вопрос о содержании окружающего его цикла «деяний». Чаще всего под таковым подразумевался протоевангельский цикл, традиционно сопровождавший изображения Одигитрии, в том числе Тихвинской, и хорошо известный по произведениям конца XV — середины XVI века<sup>51</sup>. Во всяком случае именно так определяются в описях монастырского собора сцены земной жизни Богородицы вокруг храмового Успения (ГРМ, ДРЖ 2813). Однако именно это обстоятельство лишает всякого смысла наличие рядом с ним еще одного житийного цикла Марии. Поэтому правильнее думать, что и клейма «старой» Одигитрии иллюстрировали Сказания о чудесах от Тихвинского образа. Это тем более вероятно, что таким же, имевшим широкое

11

**Видение преподобного Иоанна  
Лествичника. Видение Евлогия**

Около 1656

*Фрески западной галереи Троицкого  
собора Ипатьевского монастыря  
в Костроме*



значение термином переписная книга описывает новую, дошедшую до нас икону письма Родиона Сергиева, в 26 клеймах которой подробно передается история этой святыни: «образ местной Пречистые Богородицы Одигитрии Тихвинские в деянии» (курсив мой. — И. Ш.)<sup>52</sup>. Скорее всего обветшавшая икона повторяла иконографию известных и уже упоминавшихся столичных памятников XVI века из Благовещенского храма Московского Кремля и Успенского собора Дмитрова. Более раннее время ее создания, а также несоответствие значительному по масштабам ансамблю местного ряда, сформировавшемуся к концу 1670-х годов, пожалуй, и объясняет необходимость замены древнего памятника.

Мы уже отмечали архаизм художественного языка тихвинской иконы 1678 года и ее приверженность иконографической традиции XVI столетия<sup>53</sup>. Особо следует обратить внимание на сохранение уникальных особенностей композиционного построения предшествующих памятников: как и в них, рассказ начинается с левого нижнего клейма и поднимается вверх, охватывая средник по периметру, — в отличие от четырехчастных икон, где нумерация клейм была традиционной — слева направо и вниз. К тому же все первые сцены, повествующие о последовательных явлениях иконы Одигитрии «в новгородских пределах», связаны воедино (вертикально) «протекающей» вдоль лугзи рекой Тихвинкой. И здесь, и на рассмотренных четырехчастных иконах Родиона Сергиева прием этот выглядит рудиментарным. В характере авторского рисунка и особенностях письма явственно проступают узнаваемые черты новгородской живописи макарьевского времени, что подтверждает ориентацию мастера XVII столетия на предыдущую икону, появившуюся в местном ряду Успенского собора не позднее 1540-х годов. Трудно представить, что распространение подобных памятников в московских землях совершилось раньше, чем это произошло в самом Тихвине, месте пребывания святыни. Вместе с тем близкие к четырехчастным памятникам чисто иконные принципы построения композиций здесь также сочетаются с приемами миниатюристов, прежде всего подробных сопроводительных надписей. Дословное порой повторение одних и тех же образцов в этих двух памятниках (ил. 8–9) — очевидное, что, несмотря на позднюю запись четырех-



12

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Видение Иоанна Лествичника,  
с кающимися грешниками.** 1661,  
запись XIX века

Из паперти Успенского собора  
Большого Тихвинского монастыря  
Дерево, темпера. 151 × 113 × 3,5

ГРМ, ДРЖ 2868

частных икон, свидетельствует о том, что и миниатюрный цикл Книги чудес Родиона Сергиева во многом восходил к иконографии предшествующего столетия.

Усложнение тихвинского повествования о чудесах и истории обретения чудотворной святыни показало широкий интерес к живописным циклам, посвященным явленному и почитаемым на Руси богородичным иконам. Даже лицевые сказания о Богоматери Владимирской — главного московского палладиума начинают появляться на иконах лишь с первой трети XVII столетия, и только на последнюю его четверть приходится сложение сходного окружения вокруг не менее прославленных образов новгородского Знамения, костромской Феодоровской и ярославской Толгской<sup>54</sup>.

Обратимся теперь ко второму комплексу, обстоятельно поименованному в приходо-расходной книге, благодаря чему известны сюжеты двух не дошедших до нас икон. Судя по редкому названию — «Приидете людие Трисоставному божеству поклонимся» (стихира Пятидесятницы), первая из них повторяла левую нижнюю часть четырехчастной иконы 1547 года из местного ряда кремлевского Благовещенского собора<sup>55</sup>, отдельные клейма которой продолжали воспроизводить и в XVII веке. Это тем более вероятно, что заключительная сцена этой трехчастной композиции со славословием «ликов святых» Трисоставному божеству весьма близка композициям нижнего ряда иконы 1678 года, где размещено моление князей и «народа» перед образом Богоматери Тихвинской.

Второй не дошедший до нас памятник — «Отрыгну сердце мое слово благо», иллюстрировавший первые стихи 44 псалма, мог восходить к иконографии пядницы<sup>56</sup> третьей четверти XVI века (ЦМиАР) (ил. 10). Она представляет редкий извод сцены «Предста царица» (Пс. 44:10), где место Христа Великого Архиеерея занимает фигура юноши в царском одеянии — аллегорический образ Бога-Слова, на голову которого ангел изливает «слово благо», посредством Св. Духа посылаемое с небес Саваофом. Традиционное изображение пишущих евангелистов здесь использовано для включения фигуры автора иллюстрируемой книги — царя Давида. Вся правую часть средника занимает высокий храм с раскрытыми воротами и группой людей, возглавляемых ветхозаветными царями, что соот-

13

РОДИОН СЕРГИЕВ

**Видение преподобного Евлогия**

1661

Дерево, темпера. 152 x 114

ГТГ, инв. 21482



ветствует 16-му стиху псалма, воспевающему «введение в церковь цареву праведных». Содержание образа объясняет включение иконы с таким сюжетом в состав комплекса, стоящего у входа в Успенский собор.

Иконография дошедшего до нас образа «Видение преподобного Иоанна Лествичника»<sup>57</sup> (ГРМ) восходит к начальным миниатюрам книги «Лествица райская», написанной Иоанном Синайским в качестве руководства к иноческой жизни и состоявшей из 30 «степеней» — ступеней духовного восхождения к совершенству, от земного к небесному. Зримым образом его содержания и является традиционное изображение автора, читающего свое сочинение собравшейся братии, лестницы с восходящими по ступеням монахами; преисподней, куда ввергаются не прошедшие праведный путь грешники. Закономерно, что с XVI века эта иконография оказалась востребованной для живописного декора боковых врат алтаря, подобно спилку из собрания Н. П. Лихачева<sup>58</sup>; служившего частью дверного полотнища иконостаса Рождественского собора Антониева монастыря в Новгороде; та же композиция известна по северным вратам церкви Введения Кирилло-Белозерского монастыря, написанном старцем Трифоном в 1607 году<sup>59</sup>. Закономерно, что «Лествица» появилась и в росписях предцерковных зон. Ярким примером является исполненная около 1656 года фреска на западной галерее Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме<sup>60</sup> (ил. 11), расположенная рядом с входным порталом, то есть на том же месте, что и рассматриваемая икона из Тихвина.

Вторую икону, названную в приходе-расходной книге «Темницей», можно уверенно отождествить с дошедшим до нас памятником из собрания Русского музея<sup>61</sup> (ил. 12). На ней действительно изображены многочисленные пещеры с сидящими, стоящими, коленапреклоненными фигурами монахов. Сцены сопровождаются подробными пояснительными текстами, столь характерными для творчества Родиона Сергиева и восходящими к содержанию пятой главы той же книги «Лествицы», посвященной покаянию иноков-грешников. Вверху на фоне ограды и храма возвышаются образы двух преподобных,



14

Родион Сергиев  
Видение Нифонта Константинопольского о  
праведной и грешной душе. 1661  
Дерево, темпера 151 x 117 x 3  
ГРМ, ДРЖ 2867

видимо, Иоаннов, настоятеля Раифского монастыря и составителя иллюстрируемого сочинения. Распространение аналогичных памятников в иноческой среде подтверждает близкая икона первой четверти XVII века, вложенная в Новодевичий монастырь в 1674 году на помин души боярина Евтропия Морозова (ГИМ)<sup>62</sup>: в ней обе тихвинские композиции объединены.

Как и на четырехчастных богородичных иконах, поля этих тихвинских произведений заполнены каллиграфически исполненными подробными надписями, заимствованными из текста «Лествицы». Крупные монументальные иконы служили и моленными образами и зримым выражением содержания книги, которую можно было «читать» и одновременно рассматривать. Как и «Лествица» Иоанна, «темницы» с грешниками тематически соответствовали росписям западной паперти, места пребывания кающейся братии. Не случайно такой фресковой сценой украшен этот компартимент Благовещенского собора Московского Кремля<sup>63</sup>, причем подробное изображение темниц с кающимися монахами весьма близко замыслу и особенностям тихвинской иконы. Примечательно, что те же сюжеты предлагал в качестве убранства церковных папертей автор греческой Ерминии — Дионисий Фурноаграфит, называвший среди рекомендуемых тем: «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Свыше пророцы Тя предвозвестиша», Акафист Пресвятой Богородице, образы гимнографов, страдания мучеников, Вселенские соборы, корень Иессеев, изгнание Адамово и другие ветхозаветные события, и в том числе «небошественную Лествицу»<sup>64</sup>.

Аналогичные покаянно-назидательные и дидактические монашеские темы представлены на двух других дошедших до нас иконах этого редкого комплекса. Названный в приходо-расходной книге образ «Видение иноков со ангелы в церкви поящих», без сомнения, относится к образу «Видение преподобного Евлогия» (ГТГ), написанного на тему одного из поучительных рассказов Скитского патерика — сборника (ил. 13), состоящего из кратких повестей о знаменитых подвижниках и нравоучительных слов отцов церкви. Важная для воспитания иноков статья, включенная еще и в Пролог под 4 августа (нач.:

«Иже на всенощных бдениях полезно души и благоугодию пред Богом не расслабятся ленностью»<sup>65</sup>, повествует о том, как уснувшему во время чтения на всенощной «благоразумному» египетскому монаху «именем Евлогий» было таинственное видение. Он увидел поющих вместе с монахами ангелов, по окончании службы вышедших из алтаря и раздающих братии из прозрачных кошниц золотые, серебряные и медные монеты, просфиры целые и «в крохах», золотые сосуды с миром и кадиланицы. Нерадивые монахи вообще ничего не получили. Евлогий, удивленный, что дары были столь различными, просил открыть ему суть видения. Согласно тексту, меры вознаграждения зависели от исполнения монашеского обета, усердной молитвы, чтения, поста, бдения, послушания и смирения.

Иконография тихвинской иконы восходит к памятникам XVI века, в том числе спилку из полотнаца северной двери соборного иконостаса Антониева монастыря в Новгороде<sup>66</sup> (ГРМ), в свою очередь повторяющему композицию северной предалтарной стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502)<sup>67</sup>. Расположенные непосредственно за клиросом, у входа в жертвенник, они служили иллюзорным продолжением монашеской братии, стоявшей здесь во время службы и слушавшей на чтении главы Скитского Патерика. Живописный образ притчи напоминал о духовном бодрствовании, как залоге входа в Царствие Небесное: «Блажен человек, который слушает меня, бодрствуя каждый день у ворот моих и стоя на страже у дверей моих» (Притч. 8:34). Традиция размещения сцены при входе в храм известна еще с палеологовского времени, подобно росписи западной стены нартекса монастырского храма Иошаницы (Сербия) конца XIV века<sup>68</sup>, и сохраняется на Руси в позднее Средневековье, что объясняет включение образа в состав рассматриваемого комплекса. Более того, в XVII веке обе иллюстрации — «Лествица» и «Видение Евлогия» — часто изображаются вместе на стенах западных папертей, что и демонстрирует роспись 1656 года в галерее собора Ипатьевского монастыря в Костроме<sup>69</sup> (ил. 12). Эта икона Родиона Сергиева также представляет собой «трактат» из сплошных надписей, причем здесь их особенно много. Судя по пробному раскрытию в среднике, он был буквально исписан текстом, восходящим к соответствующей главе Скитского патерика.

Последняя икона комплекса, названная в приходе-расходной книге «Видение же о праведной души и о грешной», соответствуют дошедшему до нас образу ГРМ, посвященному нескольким эпизодам жития преподобного Нифонта Констанцкого<sup>70</sup> (ил. 14). Сюжет памятника уникален, достаточно сказать, что до сих пор известна была лишь одна житийная икона святого, написанная для Воскресенской (Рождественской) церкви в Соликамске на рубеже XVII–XVIII веков<sup>71</sup> (Пермская художественная галерея). Однако ни одна из иллюстрируемых там сцен не соответствуют тихвинскому образу (ил. 14). В трех его регистрах представлены лишь те эпизоды, которые посвящены вещим снам и видениям Нифонта о загробных муках и «мытарствах», истории о праведных и грешных душах, караемых диаволом или спасаемых ангелами, то есть эпизодам, жанрово смыкающимся с покаянно-загробными темами рассмотренных выше памятников — «Лествицы» и «Темниц». Подробные нумерованные надписи на полях иконы, аналогичные богородичному циклу, восходят даже не к житию святого<sup>72</sup>, а к отдельным выдержкам из него, помещенным в сборниках: Измарагде, Прологе или Синодике и прочих<sup>73</sup>, где эти эпизоды часто включались в качестве отдельных рассказов. Судя по описи библиотеки Тихвинского монастыря, подобные сборники были вполне доступны Родиону Сергиеву.

Таким образом, содержание всех шести икон было заимствовано из различных сочинений: патериков, «Лествицы» и других сборников, которые входили в круг обязательного

монастырского чтения и имели назидательный и поучительный характер, то есть были вполне созвучны входной теме, что и определило их расположение перед главным порталом Успенского собора. Рассмотренные изображения перекликаются с фресковыми росписями папертей, где часто встречаются истории о посмертных мытарствах души, спасении ангелами или наказании бесами, достаточно вспомнить фрески главного царского Благовещенского храма, где аналогичные сцены дополняют большую композицию с иллюстрацией кающихся грешников<sup>74</sup>.

Как известно, с древности к символическому содержанию убранства папертей и их фресковому декору относились с большим вниманием, особенно в монастырях<sup>75</sup>, где эта зона традиционной рассматривалась преддверием храма не только с архитектурной точки зрения, но и в подготовительном духовном смысле. Это объясняет проведение здесь целого ряда церковных обрядов и церемоний, а также пребывание кающихся монахов и готовящихся принять постриг, нищих и больных, ожидающих милости и исцеления, заблудших, искавших духовного прозрения. Для росписей входной зоны византийского периода характерными были сюжеты протоевангельского цикла, а палеологовской эпохи — ветхозаветные преобразовательные сюжеты<sup>76</sup>. Аналогичной традиции придерживалось древнерусское искусство, но со второй половины XVI и особенно к середине XVII века система фрескового декора нартексов, галерей и папертей, широко востребованных в архитектуре этого времени, претерпела существенные изменения. Находившиеся вне стен храма, эти компартименты символизировали «внешнюю» зону или выход из сакрального пространства, что естественным образом связывало с их убранством семантику начала и конца священной истории спасения человечества. Отражавшие эти представления новые или реанимированные старые иконографические программы включали несколько циклов. Начальные периоды мира чаще реализовались через иллюстрации ветхозаветной истории, особенно популярной в позднее Средневековье Книги Бытия с эпизодами создания мира, «хождения» Троицы или родословия Христа (Древо Иесеево). С середины — второй половины XVII века наиболее востребованными становятся эсхатологические темы — расширенные сцены Страшного суда с эпизодами разлучения души с телом и Апокалипсиса, в большей степени отражавшие не столько идеи входа, сколько выхода из храма, то есть грядущие судьбы мира и спасения человечества. Нередко содержание такого убранства непосредственно было связано с назначением окружающих собор частей архитектурного ансамбля, часто служивших местом погребения важных ктиторов и вкладчиков монастыря. Так использовалась и соборная паперть в Тихвине, где лежало тело боярина князя Ивана Ивановича Шуйского, во иноцехъ схимника Юны († 28 ноября 1638)<sup>77</sup>. На северной галерее Успенского храма Кирилло-Белозерской обители, украшенной сценами из книги Откровения, находилась усыпальница Шереметевых. Пожалуй, именно этому литературному сочинению посвящена большая часть дошедших до нас фресковых циклов середины — второй половины столетия<sup>78</sup>. В этом отношении тихвинская западная паперть также не стала исключением: продолжая устоявшуюся к концу столетия традицию, она в 1690 году была расписана фресками на темы Апокалипсиса<sup>79</sup>.

Будучи местом раскаяния, внешние монастырские галереи гораздо чаще, чем в приходских соборах, украшались назидательными и нравоучительными сценами, притчевыми и аллегорическими композициями, иллюстрирующими различные переводные сборники и патерики. Здесь же могли располагаться нарративно-литературные циклы, иллюстрации житийных повестей и сказаний о богородичных иконах. Определенное влияние на характер росписей галерей в XVII веке оказала древняя традиция украшения

диаконов с их поминальной символикой, прежде всего синодичными композициями. Именно эти идеи определили расположение на внешней стене Успенского собора двух симметричных иконных комплексов. К моменту их создания в 1660/1661 годах западная паперть оставалась лишь частично застекленной, видимо, поэтому не расписанной. Фресковый цикл Апокалипсиса здесь появился лишь спустя тридцать лет. Это дает повод думать, что ансамбль из 12 икон замыслился перед входом в собор как логичное и наиболее важное украшение этой части храмового пространства, восполнял отсутствие здесь соответствующих росписей. В свою очередь эти наблюдения подтверждают, что именно иконное убранство играло в Тихвине главную художественную роль.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18–012–00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».
- 2 Шалина И. А. Иконостас Успенского собора Большого Тихвинского монастыря // Искусство Древней Руси и его исследователи. Вопросы отечественного и зарубежного искусства. / Под ред. В. А. Булкина. Сб. статей. Вып. 6. СПб, 2002. С. 177–198.
- 3 Шалина И. А. Интерьер Успенского собора Тихвинского монастыря по данным описей XVII века // XXIII Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). Сб. статей. Ярославль, 2019. С. 105–126.
- 4 Напр., в списке: РНБ. Библиотека Соловецкого монастыря № 837/947. Л. 283 об. –284 об. Об этой редакции см.: Кириллин В. М. Сказание о Тихвинской Богоматери «Одигитрии». Литературная история памятника до XVII в., его содержательная специфика и связи с культурой. Тексты. М., 2007. С. 156.
- 5 БАН. Собрание Археографической комиссии № 157. Л. 178. Эта редакция обнаружена и изучена: Дилигул Е. С. Рукописная традиция Сказания о Тихвинской иконе Богоматери в XVII в. // Петербургский исторический журнал: исследования по российской и всеобщей истории. № 3(19) 2018. СПб, 2018. С. 260–261.
- 6 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Книги приходо-расходные казначая старца Гавриила. Л. 33 об.; Д. 86. Л. 32 об.; Д. 102. Переписная книга, 1648. Л. 4 об.
- 7 Об этом свидетельствует замечание составителя соборной описи 1648 г.: «А на монастыре церков каменная во имя Пречистые Богородицы Успение обелена вновь и быки подведены и своды папертные сведены при игумени Сергии. А над папертными дверми покрыто, а наверху бочка обита чешуей вновь <...> А около церкви паперть каменная». СПб ФИРИ. Ф. 132. Оп. 2. № 102. 1648 г. Л. 6, 53 об.
- 8 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Л. 33 об.
- 9 Там же. Д. 213. 1665. Л. 6 об. – 8.
- 10 Там же. Д. 149. Приходо-расходные казначая, старца Стефана. Л. 97 об. – 98.
- 11 Там же. Д. 102. Переписная книга монастырского имущества, 1648 г. Л. 54 об.
- 12 Подр. об этом см.: Шалина И. А. Росписи западной паперти Успенского собора в Тихвине и ее исполнители: Материалы к словарю тихвинских иконописцев Новгородский исторический сборник. Вып. 19 (29). 2020. С. 344–396.

- 13 Время создания иконы точно установить не удастся. Впервые ее описание встречается в описи 1648 г. как написанной «вново». Вероятно, она заказана тихвинским иконописцам в годы переустройства западной паперти (1643–1644), когда для ее украшения были написаны и другие образы. Косвенно это подтверждают документы о выплатах монастырскому иконописцу Родиону Сергиеву «с товарищи», видимо, за какие-то большие местные иконы: «от иконного писма семь рублей три алтына 2 ден» (СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 85. Л. 41).
- 14 Там же. Д. 81. Л. 39 об. Не сохранилась. Согласно записи прихода-расходной книги за 20 июля 1641 г.: «Дано Мишки иконнику за иконное писмо, что писал образ Афонскую гору<...> полтора рубли (Там же. Д. 81. Л. 39 об).
- 15 ГРМ. ДРЖ 512. Русские монастыри. Искусство и традиции. СПб, 1997. С. 113; Athos. Monastic Life on the Holy Mountain. Helsinki City Art Museum, 2007. N. 1. 69. P. 236.
- 16 Изображение см.: <http://egmuseum.ru/expo/svyataya-afonskaya-gora-s-izobrazeniem-glavnyh-hramov-i-monastyrey-xix-vek-derevo-levkas-tempera>.
- 17 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 3. Д. 76. Л. 5 об.
- 18 Шалина И. А. Сергиев Родион (Сергеев, Иродион) // Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 609–616.
- 19 Подр. об этом: Шалина И. А. Методы работы иконописцев XVII века по документам архива Тихвинского монастыря // XXIV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). Сб. статей. Ярославль, 2020. С. 87–88.
- 20 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 187. Переписная книга 1660 г. Л. 56 об.
- 21 Там же. Д. 182. Л. 217 об. –218.
- 22 Там же. Л. 218.
- 23 Там же. Л. 267.
- 24 Там же. Д. 421. Л. 134.
- 25 Там же. Оп. 4. Д. 15. Л. 28 об. –29.
- 26 Подр.: Шалина И. А. История создания отделения христианских древностей Русского музея Императора Александра III // История собирания, хранения и реставрации памятников древнерусского искусства. Материалы научной конференции в ГТГ 25–27 мая 2010 года. М., 2012. С. 309–344.
- 27 Все иконы находятся в ГРМ, вывезены экспедицией из Успенского собора в 1956. ДРЖ 2860 (152 × 116 × 4); ДРЖ 2861 (152 × 117 × 4,5); ДРЖ 2862 (151 × 116 × 4); ДРЖ 2863 (152 × 115,5 × 3,5); ДРЖ 2864 (152 × 115 × 5). Раскрыта частично в 1966 г. И. П. Ярославцевым; ДРЖ 2865 (151,5 × 115,2 × 4). Написаны на дереве, щиты из четырех (ДРЖ 2862 — трех) досок, скреплены двумя сквозными шпонками; ковчег, паволока, левкас, темпера. Все в записи.
- 28 ГТГ. Инв. 21482 (152 × 114). Пост. в 1934 г. из ЦГРМ. Пробное раскрытие в верхнем правом углу средника. — Антонова В. И., Мнева Н. Е. ГТГ. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2 т. М., 1963. Т. 2. Кат. 645. С. 223. СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 187. Л. 21 об.
- 29 1. ДРЖ 2860. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской: 1. Явление иконы рыбакам на Ладожском озере; 2. Явление иконы на Ояти-реке на Смолковой горе. Устроение часовни во имя Успения Богородицы; 3. Явление иконы в Имоченицах. Устроение церкви во имя Рождества Богородицы; 4. Явление иконы на реке Паше на Куковой горе. Устроение часовни. 2. ДРЖ 2861. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской: 5. Явление иконы на горе над рекою Пашей; 6. Явление иконы на Тихвине-реке; 7. Основание первой деревянной церкви Успения Богородицы на Тихвине-реке; Закладка первых трех венцов храма; 8. Чудесное перенесение сруба храма на другой берег Тихвины-реки; 3. ДРЖ 2862. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской: 9. Вручение архиепископом

- Новгородским Алексеем антиминса на освящение церкви. Священники отправляют пономаря Юрыша призвать жителей окрестных сел на освящение новой церкви; 10. Явление Богоматери и свят. Николая Мирликийского пономарю Юрышу; 11. Юрыш рассказывает священникам о чудесном явлении; Установление на храме железного креста и падение работника с церковной кровли; 12. Освящение церкви священниками; 4 ДРЖ 2863. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской: 13. Чудо спасения иконы Богоматери во время пожара церкви Успения; 14. Чудо спасения креста во время пожара часовни святителя Николая чудотворца; 15. Чудесное обретение иконы Богоматери на пепелище после пожара второй церкви Успения; 16. Чудесное обретение креста на пепелище после пожара второй часовни святителя Николая Чудотворца; 5. ДРЖ 2864. Чудеса от иконы БМ Тихвинской 17. Чудо спасения иконы во время пожара последней деревянной церкви; 18. Чудесное спасение работников после обрушения сводов паперти; 19. Моление перед иконой Богоматери великих князей Василия Ивановича и Ивана Васильевича, архиепископа Новгородского Макария; 20. торжественный молебен по случаю основания в Тихвине по повелению Ивана Грозного Большого Успенского монастыря; 6. ДРЖ 2865. Чудеса от иконы Богоматери Тихвинской (Беседа новгородцев с константинопольским патриархом. Патриарх показывает новгородцам икону БМ, моление перед иконой Богоматери Одигитрии).
- 30 Шумилина Е. Л. Свято-Введенский Толгский монастырь. Библиейские циклы нидерландских художников в росписи Введенского собора 1690-х годов. М., 2010.
  - 31 Серебрякова Е. И. К вопросу о типах лицевых рукописных «Книг о Тихвинской иконе Богоматери» XVII–XVIII вв. // Труды ГИМ. Вып. 136. М., 2003. С. 257–275.
  - 32 Строев М. П. Библиологический словарь и черновые к нему материалы. СПб. 1882. С. 118–119.
  - 33 Башуцкий А. П. Тихвинские монастыри: 1. Большой-Богородицкий. 2. Дымский-Антониев. 3. Беседный-Николаевский. 4. Введенский девичий: [Очерки]. СПб, 1854. С. 75. Переизд.: СПб, 2014. С. 70–71.
  - 34 Бередников Я. И. Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого Большого мужеского монастыря, состоящего Новгородской епархии в городе Тихвине/ [Тихвин], Тихвинский Большой монастырь, 1859. С. 104. № 18. Книга упоминается и другими авторами: Бороздин К. М. Путешествие по России в 1809 г. — ОР РНБ. Собр. Михайловского. № 394. Л. 43; Мордвинов И. П. Тихвинская старина // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1911. Вып. IV. С. 8; Он же. Старый Тихвин и Нагорное Обонежье: Ист. очерк. Тихвин, 1925. С. 46.
  - 35 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 174. Л. 70.
  - 36 Там же. Д. 213. Л. 104.
  - 37 Там же. Д. 404. Л. 84.
  - 38 Сказание о Тихвинской иконе Богородицы: Воспроизведение части рукописи. F XXXVIII. СПб, 1892 (ОЛДП № 70, № 101); факс. воспр. рукописи: Книга об Иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской: сказание о явлении и чудесах православной святыни / РНБ; предисл., пер. и комм. Е. В. Крушельницкой. СПб, 2004.
  - 39 Книга об Иконе Богоматери Одигитрии... С. 20.
  - 40 Строев М. П. Библиологический словарь... 1882. С. 118–119. Существует мнение, что ее автором был кн. С. И. Шаховской. — Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество (по современным минеям), Париж, 1951. С. 135–140.
  - 41 Кириллин В. М. Указ. соч. С. 238–268.
  - 42 Иванова И. А. Икона Тихвинской Богоматери и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской Богоматери» // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. С. 422.

- 43 Это, прежде всего, рама с 16 клеймами чудес от иконы Богоматери Тихвинской из местного ряда Благовещенского собора Московского Кремля, ок. 1547. ГМЗМК. Инв. Ж-1282 (141,5 × 117), средник (врезной) 87 × 63. Опуubl.: Качалова И. А., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля. М., 1990. С. 64–65, 78; Вера и власть. Эпоха Ивана Грозного. Авт. вст. ст. и сост. Т. Е. Самойлова. ГМЗ «Московский Кремль». М., 2007. Кат.49; а также икона «Богоматерь Тихвинская с 16 клеймами Сказания» из Успенского собора в Дмитрове. 1560-е. — ЦМИАР. КП 3397 (144 × 116). Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева / Сост. Л. М. Евсева. М., 2007. Кат. 86. С. 474–477.
- 44 Подр.: Шалина И. А. Чудотворная икона Богоматери Тихвинской в истории Московского государства конца XV — первой половины XVI века // Материалы круглого стола «История и развитие церковно-государственных отношений на примере Тихвинского Успенского монастыря» (к 450-летию со дня основания обители). СПб, 2010. С. 19.
- 45 Панина Н. Л. Изобразительный ряд «Книги о иконе Богоматери Одигитрии Тихвинской»: рукописная традиция XVII–XIX в. Ч. 1: XVII век. Новосибирск, 2012. С. 69–71.
- 46 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 182. Л. 517–517 об. О резчике см.: Мальцев Н. Мастер резного киота иконы Тихвинской Богоматери Петр (Павел) Ремезов // София. Изд. Новгородской епархии. 2001. № 4. С. 21–22.
- 47 НГОМЗ. ДРЖ 970 (202 × 162 × 3,2). Все клейма воспр.: Игнашина Е. В., Колесникова Л. А., Комарова Ю. Б. Тихвинский образ Пресвятой Богородицы. Сказание в иконе. М., 2013.
- 48 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 352. Л. 241 об.
- 49 Шалина И. А. Местный ряд иконостасов Успенских соборов Тихвинского и Троице-Сергиева монастырей: художественный и символический замысел // Искусство христианского мира. Вып. 8. М., 2004. С. 114–127.
- 50 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 404. Переписная книга монастырского имущества, 1680. Л. 12–13.
- 51 Один из них с 20 клеймами «деяний» происходит из Мало-Кириллова монастыря в Новгороде (НГОМЗ) и является не только самой ранней репликой Тихвинского образа, но и древнейшей сохранившейся русской иконой с подробным циклом жития Иоакима, Анны и Богоматери. Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. Кат. № 62. С. 392–402 (текст И. А. Шалиной)...
- 52 СПб ИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 404. Л. 12–13.
- 53 Мильчик М. И., Шалина И. А. Икона «Богоматерь Тихвинская» с 24 клеймами чудес и ее автор Родион Сергиев // ПКНО. 1994. М., 1996. С. 181–196; Переизд.: Мильчик М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVIII веков: Статьи 1973–2007. СПб, 2017. С. 154–165.
- 54 Ebbinghaus A. Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990. S. 193–199, 204–208; Каган М. С. Сказание об иконе Богоматери Федоровской // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Ч. 3. П.–С. СПб, 1998. С. 407–412; Горшкова В. В. Иконы Толгской Богоматери со «сказанием» в музейных коллекциях Ярославля // Сообщения Ростовского музея. Вып. 5. Ростов, 1993. С. 92–101.
- 55 Качалова И. А., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Указ. соч. Табл. 180.
- 56 Иконы XIII–XVI веков, 2007. Кат. 96. С. 518–521.
- 57 ДРЖ 2859. (152 × 119 × 3,3). Дерево, пять досок, две сквозные шпонки, ковчег, паволока, левкас, темпера. Под записью.
- 58 ДРЖ 2139. См.: Шалина И. А. Врата с «притчами» как символический вход в Дом Премудрости // Древнерусское искусство. Русское искусство позднего Средневековья. XVI век. СПб, 2003. С. 269–293; Шалина И. А. Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария // Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. Каталог выставки. Концепция, сост. и общ. подг. изд. И. Шалиной. Альманах. Вып. 486. СПб, 2016. С. 101, 106–113 (с библи.).

- 59 Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 2005. Кат. 59. С. 200–207.
- 60 Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря. В 2 т. М., 2008. Т. II. Композиция № 49. С. 338–341.
- 61 ГРМ. ДРЖ 2868. (151 × 113 × 3,5). Под записью.
- 62 ГИМ. Инв. 103803 ИИ 3039. Святая Русь. Каталог выставки. СПб, 2011. Кат. № 129. С. 266.
- 63 Качалова И. А., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Указ. соч. Таб. 15.
- 64 Ермения или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1755 гг. Порфирия, епископа Чигиринского. М., 1993. С. 227–228.
- 65 Полный текст изд.: Евлогиево видение / Великие Минеи Четьи, собранные митрополитом Макарием. Вып. 14. Дек. День 31. М., 1914 (Памятники славяно-русской письменности, изд. Императорской археологической комиссии). Вып. 14. Тетр. 1. Стб 2566–2569.
- 66 ГРМ. Инв. ДРЖ 2139. См.: прим. 58.
- 67 Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. Таб. 53, 141.
- 68 Petkovic S. The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Joľanica // Byzantine East, Latin West. Art-history Studies in Honor of Kurt Weitmänn. Princeton, 1995. P. 289–298.
- 69 Стенопись Троицкого собора, 2008. Т. II. Композиция № 50. С. 339, 341–342.
- 70 ГРМ. ДРЖ 2867 (151 × 117 × 3). Дерево, три доски, две врезные односторонние шпонки, ковчек, левкас, паволока, темпера. Икона в записи.
- 71 Русская житийная икона / Сост. и авторы текста: Н. Комашко, Е. Саенкова. М., 2007. С. 206–211.
- 72 Житие преподобного Нифонта. СПб, 1879–1895, вып. 1–3. (Изд. ОЛДП, № 39, 62, 70). Великие минеи четьи. Декабрь, дни 18–23. М., 1907. Стб 1783–1837; Житие св. Нифонта, лицевое XVI в. М., 1903.
- 73 Творогов О. В. Житие Нифонта Констанцкого // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1 (XI — первая половина XIV в.) / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1987. С. 172–173; Полетаева Е. А. Выписки из жития святого Нифонта в древнерусских сборниках // Вестник Новосибирского ГУ. Серия: История, филология. 2011. Т. 10. Вып. 2. Филология. С. 88–97.
- 74 Качалова И. А., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Указ. соч. 1990. Табл. 15.
- 75 Наиболее важные вопросы на эту тему подняты в работах: Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969; Бабић Г. Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина // Византијка уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници. Београд, 1978. С. 105–126; Gavrilović Z. Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in the Medieval Serbia Nartex Programmes of Lesnovo and Sopocani // Зограф. 1980. № 11. С. 46–53; Tomeković S. Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans Péloponnèse // Зограф. 1981. № 12. P. 25–42; Papageorgiou A. The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus // Rayonnement Grec: Hommage a Charles Delvoye. Bruxelles, 1982; Tomekovic S. Les saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa // Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања. Јуни 1985. Београд, 1987.
- 76 Луковникова Е. А. Иконографическая программа декорации нартекса и притворов церкви Софии в Трапезунде // Византийский временник. Т. 62 (87). М., 2003. С. 141–150.
- 77 [Бередников Я. И.] Историко-статистическое описание первоклассного Тихвинского Богородицкого Большого мужского монастыря. Тихвин, 1859. С. 109. Прим. 99.
- 78 Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 36–38.
- 79 Шалина И. А. Росписи западной паперти Успенского собора в Тихвине и ее исполнители...

# О творческом наследии вологодских иконописцев конца XVII — начала XVIII века Ивана и Бориса Холуевых

*Е. А. Виноградова,*

Вологодский государственный музей-заповедник

Имена иконописцев Ивана и Бориса Холуевых известны исследователям иконописи с XIX столетия, они упоминаются в Словаре русских художников Н. П. Собко, изданном в Санкт-Петербурге в 1895 году<sup>1</sup>. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков под редакцией И. А. Кочеткова<sup>2</sup> содержит сведения об этой иконописной династии, которые могут быть сегодня дополнены на основе архивного материала, собранного художником-реставратором Вологодского музея-заповедника Н. И. Федышиным, посвятившим многие годы изучению вологодской иконописи.

Иван (уп. 1674–1711) и Борис Холуевы (уп. 1676–1718) — сыновья известного вологодского иконописца Степана Викулова Холуева<sup>3</sup>, участвовавшего в 1660 году в росписи Архангельского собора в Москве. Его подписные произведения, к сожалению, не известны, что не позволяет объективно судить о том, как отразился опыт отца и учителя в творчестве сыновей. Зато имеются сведения, позволяющие высказать предположение о совместной работе Ивана Холуева с Ермолаем Сергиевым<sup>4</sup>.

Братья проживали в Вологде, около церкви Василия Великого, в 1711–1712 годах в своих домах, располагавшихся неподалеку друг от друга<sup>5</sup>, выполняли заказы Вологодского Архиерейского дома, Корнилиево-Комельского, Александро-Куштского, Спасо-Нуромского монастырей. Сохранились многочисленные документы, подтверждающие выплаты за их работу: Ивану Холуеву в марте 1688 года за иконы «Софии» для вологодского Софийского собора<sup>6</sup>, 15 января 1893 года за аналойные иконы «Воздвижение честного креста Господня» и «Симеона Богоприимца» для кафедрального собора<sup>7</sup>, в августе 1693 года за «Софийские и Богородичные образы в казну»<sup>8</sup>, 7 февраля 1695 года для них покупал краски казначей Корнилиево-Комельского монастыря, он же платил им в марте и сентябре 1698, ноябре 1699 года за иконы Корнилия Комельского, предназначавшиеся «в поднос» от Корнилиево-Комельского монастыря<sup>9</sup>. Вероятно, братья работали над выполнением этих заказов вместе, хотя выплаты за все работы производились старшему — Ивану. В соавторстве было создано большинство икон с подписями Холуевых: лишь две иконы 1702 года написаны единолично Иваном, а в подрядной записи 1718 года написание икон в Нило-Сорской пустыни выступает подрядчиком Борис Холуев<sup>10</sup>.

В настоящее время известно семь произведений с подписями этих авторов, шесть из них находятся в собрании Вологодского государственного музея-заповедника и одно в Государственной Третьяковской галерее.

Это икона «Илия Пророк в пустыне, с житием» (1690). Она опубликована в каталоге ГТГ 1963 года<sup>11</sup>. Ввиду отсутствия в надписи фамилий иконописцев и опубликованных к тому времени икон с их подписями Вологда не рассматривалась авторами как место



1

ИВАН ИБОРИС ХОЛУЕВЫ  
**Происхождение Честного  
Креста Господня.** 1686

Дерево, паволока, левкас,  
темпера. 162,3 x 124 x 3,6  
Фрагмент  
ВГИАХМЗ, ВОКМ 20227

создания данного произведения. При первой публикации икона была отнесена к среднерусской живописи, а имеющаяся на иконе надпись отмечена как единственный источник сведений об упоминающихся в ней авторах. Переатрибуция памятника была сделана в 1978 году Н. И. Федышиным, который привел убедительные доказательства того, что икона была написана вологодскими иконописцами Иваном и Борисом Холуевыми для Благовещенской Томашской церкви Вологодского уезда<sup>12</sup>.

Самая ранняя подписная икона «Происхождение Честного Креста Господня» написана братьями Холуевыми в 1686 году<sup>13</sup> для Спасо-Нуромского монастыря (Грязовецкий район Вологодской области) (ил. 1). Она являлась храмовой, в честь Происхождения Честных Древ был освящен главный престол собора монастыря, основанного преподобным Сергием Нуромским в 1389 году. Подпись расположена в центральной части нижнего поля, она свидетельствует о написании иконы в 1686 году «по обещанию вологжан посадских людей серебряного всего ряду сидельцев».

Сюжет представлен в развернутой иконографии, соединившей в себе празднование дня Всемилового Спаса и Происхождения Честных древ Креста Господня — его прославление и торжественная церемония с водоосвящением в Софийском соборе Константинополя. Композиционно икона делится на три регистра, в верхнем из которых представлен Деисус, вписанный в интерьер пятиглавого храма, включающий помимо



2

ИВАН И БОРИС ХОЛУЕВЫ

**Сергий Нуромский, с обителью.** 1691  
Дерево, левкас, темпера. 159 x 102 x 3,5

ВГИАХМЗ, ВОКМ 20225

Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи образы вселенских святителей и Николая Мирликийского. В центре композиции изображение Ангела в лоратных одеждах с высоко поднятыми крыльями, погружающего небольшой восьмиконечный крест в воды источника-кладеза шестигранной формы, из которого двумя потоками льются освященные воды. Слева от него изображение церемонии выноса Креста, в которой участвуют диаконы и святители, несущие образы Спаса Нерукотворного и Богоматери с Младенцем — реликвии, о чудесах от которых, случившихся 1 августа 1164 года, повествует сказание об установлении празднования во времена Андрея Боголюбского. Правая часть процессии более многочисленна, наряду с мужчинами в ней есть женщины и дети, но отсутствуют персонажи в царских и княжеских одеждах, нередко включаемые в состав участников шествия. В нижней части находятся сцены омовения в источнике страдающих различными недугами людей. При этом центральную позицию между водными потоками занимает крупная согбенная фигура исцелившегося мужчины в белых портах с обнаженным торсом. Персонаж представлен в стремительном движении, лицо скрыто белым платом, которым он вытирает мокрые плечи и голову. Жаждающие исцеления представлены на фоне пейзажа с высокими округлыми холмиками с разноцветными притенениями. Растительность не отличается большим разнообразием, иконописцы ограничиваются в данном случае травами двух видов. Пейзажный компонент двух верхних регистров составляют иконные горки с удлинненными дробными лещадками, с красными и темными заполнениями в тенях.

Колорит иконы яркий, цветовая гамма построена на сочетаниях охры, киновари и сине-зеленого цвета, с ритмично расположенными акцентами белого. Санкирь личного цвета умбры (?), охрение контрастно выполнено красными охрами, с подрумянкой в тенях. Освещенные участки ликов выделены сильно разбеленной охрой методом заливки, веки, надбровные дуги и спинки носов прописаны плотными белилами. Одежды с эффектно положенными в несколько приемов пробелами, в некоторых случаях цветными. Икона отличается усложненностью композиции, включающей редкие детали, говорящие

3

ИВАН И БОРИС ХОЛУЕВЫ

**Богоматерь Одигитрия. 1700**

(под поздней записью)

Дерево, паволока, левкас, темпера

91 x 71 x 3,7

ВГИАХМЗ, ВОКМ 10272



о творческом подходе, проявленном при составлении иконографической программы этого крупного монументального образа. В описи Спасо-Нуромской церкви начала XIX века икона упоминается как украшенная «восемью венцами и шестью подвесами медными позлащенными», характеризуется как «старинная, столпового письма»<sup>14</sup>. В 1691 году<sup>15</sup> написана для того же монастыря икона «Преподобный Сергий Нуромский, с обителью»<sup>16</sup> (ил. 2).

Персональные образы этого преподобного чрезвычайно редки, хотя имеются документальные подтверждения о достаточно развитой иконографии святого<sup>17</sup>. Иконография представляемой иконы относится к одному из наиболее распространенных вариантов изображения русских святых — основателей монастырей. Святой изображен в позе моления, слева от него обитель с двумя храмами и колокольной за деревянной бревенчатой стеной.

В монастырской описи XVII века упоминается храм Происхождения честных древ животворящего креста, в 1615 году с приделом в честь Введения Богородицы во храм<sup>18</sup>, а в 1678 году с приделом в честь преподобного Сергия Нуромского<sup>19</sup>, храмовой иконой которого мог стать в 1691 году вклад вологодских серебряников<sup>20</sup>.

Точные даты возведения храмов в Спасо-Нуромском монастыре не известны. В публикации встречается мнение, что до конца XVII века они были деревянными, но рассматривая данную икону как исторический источник, можно констатировать, что к концу XVII века в монастыре был одноглавый каменный храм Происхождения честных древ, со звонницей, и деревянная пятиглавая церковь Рождества Христова (трапезная). Несмотря на потертости красочного слоя, из-за чего контуры отдельных элементов архитектуры едва читаются, можно говорить об уверенном владении авторами приемами передачи пространства при помощи графических и живописных эффектов.

Сдержанный колорит иконы отличается благородством. Многие детали написаны по серебру с применением лаков малинового и зеленовато-синего цвета. Подпись иконописцев с указанием вкладчиков расположена в левом нижнем углу средника в овальной орнаментированной рамке: «✕Лета ЗРЧFG (7199) году написася сия святая ікона іюля КИ (28) // день



4

ИВАН И БОРИС ХОЛУЕВЫ (?)

**Андрей Первозванный,**

**из деисусного чина**

**Спасо-Нуромской**

**церкви. Конец XVII века**

Дерево, левкас, темпера

114,7 x 48,5 x 3,7

Фрагмент

ВГИАХМЗ, ВОКМ 20214

при ігумене Гаврииле по вбещанию вологжанъ [по]садских // людей старо[ст] серебряниковъ и всего серебряного рядУ ла[во]//чьныхъ седельцовъ и всего промыслУ серебряники пост//авили сий вановустроен образ на празник[къ] [Пр]есвятыя// Богородицы Одигитрие изУграфами Иоанномъ и [Борисомъ] <...> [Во с]ла//ву БогУ».

Примечательно оформление надписи, в полной мере отражающее занятия вкладчиков. Она напоминает драгоценное серебряное изделие с тонкой гравировкой и фигурными краями.

На основе формально-стилистического анализа можно высказать предположение о принадлежности кисти вологодских иконописцев Холуевых и других икон начала XVIII века из Спасо-Нуромской церкви, в частности, деисусного чина (ВГМЗ) (ил. 4), а также образа преподобного Корнилия Комельского (ГИМ). В пользу данной атрибуции свидетельствуют документальные источники о работе иконописцев в этих обителях Вологодской епархии.

1700 годом датируется Богоматерь Одигитрия<sup>21</sup>, авторская живопись которой находится под сплошной записью за исключением скипетра Младенца (ил. 3). Датирующая надпись на поздней записи расположена в правом клейме под текстом, указывающим на источник иконографии — гравюру, напечатанную в книге Нового неба<sup>22</sup> Иоаникия Галатовского. Авторская подпись расположена в центре нижнего поля, помимо указания даты и имен иконописцев содержит информацию о написании иконы по случаю первых выборов бургомистров, проводимых в соответствии с указом Петра I от 30 января 1699 года.

Сохранились два произведения 1702 года, написанные единолично Иваном Степановым Холуевым. Икона «Николай Чудотворец, с житийными сценами» является вкладом в Успенскую церковь Александрo-Куштского монастыря вологодского серебряника Якова Федорова<sup>23</sup> (ил. 5).

Святой представлен в рост, по сторонам головы в круглых клеймах поясные изображения Спаса и Богоматери. В нижней части слева — Преставление святого Николая,

5

ИВАН ХОЛУЕВ

**Николай Чудотворец**

**с житийными сценами. 1702**

Дерево, паволока, левкас, темпера

130,2 x 102 x 3,7

Фрагмент

ВГИАХМЗ, ВОКМ 15314



справа — перенесение его мощей в Бари. Икона написана в характерной для мастеров колористической гамме, личное письмо вне зависимости от величины ликов отличается тонкостью и высоким качеством исполнения.

Второй созданный без участия Бориса в 1702 году образ «Богоматерь Одигитрия, с клеймами сказания»<sup>24</sup> из Георгиевской церкви Вологды (ил.б) зафиксирован в описи 1827 года, икона находится в холодном храме на левом столбе, украшена ризой и чеканным серебряным окладом<sup>25</sup>.

Это редкий памятник иконографии Богоматери Одигитрии с клеймами сказания<sup>26</sup>. По периметру средника расположены 20 клейм, имеющих в своей основе различные литературные источники: первые 8 клейм воспроизводят историю о мученичестве святого Меркурия и спасении от разорения ханом Батыем города Смоленска в 1239 году; остальные 12 иллюстрируют версию Сказания об иконе Богоматери Иверской, повествующую об осиротевшем малолетнем сыне купца из страны Сиверской и лишившемся наследства, за исключением семейной иконы Богоматери, которую он опускает в море и уходит в странствие нищим, его путь заканчивается монашеским постригом на Афоне в Иверском монастыре, куда чудесным образом переместилась его семейная реликвия.

На иконе много поздних записей, как плотных, так и лессировочных.

Самая поздняя из известных сегодня подписных икон братьев Холуевых «Явление иконы Богоматери и Николая Чудотворца пономарю Юрышу, со сценами чудес Тихвинской иконы Богоматери» 1705 года<sup>27</sup> происходит из вологодской церкви Николая Чудотворца во Владычной слободе (ил. 7, 8).

Подпись расположена на нижнем поле обрамления средника, кроме даты и имен изографов в ней указано имя вкладчика, вологодского посадского человека Фомы Никитина<sup>28</sup>. Это редчайший случай помещения в среднике иконы с клеймами сказания об иконе Богоматери Тихвинской сюжета «Явление иконы Богоматери и Николая Чудотворца пономарю Юрышу», известного также как «Богоматерь Беседная».



6

ИВАН ХОЛУЕВ

**Богоматерь Одигитрия, с клеймами сказания. 1702**

(под поздней записью)

Дерево, паволока, левкас, темпера.

147,5 x 132 x 3,6

ВГИАХМЗ, ВОКМ 10018

Полная реставрация иконы выполнена в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Санкт-Петербург) в 2010–2017 годах, при этом были выявлены многочисленные участки с утратами авторского красочного слоя, на которых оставлен утонщенный красочный слой записи. Первым исследователем памятника С. Г. Филимоновой<sup>29</sup> отмечено выполнение авторской живописи широкими мазками и свободное владение рисунком — графией были отмечены контуры лишь основных изображений и изменения элементов композиции авторами при работе с красками, что имеет место и в других произведениях Ивана и Бориса Холуевых.

Иконы Ивана и Бориса Холуевых узнаваемы по колористической гамме и характерным для иконописи Севера пейзажам, сочетающим в себе иконные горки с мелкими параллельными лещадками, с обобщенным воспроизведением ландшафтов с декоративно трактованной растительностью. Фигуры вытянутых пропорций с сильно удлинённой нижней частью, личное письмо многослойное, с применением красок различных оттенков и яркими белильными бликами и графично отмеченными морщинами.

Творчество иконописцев Ивана Степанова и Бориса Степанова Холуевых представляет одно из художественных направлений вологодской иконописи конца XVII столетия. Их наследие уступает по своему художественному качеству творениям лучших вологодских иконописцев, что не умаляет его значение для создания целостной картины состояния вологодской иконописи в канун больших перемен Петровского времени.

Пока остается не ясным вопрос о связях Холуевых с вологодскими серебряниками, которые, судя по упоминаниям в надписях на трех иконах из семи, безусловно существовали и могли быть как семейными или соседскими, так и профессиональными, например, сохранился документ 1689 года, подтверждающий участие Ивана Холуева в работе вологодских серебряников в качестве знаменщика<sup>30</sup>.

В данной публикации использован архивный материал, собранный Николаем Ивановичем Федышиным, посвятившим многие годы исследованию и реставрации древнерусской живописи из собрания Вологодского государственного музея-заповедника.

7

ИВАН И БОРИС ХОЛУЕВЫ  
**Явление Богоматери и Николая  
Чудотворца пономарю Юрьшу,  
со сценами чудес Тихвинской  
иконы Богоматери.** 1705  
Дерево, левкас, темпера  
119,5 x 92 x 3,5  
ВГИАХМЗ, ВОКМ 10510



8

ИВАН И БОРИС ХОЛУЕВЫ  
**Явление Богоматери и Николая  
Чудотворца пономарю Юрьшу,  
со сценами чудес Тихвинской  
иконы Богоматери.** 1705  
Дерево, левкас, темпера  
119,5 x 92 x 3,5  
Фрагмент  
ВГИАХМЗ, ВОКМ 10510



## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Собко Н. П. Словарь русских художников. СПб, 1895, Т. II. Вып. I. Стб. 514.
- 2 Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. Ред.-сост. И. А. Кочетков. М.: Индрикс, 2003.
- 3 Вологодский иконописец, посадский человек Холуев Степан Викулов упоминается в Переписной книге Вологды 1646 г. (Л. 1581) и 1657/58 г. (см. Писцовые и переписные книги Вологды XVII века. Сост., ред. И. В. Пугач. Вологда: Древности Севера, 2018. С. 219); в 1660 г. был у стенного письма в архангельском соборе, значится в росписи в 3-й статье, в 1666 г. не был послан в Москву, т. к. «сошел» с Вологды «по городам для своего промысла иконного письма». Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. С. 752; Писцовые и переписные книги Вологды XVII века. С. 219.
- 4 ГАВО. Ф. 883. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 65 об.
- 5 РГАДА. Ф. 1209. Кн. 14741. Л. 188 об., 189; Писцовые и переписные книги Вологды XVII — начала XVIII века. Т. 2. Переписная книга Вологды 1711–1712 годов. Подготовка к изданию — И. В. Пугач (отв. ред.), М. С. Черкасова. М.: Круг, 2008. С. 219–220.
- 6 ГАВО. Ф. 883. Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 64 об.
- 7 Там же.
- 8 Там же. Л. 106 об., 107.
- 9 ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 55 об., 56, 90, 118 об., 119, 197, 197 об.
- 10 Лелекова О. В. Материалы к истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII–XVIII вв. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М.: Наука, 1989. С. 176.
- 11 Антонова В. А., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи X–XVIII веков. Опыт историко-художественной классификации. Т. 2. М., 1963. Кат. 976. С. 457–458.
- 12 Федышин Н. И. Атрибуция вологодской иконы «Илья Пророк в пустыне» (1690) из Третьяковской галереи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей: Научно-реферативный сборник. М., 1978. Вып. 4. С. 30–33.
- 13 Икона «Происхождение Честнаго Креста Господня». 1686. Холуев Иоанн, Холуев Борис. Вологда. 162,3 x 124. ВОКМ 20227. Поступила из Спасской Нуромской церкви Грязовецкого района Вологодской области, находилась в иконостасе верхнего храма.
- 14 ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Ед. хр. 4787. Л. 15
- 15 Икона 1691 г. из местного ряда храма Спасо-Нуромского монастыря «Сергий Нуромский, с обителью», упоминается в публикациях XIX века под 1682 годом создания, но в процессе реставрации и изучения памятника произошла корректировка этой даты.
- 16 Икона «Сергий Нуромский с обителью». 1691. Холуев Иоанн, Холуев Борис. Вологда. 159 x 102 x 3,5. ВОКМ 20225. Поступила из Спасской Нуромской церкви Грязовецкого района Вологодской области.
- 17 См.: Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв. Исследования и тексты. Вологда: Древности Севера, 2011.
- 18 Там же. С. 262.
- 19 Там же. С. 265.
- 20 В начале XIX в. икона находилась «в третьей часовне при реке»: «икона Преподобного Сергия Нуромского с изображением монастыря в первобытном его существовании, старинного стол-

- пового письма, писанная в 1696 году, с венцом медным высеребрённым, в киоте, выкрашенном светло-голубой краской». ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Ед. хр. 4787. Л. 15.
- 21 Икона «Богоматерь Одигитрия». Иван и Борис Холуевы. 1700. Вологда. ВОКМ 10272. 91 x 71 x 3,7. Поступила из Власиевской церкви Вологды.
  - 22 Иоанникий Галатовский. Небо новое с новыми звездами сотворенное, то есть Преблагословенная Дева Мария Богородица с чудами своими. Могилев: Типография Максима Вошанки, XVII в.
  - 23 Надпись на нижнем поле белилами в четыре строки: «АѢВ [1702] год и написас ѡсиѡс(вя)-таѡскона и поставлена // в храмъУспенїѡ Б(огороди)цы на Киштѣ июля в 8 день по ѡбещанїю // воложанина посацкого чловѣка <...> Ѣѡкова Федорова с(ы)на // (серебряник(а) изУграфом ИоанноъХолУевым в славУ Б(о)гУ».
  - 24 Икона «Богоматерь Одигитрия, с клеймами сказания». Иоанн, 1702. 147,5 x 132 x 3,6. ВОКМ 10018. Поступила из Георгиевской церкви Вологды. Собрание ВГМЗ.
  - 25 ВГМЗ. ВОКМ 29443/37. Л. 7 об. ПИ ВГМЗ. Ф. 6. Оп. 1. Ед. хр. 37.
  - 26 Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних живописцев»: тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М.: Северный паломник, 2007. С. 176.
  - 27 Икона «Явление иконы Богоматери Тихвинской, с клеймами сказания». Иван и Борис Холуевы, Вологда, 1705. 119,5 x 92 x 3,5. ВОКМ 10510. Поступила из церкви Николая Чудотворца во Владычной слободе г. Вологды.
  - 28 «Лета АѢЕ [1705] гвд(у) написасѡ с(вя)таѡ икона м(еся)ца Июня въ Ф[9] (день) //по ѡбъщанїю воложанина посадского ч(ел)овека Фомы Ни(китина сына) на память пр(еп)лод(о)бнаго о(т)ца нашего Кирилла белозерскаго чудотво//рца (вологод)ски(м)и изУграфы Иоанномъ да Бори(с)о(м) в славУ Б(о)гУ».
  - 29 Филимонова С. Г. Исследование иконографии и особенностей реставрации иконы «Явление иконы Богоматери Тихвинской с клеймами сказания» // Сохранение культурного наследия. Исследования и реставрация. Материалы Международной научно-практической конференции 26–28 ноября 2014 г. СПб, 2016. С. 391–403.
  - 30 198 (1689) г. «Декабря 20 день воложанин посадской человек иконник Иван Хола [Холуев] ознаменил по серебру на новостроенной крест, что строят в собор на престол на одежду 13 а. 2 д.». ГАВО. Ф. 883. Оп. 1. Ед. хр. 74. Л. 50.

## Две каргопольские иконы начала и конца XVII века с изображением Соловецкого монастыря

*М. И. Мильчик,*

Научно-исследовательский институт теории  
и истории архитектуры и градостроительства, Москва

Многолетнее изучение изображений древнерусских монастырей на иконах и миниатюрах XVI — начала XVIII века позволяет утверждать, что по сравнению с остальными Соловецкий имеет самую развитую иконографию. В ней отчетливо выделяются три основных извода: 1) основатели этой обители прпп. Зосима и Савватий представлены на фоне острова с различными строениями, 2) преподобные держат в руках монастырь и 3) монастырь изображен у их ног<sup>1</sup>. При этом названные изводы имеют варианты. Совершенно очевидно, что выявленные, изученные и частично опубликованные мною иконы не исчерпывают всего иконографического богатства данного сюжета. Уже открываются и будут в дальнейшем открываться новые памятники, которые внесут дополнения и уточнения, не исключено, что может появиться и вообще ранее не известный извод.

Здесь же пойдет речь всего о двух иконах, происходящих из Каргополя: одна с избранными северными святыми, ранее публиковавшаяся, происходит из деревянной церкви Рождества Христова в с. Большая Шалга<sup>2</sup> (ил. 1), другая, приобретенная Каргопольским музеем у частного лица (ил. 2) и недавно отреставрированная в музее<sup>3</sup>. Первая икона посвящена прославлению северных святых — основателей монастырей: в среднике прпп. Зосима и Савватий. На полях — Никодим Кожеозерский, Антоний Сийский, Александр Свирский и мученик Антипа (последний, скорее всего, соименный заказчику иконы). Если первая вполне соответствует иконографии второго извода, то вторая представляет собой вариант первого, ибо святые здесь представлены в полный рост, стоящими не у монастыря, как в иконе из собрания Остроухова начала XVII века (ил. 3), а скорее, как в другой иконе Третьяковской галереи также начала XVII века, посвященной Обители преподобных и отличающейся строго симметричной композицией архитектурного фона (ил. 4), но там это сравнительно небольшие фигуры, а в каргопольской иконе они как бы возвышаются над монастырем. Вполне вероятно, что не сохранившаяся на верхнем поле подпись указывала на посвящение обители преподобным, как и на иконе ГТГ. На обеих иконах вся композиция монастырского ансамбля и составляющие его отдельные постройки в той или иной степени соответствуют их реальному облику. Это обстоятельство, которое будет рассмотрено дальше, а также палеографический анализ текстов, проведенный Т. В. Рождественской, позволяют существенным образом уточнить время написания памятников. Начиная с двух известных икон Богоматери Молебной с предстоящими Зосимой и Савватием 1545 года, на которых представлен остров<sup>4</sup> и на нем монастырь, эта композиция становится основной для икон данного сюжета второй половины XVI века. Уже тогда устанавливается единственный ракурс монастыря, характерный для всех трех изводов — с запада, со стороны бухты Благополучия, откуда видели

1

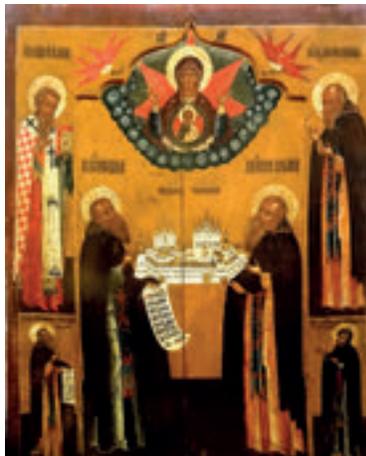
**Преподобные Зосима и Савватий  
с монастырем в руках  
и избранными святыми**

Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера

103 x 85

*АОМИИ, ДРЖ-423*



2

**Преподобные Зосима и Савватий  
с монастырем у их ног**

Конец XVII века

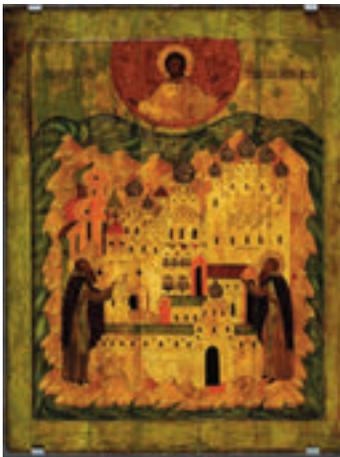
Дерево, левкас, темпера

75 x 58

*КГИАХМ*



его все подплывавшие к острову. Перелом в изображении, по-видимому, произошел на рубеже XVI–XVII веков и связан с созданием первой лицевой рукописи Жития соловецких святых по заказу царя Федора Иоанновича, где панорама монастыря представлена на выходной миниатюре<sup>5</sup> (ил. 5). Здесь впервые появляются изображения реальных построек. Возможно, источником для этой миниатюры явился план-«чертеж» монастыря, составленный после окончания строительства каменной стены в 1594 году<sup>6</sup>. Композиционная схема монастыря на иконе АМИИ (ил. 6), как и на других, относящихся ко второму изводу, отражает его реальный план (ил. 7): вытянутый вдоль бухты пятиугольник с



3

**Обитель преподобных Зосимы  
и Савватия Соловецких**

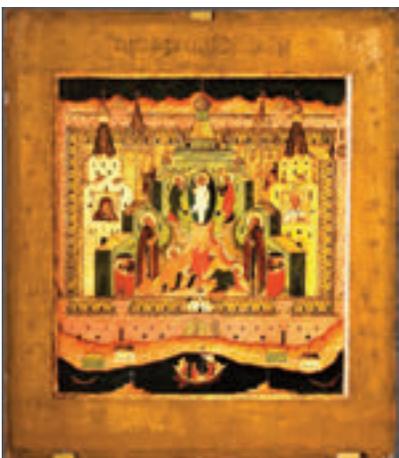
Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера

104 x 78

*Собрание И. С. Остроухова*

*ГТГ инв. 12068*



4

**Обитель преподобных Зосимы  
и Савватия Соловецких**

Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера

31 x 27

*Собрание И. С. Остроухова*

*ГТГ инв. 12106*

шестью башнями, увенчанными шатрами с прапорами. Правда, на иконе отсутствует Белая башня, замещенная зданием сушила, в действительности примыкающим к ней. В северной части центрального ядра монастыря возвышается трапезная трехглавая Успенская церковь — первый каменный храм, построенный в 1552–1577 годах Филиппом Колычевым, причем с одним приделом — Усекновения главы Иоанна Предтечи. Двуглавой она показана на упомянутой выходной миниатюре лицевой рукописи Жития прпп. Зосимы и Савватия. На иконе же она имеет три главы. Третья, без сомнения, соответствует приделу вкм Дмитрия Солунского, построенному в 1605 году. Далее показана трехшат-

5

**Обитель преподобных Зосимы  
и Савватия Соловецких  
Выходная миниатюра**

**лицевого Жития преподобных  
Зосимы и Савватия. Конец XVI—  
начало XVII века**

Бумага, темпера

30,7 x 19,3 (размер листа)

*ОР ГИМ. Вахрамеевское собрание, № 71*



ровая звонница и Никольский храм с подвесными колоколами перед ним и, наконец, пятиглавый Преображенский собор (ил. 8). Количество глав у него соответствует четырем верхним приделам (два нижних на иконе не показаны). Перед собором, за монастырской стеной возвышается надвратная Благовещенская церковь, завершенная щипцами (построена в 1596–1600 годах). Наконец, существующим моментом конкретизации изображения основных монастырских построек являются подписи с указанием посвящения храмов: «Успения», «Преображения», «Благовещения» и даже «мелница».

Несколько слов о датировке иконы (ил. 1). Палеографический анализ, проведенный Т. В. Рождественской, показывает, что подписи характерны для второй половины XVI века (формы **и** с косой перекладиной, **ї** с двумя точками, **в** с почти не профилированными петлями, **ы**, **к** с угловатым «декоративным» кузовом, а также конечный **ъ** в «александръ» с маленьким кузовком и фигурным отростком мачты, «трехногая» **т**). Надпись «Преображения [Гдне]» можно датировать приблизительно тем же временем. Эти черты сохраняются обычно и в почерках XVII века, особенно в архаизирующих. А если учесть, что показаны и церковь Благовещения, возведение которой завершилось в 1600 году, и упомянутый второй придел трапезной церкви, освященный в 1605-м, то икону следует датировать началом XVII века.

На второй иконе (см. ил. 2) монастырь занимает все поле ковчега и представлен также со стороны бухты Благополучия, однако сверху, как бы с высоты птичьего полета и в виде своего рода планов, располагающихся друг за другом: монастырские стены, каменные переходы с соборной папертью и крыльцом, храмы, между которыми расположена трехшатровая звонница, за ними восточное прясло стены, выше — Святое озеро и линия горизонта. Если сравним эту панораму с другой, написанной с натуры в 1797 году<sup>7</sup> (ил. 9), но с высоты человеческого роста, то увидим, что икона в основных чертах отразила реальную композицию. Лишь звонница в 1777 году была заменена 50-метровой колокольней. На иконе изображены сложные из валунов стена и башни характерной конусообразной формы. Здесь их шесть, что соответствует действительности, если не считать



6  
**Преподобные Зосима  
и Савватий  
с монастырем в руках  
и избранными святыми**  
Начало XVII века  
Фрагмент (ил. 1)  
Соловецкий монастырь  
АОММ



7  
**Соловецкий монастырь**  
**Общий вид**  
**с высоты птичьего полета**  
*Фотография Ю. Гнатюка. 2014*

двух башен Пристенка (1621), который не показан, так как его заслоняет фигура Зосимы. Архангельская башня за спиной Савватия совмещена с воротами, которые на самом деле располагаются неподалеку от нее, в юго-восточном прясле. На первом плане иконописец показывает между Успенской и Корожной башнями, а также между Прядильной и Белой прясла наклонно, как бы в перспективном сокращении. Всюду изображен крытый боевой ход с бойницами. В центре — Святые ворота с бочкообразным покрытием и фигурными опорами. На берегу — часовни, крест под сенью, амбары, среди которых выделяется двухэтажный, показанный и на панораме губернского Атласа. За Святыми воротами видна надвратная Благовещенская церковь с ярусным шипцовым завершением, слегка за-



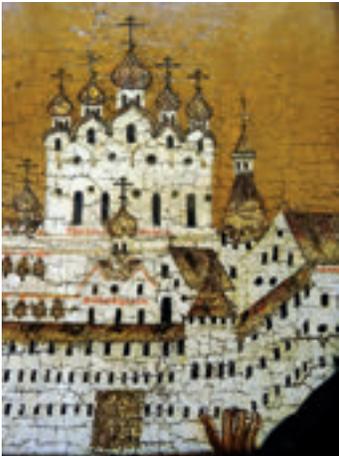
8  
**Соловецкий монастырь. Вид с запада, со стороны бухты Благополучия**  
**Атлас Архангельской губернии. 1797**  
 РГИА



9  
**Соловецкий монастырь**  
**Фрагмент гравюры**  
**Василия Андреева (1686)**  
**на фронтисписе «Жития прпп. осимы и Савватия». 1694**  
 ОРГИМ

метным под поверхностным слоем краски. Слева — Архимандритские (игуменские) кельи. Они, как и братские за стеной, имеют дымоходы. Это, скорее всего, означает, что все кельи еще были деревянными (Игуменские заменены на каменные лишь в 1689–1691 годах<sup>8</sup>. За стеной около Успенской башни видна одноглавая церковь свт. Филиппа, построенная в 1688–1690 годах.

В центральной части монастыря между фигурами святых изображены переходы (1602) на двух валунных арках (третья закрыта фигурой Зосимы), упирающиеся в соборную паперть, крытую односкатной кровлей. Со многими весьма достоверными подробностями показано двувсходное крыльцо собора (второй, южный всход закрыт фигурой Савватия)



10  
Прпп. Зосима и Савватий  
с монастырем в руках  
и избранными святыми  
Начало XVII века  
АОММ



11  
Прпп. Зосима и Савватий  
с монастырем у их ног  
Конец XVII века  
Фрагмент. Спасо-Преображенский  
собор и прп. Савватий  
КГИАХМ

под бочкообразной кровлей с рундуком на арках и с широким полуциркульным проемом (ил. 10). Пром и арки были заложены, по-видимому, в 1690-е годы, так как они уже отсутствуют на гравюре 1699 года Василия Андреева и вологодской иконе 1709-го<sup>9</sup>, отличающихся точностью в изображении монастырских построек. Собор венчает пирамида кокошников и пять глав. Шестая соответствует северному приделу прпп. Зосимы и Савватия. Седьмая над нижним приделом Архистратига Михаила не показана, так как закрыта фигурой Савватия. Далее, в соответствии с реальной композицией монастырского ядра, — Никольская церковь, трехшатровая звонница и Успенская церковь, завершенная

тремя щипцами и тремя главами. За пределами стен в верхней части иконы изображено Святое озеро, а справа, за спиной Савватия, — деревянная шатровая церковь прп. Онуфрия Великого, поставленная на монастырском кладбище в 1666 году<sup>10</sup>. Как и в других случаях, конкретизации изображенного способствуют надписи, из которых сохранились только «церковь Преображение Гня», «Николь...», «Святое езеро» и три иконы на трех храмах, указывающих на их посвящения.

Возникает непростой вопрос об источниках композиции и архитектурных особенностях изображения построек на этой иконе. Она оказывается особенно близким гравюру Василия Андреева, выполненной по рисунку Симона Ушакова в 1685–1686 годах и известной только по фрагменту, включенному в коллаж на фронтисписе рукописного Жития Зосимы и Савватия Соловецких...» (1694)<sup>11</sup> (ил. 11).

Учитывая это обстоятельство, а также изображенную церковь свт. Филиппа (1688–1690), следует датировать икону последним десятилетием XVII века или, что более вероятно — рубежом XVII–XVIII веков, тем более, что иконописец никогда не писал с натуры, а пользовался образцами или прорисями. Иными словами, икона всегда «отставала» от изменений, происходивших в монастыре. Этой датировки не противоречит и палеографический анализ, проведенный Т. В. Рождественской: «Для XVII в. можно говорить об архаизирующих начертаниях в тексте свитка, который держит прп. Савватий. Показательна форма так называемого сложного будущего времени „буду обрель“ с вспомогательным глаголом „буду“, а не, например, с „учну“ — грамматическая черта русского языка, а не церковно-славянской книжной нормы, начинающая преобладать с середины XVII в.»<sup>12</sup>.

Итак, можно утверждать, что рассмотренные иконы были написаны на Севере и, вполне вероятно, на Каргополье. Иконописцы использовали в качестве образцов гравюры и/или прорисы, которые, в свою очередь, в той или иной степени фиксировали реальные особенности знаменитого монастыря (сам иконописец мог никогда не видеть обители). Надписи, указывающие на посвящения храмов, говорят о попытках конкретизировать изображенное, сделать его узнаваемым. Этому же способствует и стремление показать какие-то признаки жизни обители: подплывающий карбас под парусом, рыбные амбары на берегу, птицы на монастырском дворе... Отмеченная особенность вскоре получит развитие в иконах Ивана Маркова 1709 года (ВГИАМЗ) и житийной 1711–1718 годов (АОМИИ), а также закрепится в гравюрных изображениях монастыря уже XVIII века. Таким образом, в обширной иконографии Соловецкого монастыря XVII века появились иконы, на которых в той или иной степени передан его реальный облик и при этом использованы некоторые элементы прямой перспективы, правда, наряду с сохранением в других изводах приемов, лишь условно передающих образ этой островной обители.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Мильчик М. И. Древнерусская иконография монастырей, храмов и городов XVI–XVIII веков: статьи 1973–2017. СПб, 2017. С. 38.
- 2 Прпп. Зосима и Савватий с монастырем в руках и избранными святыми. АОМИИ. ДрЖ.-423. 103 x 85. В музее датирована второй половиной XVII в. Реставратор Н. В. Перцев (1974). Об иконе см.: Иконы Русского Севера: шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств / Авт.-сост. О. Н. Вишнякова. М., 2007. Т. 1. С. 154–155; Мильчик М. И. Древнерусская иконография... С. 56, 57.
- 3 Прпп. Зосима и Савватий с монастырем у их ног. КГИАХМ. КП 6343, ДЖ-108. 75 x 58. В музее датирована началом XVIII в. Реставратор М. Л. Рягузова (2015). Публикуется впервые.
- 4 Об этих иконах см.: Маясова Н. А. Памятник с Соловецких островов Л., б/г; Щенникова Л. А., Клевцова Р. М., Соколова И. М. Святые иконы в Соловецком монастыре // Соловецкий монастырь [М., 2000]. С. 244; Мильчик М. И. Древнерусская иконография... С. 38, 39.
- 5 ГИМ ОР. Собр. Вахрамеева, 71. О рукописи см.: Повесть о Зосиме и Савватии. Памятники книжного искусства. Древнерусская книга. Факсимильное воспроизведение / отв. ред. О. А. Князевская. М., 1986; Мильчик М. И. Древнерусская иконография... С. 41–44.
- 6 «Чертеж морю Соловецкому» и «чертеж Соловкам» числились в 1626 г. среди старых чертежей Посольского приказа. См.: Опись архива Посольского приказа 1626 г. М., 1977. С. 415.
- 7 Атлас Архангельской губернии 1797 г. (РГИА. Ф. 1350. Оп. 312. Д. 1. С. 722, 723). Об Атласе см.: Мильчик М. И. Рукописный атлас Архангельской губернии 1797 г. // Изв. Всесоюзного географического общества. Т. 116. Вып. 6. 1984. С. 533–537; Он же. Город Холмогор был многолюден и знаменит: очерк градостроительной и архитектурной истории. СПб, 2013. С. 130–136.
- 8 Буров В. А. История келейной застройки Соловецкого монастыря XV–XIX веков. Архангельск, 2011. С. 145.
- 9 Мильчик М. И. Древнерусская иконография... С. 61 (ил. 62) и 66 (ил. 69).
- 10 Летопись Соловецкий на четыре столетия... М., 1847. С. 71, 72; Скопин В. В. Кладбищенская скаковая прп. Онуфрия Великого в Соловецком монастыре // Соловецкое море: ист.-лит. альманах. Архангельск, М., 2010. Вып. 9. С. 74–76. Церковь была разобрана и заменена на каменную только в 1822 г.
- 11 ГИМ ОР. Собр. Щукина, 511. Л. 40 об. Рукопись создана «повелением и благословением» соловецкого архимандрита Фирса в Анзерском ските иеромонахом Иосифом «лета 7203 месяца октовриа в 20 день». См. подробнее: Симон Ушаков — царский изограф. М., 2015. С. 424–427 (автор каталожного описания Ю. А. Грибов). Сама же гравюра относилась к 1685/1686 гг. (Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX веков. СПб, 1895. Т. 1. Стб. 18).
- 12 Из устной консультации Т. В. Рождественской.

# Две иконы XVII века из частных собраний: «Святая Троица» мастера Михаила и «Уверение Фомы» круга Гурия Никитина

*Н. И. Комашко,*

Центральный музей древнерусской культуры  
и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Русская иконопись XVII века сегодня достаточно хорошо изучена благодаря совершенным за последние три десятилетия реставрационным раскрытиям и публикации большого количества памятников из музеев и частных собраний. Тем не менее, еще не исключена возможность выявления ранее неизвестных ключевых произведений, которые способны дополнить и скорректировать наши знания об искусстве этой эпохи.

Две иконы, о которых пойдет речь, принадлежат именно к таким значимым произведениям. Они были выявлены во время прохождения экспертизы в Музее имени Андрея Рублева. Первая из них — «Святая Троица (Гостеприимство Авраама)» — имеет на обороте знак «именитых людей» Строгановых и надпись: «Михалово пи(с)мо» (ил. 1, 2). Наличие этой надписи позволило выдвинуть гипотезу о принадлежности памятника кисти строгановского мастера Михаила. По внешнему облику он хорошо вписывается в круг так называемых строгановских произведений первой четверти XVII века, происходящих из Благовещенского собора Сольвычегодска. Среди бытовавших там икон образ с таким сюжетом не известен, что усиливает вероятность происхождения рассматриваемого памятника из этого комплекса.

Важную информацию дает иконографический анализ произведения. Святая Троица представлена в традиционном и наиболее распространенном в русской иконописи варианте Гостеприимства Авраама: в центре за трапезой изображены три ангела, фигуры которых масштабно выделены. У их ног по сторонам стоят праотец Авраам и его жена Сарра, подносящие гостям угощение. Внизу в центре отрок закалывает быка для приготовления трапезы. Несмотря на появление в XV веке и распространение в позднейшее время так называемого рублевского извода, где Троица выступает как символическая иллюстрация догмата о троичности Божества, «историческое» изображение Троицы как Гостеприимства Авраама оставалось в русской иконописи преобладающим и имело различные варианты, сохраняя «рублевский» извод ангелов.

В иконе прослеживаются черты раннего, «дорублевского» изображения ангелов, для которого характерна строго прямолинейная постановка фигуры и поднятые вверх крылья центрального из них. Оно же присутствует на большой иконе середины XIV века в Успенском соборе Московского Кремля, в настоящее время находящейся под записью Тихона Филатьева 1700 года<sup>1</sup>. На кремлевской иконе есть также детали, которых нет на рассматриваемом произведении: поднятая перед собой благословляющая правая рука центрального ангела и изображение в правом нижнем углу композиции Сарры, сидя заме-



1

МАСТЕР МИХАИЛ

**Святая Троица**

Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера. 36,6 x 27 x 2

*Частное собрание*

шивающей тесто для хлеба. Этот древний извод получил большую популярность в иконописи первой половины XVII века, по-видимому, в связи с изготовлением в конце XVI столетия оклада на древний образ из Успенского собора.

В композиции рассматриваемой иконы только жест руки ангела соответствует «рублевскому» изводу: она опущена вниз для благословения трапезы. Таким образом, здесь соединены черты двух изводов. Написанная художником «строгановского» направления, икона принадлежит к числу наиболее ранних памятников, где очевидно влияние старой иконографической схемы, интерес к которой стал возрождаться в начале XVII века. Учитывая, что именно в «строгановской» иконе появились и развились многие иконографические новации, получившие популярность в XVII столетии, вполне вероятно, что данный памятник, где мастер обратился к старой схеме и использовал ее характерные черты, был написан в ряду икон для собора в Сольвычегодске и послужил отправной точкой для дальнейшего распространения этого изобразительного типа в русской иконе. Иконописцы второй четверти XVII века воспроизводили старую схему уже более точно<sup>2</sup>, хотя иногда допускали некоторые композиционные отступления, в частности, в жесте руки центрального ангела, опущенной по-рублевски вниз<sup>3</sup>. Этот извод встречается и в кратком варианте без фигур Авраама и Сарры: в таком виде он применялся в иконах праздничных рядов иконостасов<sup>4</sup>.

Материальные особенности памятника соответствуют другим строгановским иконам сольвычегодской серии. Совпадают порода древесины — лиственница, устройство и размеры доски, пропорциональные соотношения ковчега и полей, аналогично вырезана лузга ковчега — сам он неглубокий, но четко очерченный. Икона была приобретена владельцем в антикварном магазине, когда ее авторская живопись еще не была раскрыта. Ее облик на тот момент был зафиксирован на photographиях, по которым видно, что она прошла такую же, как и другие иконы сольвычегодского комплекса, старообрядческую антикварную реставрацию: фон и лузга были прописаны твореным золотом, авторские поля записаны более темной по тону краской, изображение находилось под частичными



2

МАСТЕР МИХАИЛ

**Святая Троица.** Начало XVII века

Подпись мастера Михаила

на обороте

*Частное собрание*



3

МАСТЕР МИХАИЛ

**Святая Троица**

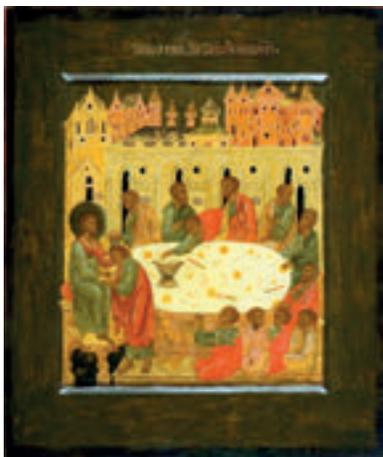
Начало XVII века

До реставрации

*Частное собрание*

прописями (ил. 3). Таким образом, принадлежность данного памятника к кругу сольвыгодских строгановских икон не вызывает сомнения.

На иконе имеется обширная старая вставка на нижнем поле, заходящая в поле ковчега. Живопись на вставке реконструирована в XIX веке в стиле авторской. Другая старая вставка с реконструкцией (очевидно, по свечному ожогу) находится на гиматии центрального ангела. Мелкие вставки присутствуют также на нимбах, очевидно, в местах крепления утраченных венцов. Судя по имеющимся на доске гвоздевым отверстиям, икона имела закрывавший поля и фон басменный оклад.



4

МАСТЕР МИХАИЛ

**Тайная вечеря**

Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера. 39 x 30

*ГТГ, инв. 24832*

5

МАСТЕР МИХАИЛ

**Воскрешение Лазаря**

Начало XVII века

Фрагмент. Лик Марфы

*ГРМ, ДРЖ 1012*

6

МАСТЕР МИХАИЛ

**Святая Троица**



На фоне и на луге авторская живопись была частично утрачена, эти утраты тонированы при современной реставрации. Сильно пострадало изображение Мамврийского дуба — его контур сейчас восстановлен по фрагментам авторского. Тем не менее, памятник воспринимается художественно целостно, более того, фрагменты хорошей сохранности позволяют провести его сравнительный анализ с другими произведениями, относимыми к творчеству мастера Михаила.

Михаил — иконописец начала XVII века, известный исключительно по надписям на оборотах небольших икон, происходящих из Благовещенского собора в Сольвычегодске<sup>5</sup>.

7

МАСТЕР МИХАИЛ

**Тайная вечеря**

Начало XVII века

Фрагмент (ил. 4). Подножие Христа

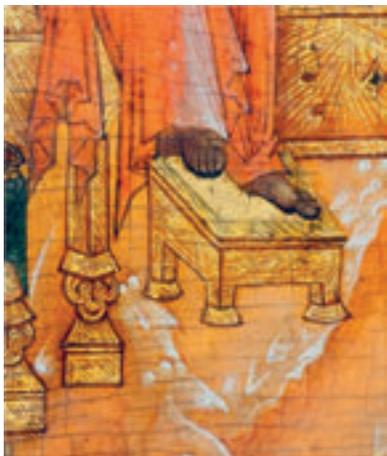
ГТГ



Биографических сведений о нем нет, но можно предполагать, что он был царским иконографом, привлеченным Никитой Григорьевичем и Максимом Яковлевичем Строгановыми для выполнения иконописных работ для нужд семьи. Известно 11 икон, где на обороте упоминается его имя: «Богоявление», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Распятие», «Воскресение — Сошествие во ад», «Жены-мироносицы у гроба Господня», «Вознесение», «Успение», «Покров», «Богоматерь Гора Нерукоsecная». Все они хранятся в ГРМ<sup>6</sup> за исключением «Тайной вечери», находящейся в ГТГ<sup>7</sup>. К работам Михаила также относят не имеющую надписи на обороте икону «Рождество Христово» из собрания ГРМ на основании совпадения по ряду материальных и стилистических признаков с перечисленными<sup>8</sup>. Д. А. Ровинский также упоминает имевшую на обороте надпись с именем мастера не сохранившуюся икону «Царь Царем», находившуюся в собрании Г. Т. Молошникова<sup>9</sup>.

Часть сохранившихся икон, относимых к творчеству Михаила, раскрыта полностью, другая частично. У некоторых из них авторский слой почти полностью находится под поновительскими записями XIX века, и, судя по пробным расчисткам, имеет такие же потертости и утраты, как на рассматриваемом произведении. Все иконы, несмотря на некоторые различия в художественном решении, обладают рядом устойчивых формальных признаков, что позволяет рассматривать их как произведения одного мастера. Хотя Е. А. Гра была высказана мысль, что иконы с именем мастера Михаила выполнены разными художниками<sup>10</sup>, наличие идентичных и ранних надписей на них, наряду с общими стилистическими чертами живописи и некоторыми косвенными данными, не дает оснований для критичного отношения к достоверности указанной на обороте информации.

Судя по сюжетному составу, Михаил выполнил для комплекта выкладываемых на аналой в соответствии с церковным календарем икон сольвычегодского Благовещенского собора образы праздничного цикла. В их круг хорошо вписывается и икона «Святая Троица».



8

МАСТЕР МИХАИЛ  
**Святая Троица**  
Начало XVII века  
Фрагмент (ил. 1)  
Ножки сидалища  
левого ангела  
*Частное собрание*

Надпись на обороте иконы выявлена при недавней реставрации, поскольку ее оборот был загрязнен и потемнел. Сейчас там закреплена бумажная наклейка, на которой эта надпись скопирована. Таким образом, икона продавалась и приобреталась как анонимное произведение. Надпись графически соответствует другим аналогичным надписям с упоминанием имени Михаила, при этом она выполнена свободно, без оглядки на образец, и не имеет признаков копирования. Сравнительный стилистический анализ иконы с другими произведениями мастера Михаила также подтверждает его авторство. Более того, она хорошо вписывается в этот ряд, так как имеет сходство практически со всеми его известными произведениями.

Укороченные пропорции фигур, крупные головы, кисти и стопы — характерная черта икон Михаила, отличающая их от работ других строгановских мастеров. Эта особенность присутствует и в рассматриваемом произведении в решении фигур Авраама и Сарры. Колорит иконы на первый взгляд не вполне соответствует произведениям Михаила, в которых обычно сочетается несколько оттенков красного цвета, включая присущий только ему холодный розово-алый. В данном случае этот оттенок отсутствует, но подобный подход у Михаила не уникален — аналогичное цветосочетание присутствует в иконе «Тайная вечеря» (ил. 4). Вместо алого в обеих иконах использован оранжево-красный тон, в целом очень характерный для иконописи годуновского времени рубежа XVI–XVII веков.

Лики на иконе написаны аналогично ликам на других работах Михаила. Они обычно округлые, с характерными черными точками зрачков глаз, подчеркнутыми небольшим белильным мазком. Часто встречаются лики в профиль, с прямым коротким носом, продолжающим линию лба, и слегка выдающейся тяжелой нижней челюстью. Такой тип лика присутствует на рассматриваемой иконе у закалявающего тельца слуги (ил. 5, 6).

Изображенные на престоле предметы повторяют стоящие на трапезном столе в иконе «Тайная вечеря», а ножки престолов, на которых сидят ангелы, по рисунку соответствуют ножкам престолов на ряде других произведений Михаила (ил. 7, 8). Чрезвычайно близки

9

МАСТЕР МИХАИЛ

**Богоявление**

Начало XVII века

Дерево, левкас, темпера. 35,6 x 30 x 2,4

Фрагмент. Горки

*ГРМ, ДРЖ 1020*



10

МАСТЕР МИХАИЛ

**Святая Троица**

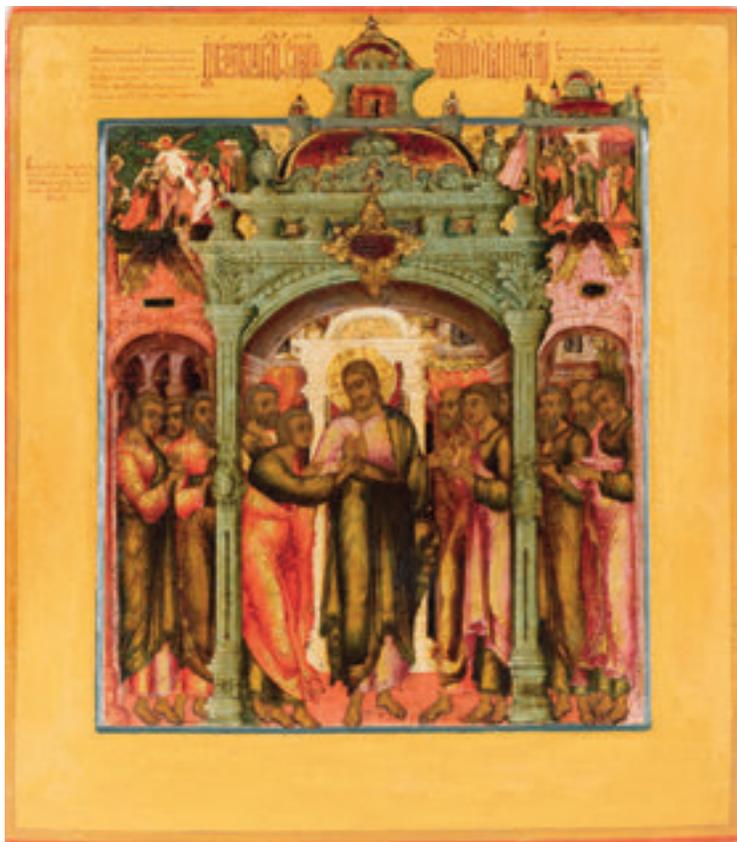
Начало XVII века

Фрагмент (ил. 1). Горки

*Частное собрание*



формы архитектуры с большим количеством маленьких круглых окошек, а форма арочного проема с поперечной перекладиной в точности совпадает с аркой на иконе «Тайная вечеря». Очень индивидуальная трактовка горок с мягкими круглыми верхними лещадками прослеживается практически на всех иконах мастера Михаила и не встречается у других стругановских иконописцев (ил. 9, 10). Даже несмотря на плохую сохранность изображения Мамврийского дуба, имеющиеся фрагменты его кроны полностью соответствуют присущей Михаилу манере изображения кроны деревьев мелкими не одинаковой интенсивности белильными мазками.



11

КРУГ ГУРИЯНИКИТИНА

**Уверение Фомы.** 1680-е

Дерево, левкас, темпера. 31,6 x 27,8 x 2,6

*Частное собрание*

Учитывая материальные, иконографические и формально-художественные особенности данного памятника, можно утверждать, что он входил в комплект аналойных икон Благовещенского собора в Сольвычегодске и был выполнен мастером Михаилом в составе праздничного цикла. Таким образом, это еще одно авторское произведение одного из ведущих и наиболее оригинальных по художественной манере строгановских мастеров.

Вторая икона — «Уверение Фомы» — относится уже к концу XVII века (ил. 11). Стилистические особенности живописи уверенно позволяют отнести памятник к произведениям костромских мастеров Оружейной палаты круга Гурия Никитина 1680-х годов.

КРУГ ГУРИЯ НИКИТИНА

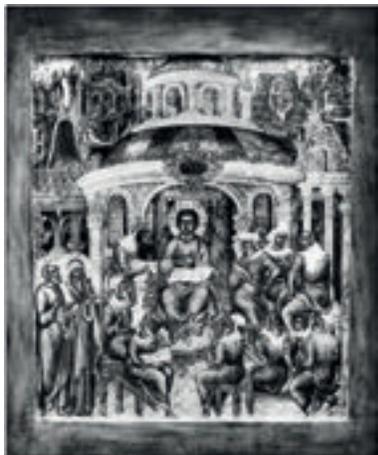
**Преполовение.** 1680-е

Из придела Варлаама Хутынского церкви Ильи пророка в Ярославле

Фотография. 1905

Современное местонахождение иконы неизвестно

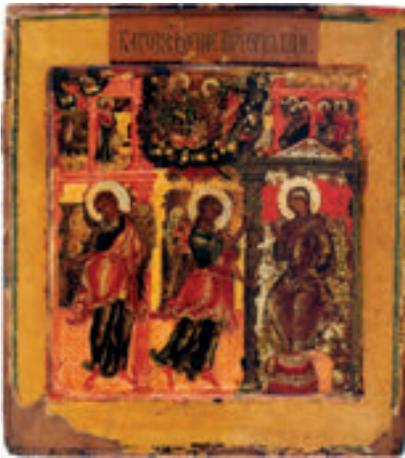
*Воспр.: Вахромеев И. А. Церковь во имя святого и славного пророка Божия Ильи в городе Ярославле. Ярославль, 1905*



Очевидно, что композиционно памятник имеет много общего с группой праздничных икон из придела Варлаама Хутынского церкви Ильи пророка в Ярославле – домашней молельни храмоздателей Скрипиных, позднее служившей ризницей. Они не образовывали отдельного ряда иконостаса, а стояли в приделе, расположенном в алтарной зоне, на полках и выкладывались на аналой в соответствии с календарем. Заказчицей комплекса выступала, по-видимому, Улита Скрипина, по приглашению которой в 1680 году Ильинский храм и фамильная усыпальница были расписаны артелью, под руководством Гурия Никитина. С этими росписями иконы имеют большое стилистическое сходство. В настоящее время комплекс хранится в Ярославском художественном музее и насчитывает семь икон: «Рождество Богородицы», «Рождество Христово», «Сретение», «Сошествие Святого Духа на апостолов», «Успение Богоматери», «Воздвижение Креста» и «Честная глава Иоанна Предтечи»<sup>11</sup>. По старой литературе и музейным документам 1920-х годов известно, что до революции в нем также были иконы «Обрезание», «Преполовение», «Тайная вечеря — Омовение ног апостолов» и «Вознесение», позднее утраченные<sup>12</sup>. Изначально цикл был гораздо больше и включал изображения всех великих праздников и сюжетов Страстной седмицы.

Комплекс отличается редкой для праздничных икон подробностью изложения сюжетов. В композиционной компоновке сцен прослеживаются принципы, характерные для стенописи костромских мастеров. Их отличительная особенность — присутствие масштабно уменьшенных дополнительных сюжетов, которые обычно размещаются в верхних углах. Несколько выделяются иконы на сюжеты, композиция которых изначально включала много эпизодов, — «Рождество Богоматери» и «Рождество Христово», а также «Сошествие Святого духа на апостолов», где дополнительные сцены отсутствуют, зато общее построение имеет новаторский характер. Кроме того, в изображении главы Иоанна Предтечи дополнительных сцен не две, а четыре, и они размещены не только в верхних, но и нижних углах.

На остальных иконах дополнительные сюжеты находятся строго сверху. В «Сретении» в верхних углах изображены благовестие Симеону, переписывающему книгу пророка



13

**Благовещение.** Конец XVII века  
Поволжье

Дерево, левкас, темпера. 32 x 28,5 x 5,5  
Собрание банка «Интеза», Виченца,  
Италия, E. I-A0938A-D/D

Исайи, и страстное благовестие Богоматери. В «Воздвижение Креста» включены сцены обретения Креста царицей Еленой и чудо оживления крестом умершей девицы. В «Успении» — благовестие Богоматери о смерти и прощание ее с апостолом Петром. Описание не сохранившейся и не известной по воспроизведению иконы «Обрезание Господне» также указывает на то, что она имела в верхних углах две дополнительные сцены — явление ангела Иосифу во сне и Бегство в Египет<sup>13</sup>. На иконе «Преполовление» в верхних углах были сцены исцеления расслабленного из Капернаума и слепого, каждая из которых делилась на отдельные эпизоды<sup>14</sup>. То есть даже при подробном рассказе в иконах цикла прослеживается тенденция к еще большему дроблению дополнительных сюжетов.

В этот композиционный ряд хорошо вписывается рассматриваемый памятник, где справа сверху представлены сразу две сцены — явление Христа Марии Магдалине и явление ангела женам-мироносицам, а справа — явление Христа ученикам.

Как уже отмечалось, икона очень близка комплексу из Ильинской церкви стилистически. Но частью его она не была, поскольку имеет иные материальные признаки. Это и размер доски, и пропорциональные соотношения полей и ковчега, и цвет полей. Хотя они и находятся под старообрядческой записью, но изначально также были охристыми более теплого, типичного для конца XVII века оттенка. Тем не менее, этот памятник позволяет уверенно реконструировать композицию утраченной иконы на тот же сюжет из ярославского комплекса.

Известны и другие, хотя и редкие примеры памятников с отмеченной композиционной особенностью — дополнительными сценами в верхних углах. Один из них — икона «Благовещение» конца XVII века из собрания банка Интеза в Виченце<sup>15</sup>. По стилю живописи она иная, нежели рассматриваемое произведение, хотя также, безусловно, поволжская. У нее имеется более поздний оклад с городовым клеймом Нижнего Новгорода, позволяющий предполагать и нижегородское происхождение ее живописи. В ней также присутствует очень полное изображение евангельского события: в основную сцену дополнительно введена вторая фигура архангела Гавриила, стоящего слева у дверей дома

Иосифа, а сверху представлен Господь Саваоф, посылающий архангела к деве Марии. Самое главное — то, что эта композиция дополнена еще тремя сюжетами, представленными в верхних углах. Слева размещена сцена Благовещения у колодца, справа два сюжета — явление ангела Иосифу во сне и упреки Иосифа. Таким образом, здесь присутствуют те же принципы композиционного построения, что и в иконах комплекса, находившегося в приделе Варлаама Хутынского. Это дает возможность видеть в данном произведении схему, восходящую к некогда входившей в ярославский комплекс, но утраченной иконе. По-видимому, цикл праздничных икон, созданный для церкви Ильи Пророка, сразу привлек к себе большое внимание и вызвал ряд подражаний в рамках повожской художественной культуры.

Доказательством этого служат известные примеры использования схем сохранившихся икон комплекса в других произведениях. Так, образ «Воздвижение Креста» точно повторен в иконе первой половины XIX века, написанной в стилистике, характерной для Палеха, но имеющей ряд особенностей – золотые поля, звонкий колорит, — которые позволяют предполагать повожское происхождение памятника<sup>16</sup>.

Удачное композиционное решение икон праздничного комплекса Ильинской церкви должно было использоваться его создателями и в последующих заказах. Вновь выявленная икона, была, по-видимому, повторением образа «Уверение Фомы» из этого комплекса, выполненным мастером той же артели, о чем говорит стиль ее живописи и манера письма. В целом авторский красочный слой на ней хорошо сохранился, однако лики в большинстве своем утратили верхние белильные разделки в результате потертостей, что зрительно сделало их несколько более плоскостными, и это надо учитывать при сравнении с произведениями круга Гурия Никитина.

Аналогично решение архитектурных форм с западноевропейскими элементами и передачей неглубокого внутреннего пространства построек, пропорции фигур, проработка складок одежд, цветовые сочетания. Таким образом, не только по композиционной структуре, но и особенностям живописи и высокому мастерству исполнения памятник очень близок произведениям 1680-х годов, связанным с именем знаменитого костромского мастера и может быть причислен к их числу.

Вновь выявленные иконы «Святая Троица» мастера Михаила и «Уверение Фомы» круга Гурия Никитина могут рассматриваться не только как первоклассные художественные произведения, но и как важные звенья в реконструкции фрагментарно дошедших до нашего времени двух важнейших иконных комплексов, оказавших заметное влияние на искусство своей эпохи.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ММК. Ж-149 (Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начало XV века. Каталог. М., 2007. С. 108–113. Кат. 8).
- 2 См.: Иконы второй четверти — середины XVII в. из Троицкой церкви села Лужки Серпуховского района Московской области и 1-й трети XVII в. неизвестного происхождения (ЦМиАР, КП 2194 и 3068; Преподобный Сергей Радонежский и образ Святой Троицы в древнерусском искусстве. Каталог выставки / Сост. Г. В. Попов, Н. И. Комашко. М., 2013. Кат. 62. С. 145. Ил. на с. 147. Кат. 63. С. 148).
- 3 См.: Иконы первой половины XVII в. из Троицкого Зосимо-Савватиевского собора Соловецкого монастыря (ММК. Ж-790; Соловецкий монастырь. М., 2000. С. 271, 370. Ил. 24 на с. 226) и середины XVII в. из собрания К. В. Воронина (Преподобный Сергей Радонежский. Кат. 65. С. 150, 151).
- 4 См. икону середины XVII в. из собрания К. В. Воронина (Там же. Кат. 43. С. 109. Ил. на с. 112).
- 5 Сведения о нем см.: Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1987. С. 92, 93; Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. 2-е изд. М., 2009. С. 422, 423, 831, 832.
- 6 ГРМ, инв. № 1020 (Богоявление), № 1012 (Воскрешение Лазаря), № 1014 (Вход в Иерусалим), № 1031 (Распятие), № 1038 (Воскресение — Сошествие во ад), № 1029 (Жены-мироносицы у гроба Господня), № 1033 (Вознесение), № 1015 (Успение), № 1056 (Покров), № 1027 (Богоматерь Гора Нерукосечная) (кроме икон «Успение» и «Богоматерь Гора Нерукосечная» воспр.: Вилинбахова Т. Б. Строгановская икона конца XVI – начала XVII века. СПб, 2005. С. 28–43. Ил. 27, 30, 33, 35, 36, 40, 41, 44). Икона «Богоматерь Гора Нерукосечная» воспр.: «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / Авт. вступ. ст. Т. Вилинбахова, И. Плешанова. СПб, 1995. Кат. 38. С. 69. Икона «Успение» в ч/б виде воспр.: Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1987. Кат. 24. С. 39).
- 7 ГТГ, инв. 24832. Из собрания Е. Е. Егорова.
- 8 ГРМ, инв. 2757. Происходит из Гуслицкого монастыря. Атрибутирована Михаилу Т. Б. Вилинбаховой (Вилинбахова Т. Б. Указ. соч. С. 26, 27. Ил. 25).
- 9 Ровинский Д. А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб, 1903. С. 29.
- 10 Гра Е. А. Иконопись сольвычегодских «иконных горниц» Строгановых. По материалам советских музеев // Музей 4. Художественные собрания СССР. М., 1983. Прим. 4а на с. 57. Другие исследователи, писавшие о Михаиле, не разделяли этой точки зрения.
- 11 ЯХМ, и-169 (Рождество Богородицы), и-1150 (Рождество Христово), и-1818 (Сретение), и-171 (Сошествие Святого Духа), и-1155 (Успение), и-170 (Воздвижение Креста), и-1107 (Честная глава Иоанна Предтечи). Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII — начала XVIII веков. Ч. 2. Кат. 95–101. С. 82–99.
- 12 Кузнецова О. Б. Иконы праздников из церкви Ильи Пророка (К вопросу о мастерской Гурия Никитина) // 350 лет церкви Ильи Пророка в Ярославле. Ярославль, 2001. С. 43, 44.
- 13 Вахромеев И. А. Церковь во имя святого и славного пророка Божия Ильи в г. Ярославле. Ярославль, 1905. С. 16, 17.
- 14 Там же. С. 52, 53. Ил. 40.
- 15 *Icône russe collezione banca Intesa. Milano, 2003. T. I. Cat. 89. P. 214, 215.*
- 16 Икона проходила экспертизу в Экспертном центре «Раритет» (Москва), экспертное заключение № 138 от 11.06.2010 г. Эксперт Н. И. Комашко.

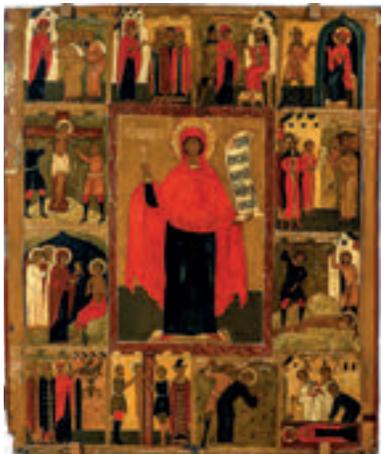
# Житийные иконы из села Типиницы в собрании Русского музея

*И. А. Антропова,*  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В отделе древнерусского искусства Русского музея хранятся четыре иконы из церкви Вознесения села Типиницы Медвежьегорского района Республики Карелия. Икона «Чудо архангела Михаила с Власием и Спиридонием», относящаяся к первой половине XVI века, поступила в Русский музей из Петрозаводска (МИИ РК) в 1956 году<sup>1</sup>. Три житийных образа: «Параскева Пятница»<sup>2</sup>, «Чудо Георгия о змие»<sup>3</sup> и «Огненное восхождение пророка Илии»<sup>4</sup>, датированные второй половиной XVII века, были вывезены экспедицией ГРМ в 1957 году<sup>5</sup>. Несмотря на упоминания в публикациях<sup>6</sup> и экспонирование на выставках<sup>7</sup>, житийные иконы не получили должного освещения, за исключением образа Параскевы Пятницы, который благодаря датирующей надписи неоднократно привлекал внимание исследователей<sup>8</sup>. В процессе подготовки выставки «Осень русского Средневековья» мы обратились к типиницким иконам XVII века, представляющим интерес как в историческом, художественном, так и в иконографическом аспектах.

Село Типиницы, расположенное на южном побережье Заонежского полуострова, впервые упоминается в составе Спасского Кижского погоста в 1563 году<sup>9</sup>. Известно, что между 1563 и 1581 годами местные крестьяне поставили здесь часовню, которая, согласно Писцовой книге Петра Воейкова и дьяка Ивана Льговского, существовала еще в 1616 году<sup>10</sup>. Первая церковь с посвящением пророку Илие была впервые зафиксирована в Типиницах в 1629 году<sup>11</sup> и простояла около полувека. О строительстве на ее месте новой церкви свидетельствует Писцовая книга 1678 года: «...на погосте церковь святого пророка Илии поставлена вновь»<sup>12</sup>. Известно, что эта деревянная шатровая постройка сгорела от молнии. На ее месте «на каменном фундаменте» был возведен монументальный Вознесенский храм с приделом пророка Илии, трапезной и шатровой колокольней в 1781 году<sup>13</sup>. Церковь была холодной, вероятно, поэтому в начале XIX века в юго-восточном углу трапезной был теплый Богоявленский придел (освящен в 1808 году<sup>14</sup>). Вознесенский храм, уцелевший в годы войны, был отреставрирован в 1960-х годах и сгорел в 1975 году.

Сведений об интерьерах двух типиницких Ильинских церквей не сохранилось, как нет данных и о первоначальном убранстве Вознесенского храма. Единственная известная церковная опись относится к 1902 году<sup>15</sup>. На ее основании, а также с учетом краткой записи в Метрике 1887 года<sup>16</sup>, можно сделать некоторые предположения относительно внутреннего декора и иконописного наполнения церкви. Отметим редкую для заонежских церквей конструктивную особенность — двоянный алтарь, повлекший за собой нетрадиционное решение для храмового иконостаса, который был общим для Вознесенского и Ильинского приделов. В едином тябловом иконостасе было двое Царских врат, двое пономарских врат. После 1917 года иконописное убранство трех приделов Вознесенского храма оставалось на месте вплоть до начала 1940-х годов, когда большая часть икон была вывезена в Финляндию.



1

**Параскева Пятница,  
в житии. 1660**

Дерево, темпера. 88,2 x 75,2 x 2,8  
ГРМ, ДРЖ 3137

После окончания ВОВ в составе большой «Кижской» коллекции типиницкие иконы были переданы в Петрозаводск, откуда поступили в Музей изобразительных искусств Республики. Поскольку большинство икон датируется XVI–XVII веками, возможно предположение, что они входили в состав иконостасов обеих Ильинских церквей или даже первой погостской часовни. Три исследуемые житийные иконы во время войны оставались в церкви и располагались во втором ярусе иконостаса Богоявленского придела, на что указывает запись в отчете и рисунок В. Г. Брюсовой, сделанные во время ее посещения храма в 1950 году<sup>17</sup>.

Типиницкие иконы из собрания Русского музея представляют собой житийные циклы наиболее чтимых на Севере святых, образы которых находились в каждой часовне или церкви. Иконы имеют схожие размеры и пропорции в соотношении полей, клейм и средника; особенно это очевидно при сравнении икон «Чудо Георгия о змие» и «Огненное восхождение Илии». При визуальном осмотре памятников заметно, что верхние и нижние поля всех трех икон опилены<sup>18</sup>. Вероятно, это было связано с устройством иконостаса нового Богоявленского придела, организованного, как было отмечено выше, в начале XIX века. Пока нет оснований утверждать, что житийные иконы были установлены в иконостасе одновременно со строительством нового придела, однако из церковной описи 1902 года следует, что в начале прошлого века все иконы находились во втором ярусе Богоявленского иконостаса<sup>19</sup>. Вопрос, для какой церкви были созданы иконы и где они находились до составления в придел, пока остается открытым.

Искусство иконописцев Заонежья XVII века активно изучалось исследователями, особая роль здесь принадлежит В. Г. Платонову<sup>20</sup>. На основании сохранившихся памятников и архивных документов он выделил два иконописных центра, существовавших здесь в середине — второй половине XVII столетия. Первая — «тубозерская» мастерская, названная так по месту проживания иконописцев — братьев Игнатия и Мокея Пантелеевых, служивших дьячками в церкви Рождества Богородицы в селе Тубозеро<sup>21</sup>. Выявление икон с авторскими подписями и их анализ позволили ограничить деятельность мастерской 1640—1670-ми годами. Вторая получила название заонежской мастерской<sup>22</sup>. При-

2

**Параскева Пятница, в житии.** 1660  
Фрагмент (ил. 1). Клеймо «Параскева  
проповедует христианскую веру»  
ГРМ, ДРЖ 3137



надлежащие этому кругу памятники были найдены в Ильинской церкви села Типиницы, Никольской часовне в деревне Тамбицы, часовне Архангела Михаила в деревне Леликозеро, церкви Илии Пророка села Великая Губа, часовне села Кузаранда (деревни Беляева Гора). Кроме того, несколько икон находилось в Ильинской часовне деревни Пяльма, расположенной на противоположном берегу Онежского озера. Таким образом, судя по месту расположения церквей и часовен, из которых происходят иконы, эта мастерская могла обслуживать как южную, так и среднюю части Заонежского полуострова. По наблюдению В. Г. Платонова, заонежские иконники являлись преемниками «тубозерской мастерской» — ведущего локального центра Пудожья и Заонежского полуострова в середине — третьей четверти XVII века. От тубозерцев были восприняты некоторые характерные особенности, в том числе обыкновение оставлять на иконе летописные свидетельства. Сохранившиеся даты на некоторых иконах дали возможность ограничить время работы заонежской мастерской двумя десятилетиями, 1660–1670-ми годами<sup>23</sup>.

Самым ранним известным нам памятником, относящимся ко второй группе, считается типиницкая икона «Святая Параскева Пятница, с житием»<sup>24</sup> из собрания Русского музея. На нижнем поле расположена вкладная надпись в одну строчку. Та ее часть, в которой называется имя заказчика иконы, долгое время была скрыта поздней записью, а ее окончание и вовсе утрачено при стесывании поля. Э. С. Смирнова, первая опубликовавшая текст надписи, прочитала имя заказчика иконы как «Иван Естафьев»<sup>25</sup>. Со временем это прочтение закрепилось в историографии. Между тем благодаря полному раскрытию памятника появилась возможность заново прочесть надпись: «ПИСАНА ИКОНА СΙΑ ЛЕТА 7168 ГОДА (1660) МЕСЯЦА МАИЯ В ДЕНЬ А ВЕЛЕЛ СИЮ ИКОНУ ПИСАТИ ТИПИНИЦКОЙ ВОЛОСТИ СВЯЩЕННОИЕРЕИ ИВАН СТАХЕЕВ ЗБРАТЬЯМИ...»<sup>26</sup>.

То, что Иван Стахеев был священником в церкви Илии пророка и, следовательно, мог являться заказчиком иконы, подтверждается и документально. В переписной книге Заонежских погостов 1646 года указано: «Того же погоста выставка в Типиницах, а в ней церковь святого пророка Илии, а у церкви во дворе поп Ивашко Стахеев да с ним живет дячок



3

**Огненное восхождение  
пророка Илии, в житии**

Последняя треть XVII века

Дерево, доска из трех частей,  
две врезные сквозные шпонки,  
ковчег, паволока, левкас, темпера

96,3 × 91,6 × 3,7

ГРМ, ДРЖ 3139

Левка Стахеев да пономарь Васка Стахеев»<sup>27</sup>. На основании этого текста и данных надписи на иконе становится понятным, что дьячок Левка Стахеев и пономарь Васка Стахеев были Ивану Стахееву братьями. Таким образом, житийная икона «Параскева Пятница» была семейным вкладом братьев Стахеевых, долгое время служивших при Типиницкой церкви.

Житийный цикл иконы «Параскева Пятница» включает двенадцать клейм (характерно для заонежских икон). Клейма имеют традиционный состав, преобладают сюжеты, рассказывающие о приверженности Параскевы христианской вере и мучениях за нее. Стилистически и иконографически близкой к типиницкому образу является икона «Параскевы Пятницы» из Никольской часовни в деревне Тамбицы, также относящаяся к заонежской мастерской<sup>28</sup>. В шестнадцати сценах представлены схожие типиницкой иконой сюжеты, но более разнообразные по композиционному решению. Отметим близость в пропорциях иконных щитов и соотношении клейм и средника, также общую тональность живописи, вынесенные на первый план крупные фигуры, неглубокий второй план с упрощенной плоскостной архитектурой и горками, узнаваемые фигуры в «боярских шубах» с длинными рукавами и шапках с высокой тульей. Перечисленные черты являются характерными признаками многих житийных икон Заонежья, в том числе происходящего из Никольской же часовни храмового образа «Святой Николай Можайский, с житием» (1667)<sup>29</sup>.

Прямоличный ростовой образ Параскевы Пятницы, представленный в среднике типиницкой иконы, неоднократно воспроизводился местными мастерами, на что указывает икона из Ильинской часовни в дер. Пяльма<sup>30</sup>. Монолитная фигура святой, яркие локальные цвета красного плаща и темно-синего хитона, жесты рук, одежды с одинаково исполненными складками — все говорит о том, что типиницкая икона как сама могла служить образцом, так и иметь общий прототип (или прорись) с иконой из Пяльмы. Второе кажется более вероятным, поскольку на иконе из часовни добавлено изображение двух ангелов, возлагающих венец на голову Параскевы.

Художественные особенности исследуемой иконы вписываются в стилистику произведений заонежской мастерской. К числу аналогичных признаков отнесем колорит и манеру

**Огненное восхождение**

**пророка Илии, с житием.** Последняя треть XVII века

Фрагмент (ил. 3). Клеймо «Помазание царя

Азаила по слову Господню»

*ГРМ, ДРЖ 3139*



исполнения личного письма: широкие глаза с крупными черными зрачками, высветления над бровями и по верхнему и нижнему векам глаз, характерные белильные движения в верхней части щек, около глаз, по линии носа, на губах, а также на кистях рук. Цветовая гамма иконы лаконична. Широко используется охра, покрывающая средник, фон клейм и поля, тем самым формируется общий теплый колорит иконы. Те же характеристики применимы еще к нескольким типичным памятникам: северной алтарной двери с изображением «Благоразумного разбойника» и двухрядным иконам с праздниками и пророками<sup>31</sup>.

Особенностью иконы «Параскева Пятница» по сравнению с другими произведениями этой группы является несколько упрощенный и грубоватый рисунок фигур, палат и гор, а также наличие разномастных фигур (6 клеймо), просчет в количестве ног при изображении группы персонажей (2 клеймо) и т. д. Все это могло бы указывать на невысокий уровень иконописца, однако технико-технологические особенности иконы свидетельствуют об обратном. Исследования показали, что живопись исполнена на хорошем технологическом уровне, с соблюдением всех традиционных для этого региона требований<sup>32</sup>. Таки образом, для ответа на вопрос, почему типичный образ Параскевы выделяется среди других икон заонежской мастерской, пока недостаточно данных.

Совсем в иной стилистической манере исполнена еще одна типичная икона, хранящаяся в Русском музее, — «Огненное восхождение пророка Ильи»<sup>33</sup>. Художественные особенности и материальные данные не позволяют связать ее с деятельностью тех же мастеров, которыми была написана икона «Параскева Пятница». Не вызывает сомнения и тот факт, что в Типинцах прекрасно знали образ, созданный известным тубозерским мастером Игнатием Пантелеевым для церкви Водлозерского Ильинского погоста в 1647 году<sup>34</sup>. Об этом свидетельствует хранящаяся в музее Петрозаводска рама от иконы с клеймами жития пророка Илии (средник не сохранился), также происходящая из Типичной церкви<sup>35</sup>. Количество клейм и порядок их расположения на полях полностью соответствует водлозерской иконе, а небольшой раскрытый фрагмент позволяет связать раму с работой заонежской мастерской в третьей четверти XVII века<sup>36</sup>.



5

**Чудо Георгия о змие, в житии**  
Последняя четверть XVII века  
Дерево, темпера. 91,6 x 94,4 x 4,2  
ГРМ, ДРЖ 3138

В случае с образом из собрания ГРМ можно говорить лишь о незначительном внешнем сходстве с иконой Игнатия Пантелеева, как, например, сочетание темно-зеленых полей с красной опушкой, вынесение на поля белильных надписей, а также наличие орнаментальной рамки вокруг средника. Кроме того нельзя не отметить, что выбор сюжетов и композиционные построения житийных клейм обеих икон указывают на одну иконографическую традицию. Особенно это заметно в сцене «Рождества», где к традиционной для этого сюжета композиции, в которой мать Илии возлежит на ложе, а к младенцу склоняются два ангела, вверху клейма добавлено изображение возлежащего отца Илии Саваха<sup>37</sup>. При дальнейшем последовательном сопоставлении клейм становится понятно, что, несмотря на иконографическую общность, типичная икона ориентирована не на образ Игнатия Пантелеева. Гораздо более близкую аналогию представляет житийный образ пророка из собрания Патриаршего музея, относящийся ко второй четверти — середины XVI века<sup>38</sup>.

При последовательном сопоставлении двух икон обращает на себя внимание не только одинаковое количество клейм и идентичный выбор сюжетов, но и полное композиционное совпадение во многих сценах. Наиболее показательными являются клейма верхнего ряда: «Рождество Илии. Пророчество Савваху», «Илия пророчествует Ахаву», «Встреча Илии с вдовицей Сарептской», «Вдова показывает Илие умершего сына», «Воскрешение сына вдовицы. Илия возвращает матери воскресшего сына». Клейма боковых и нижнего рядов имеют иной порядок расположения, но и здесь сохраняется близкая композиция сцен. Совпадение иконографического извода в ряде клейм не позволяет утверждать, что икона из Патриаршего музея являлась непосредственным образцом для типичной иконы. Тем не менее очевидно, что заонежский мастер имел общий прототип с новгородской иконой, достаточно точно следовал за важными композиционными узлами житийных сцен, внося изменения лишь в изображение архитектуры. Этот факт является очередным подтверждением длительной и глубокой связи заонежского и новгородского искусства, отмечавшейся многими исследователями<sup>39</sup>.

Отдельного осмысления требует появление в житийном цикле сцены «Помазание царя Азаила на царство» (клеймо 15). Напомним, что, согласно библейскому тексту, перед тем,

**Чудо Георгия о змие, с житием**

Последняя четверть XVII века

Фрагмент (ил. 5). Клеймо

«Св. Георгий в темнице»

ГРМ, ДРЖ 3138



как помазать Елисея «пророком вместо себя», Илия, по слову Господню, должен был идти в Дамаск помазать «Азаила царем над Сирией» (3 Цар. 19:15,16). Этот эпизод не встречается в русской иконописи ранее XVI века, крайне редок он и в XVII столетии. Тем интереснее тот факт, что клеймо с таким сюжетом включено в житийные циклы всех упомянутых нами житийных икон, включая образ Игнатия Пантелеева и икону-раму из Типиниц. Композиционное построение сцены «Помазания» объединяет между собой икону из Водлозерской церкви с иконой- рамой, а образ из Патриаршего музея — с типиницкой иконой из Русского музея.

На исследуемой иконе, как и на иконе из Патриаршего музея, пророк Илия (слева) благословляет склоненного к нему юношу (в центре), за которым изображен бескрылый ангел в белой тунике и красном плаще. Отметим исключительную для житийных икон Илии деталь, — двойной ромбовидный нимб ангела, использованный в клеймах обеих икон (на новгородской иконе восьмиконечник заключен в круг). Появление в клейме «Помазание царя Азаила на царство» фигуры ангела с восьмиконечным нимбом требует пояснения. Квадрат и ромб, наложенные друг на друга, использовались еще в глубокой древности на Ближнем Востоке, а позже и в христианском искусстве, в том числе для изображения «вселенского присутствия Бога», где образ Бога-Отца невидим, а Воля Его очевидна<sup>40</sup>. Возможно предположить, что в случае с новгородской и заонежской иконами изображенный в центре композиции ангел становится главным выразителем Божественной Воли (Софии). Таким образом, изображение в клейме житийной иконы ангела может свидетельствовать об исполненном пророком Илией помазания на царство Азаила по воле Божьей.

Житийный образ Илии Пророка написан в скорописной манере. Иконописец свободно владеет линией, рисунком. Свообразие художественного почерка, как кажется, может быть связано, в том числе, и с некоторой поспешностью в исполнении. Этим может быть объяснено, в частности, отсутствие надписей на свитках, в некоторых случаях уже разлинованных для текста. Возможно предположение, что икону писали как храмовый образ для новой Ильинской церкви (около 1677–1678) и торопились к освящению. Несмотря на чувствуемое сильное новгородизирующее начало, обусловленное прежде всего использованием новго-

родского иконографического извода, ближайшими стилистическими аналогиями к типичной иконе могут являться работы заонежских мастеров второй половины XVII столетия. Так, средник иконы «Преображение» из Преображенской церкви в Кижях выполнен в той же экспрессивно-эскизной манере. По мнению В. Г. Платонова, на иконописцев, писавших иконы для кижского погоста, могло повлиять искусство, выходящее за пределы Обонежья<sup>41</sup>.

Последняя из рассматриваемых икон, «Чудо Георгия о змие, с житием»<sup>39</sup>, является еще одним подтверждением влияния новгородской иконографической традиции на заонежскую иконопись. В шестнадцати клеймах иконы изображены традиционные для георгиевского цикла сцены мучений и смерти святого. Исключение составляют два клейма (12 и 14), связанные с императрицей Александрой, уверовавшей во Христа по слову святого Георгия и принявшей мученическую смерть. Клейма сопровождали киноварные надписи.

Изображение в среднике святого Георгия в воинских одеждах, привставшего на стременах и поднявшего в активном жесте правую руку с копьем, хорошо известно в новгородской живописи с XV века и много раз цитируется в XVI столетии. Обращает на себя внимание диагонально лежащая поверх доспехов и завязанная узлом белая перевязь Георгия — в древности функциональная деталь костюма воина, ставшая устойчивым мотивом в искусстве Новгорода с начала XVI столетия<sup>43</sup>. Для центральной сцены на заонежской иконе использован расширенный иконографический извод, в котором кроме святого Георгия, побеждающего змия, изображены город и башня со свидетелями события — царем с царицей, горожанами, и царевна, ведущая дракона.

Средник иконы имеет форму квадрата, который диктует композиционное построение сцены, организованной с редкой для северной иконописи четкостью и почти математической выверенностью. Центральную композицию можно условно разделить по диагонали на две равные части. Все пространство правой части, занятое изображением высоких городских стен с остроконечными башнями, создает ощущение устойчивости и незыблемости. Этому противопоставляется активное движение скачущего коня, заданное развевающимся плащом святого и поддержанное стремительным бегом лещадок горок в левой части.

Колористический строй последнего образа, в сравнении с рассмотренными выше типичными иконами из собрания ГРМ, более звучен и наряден. Серебряный фон в клеймах и среднике, серебряные нимбы, короны, пояса и воротники на одеждах, а также обилие красных, темно-зеленых, светло-коричневых цветов архитектурного стаффажа, изукрашенных тонкими белильными линиями, белые одежды святого Георгия создают особую многоцветную поверхность. Кроме того, обратим внимание на пропорции фигур, их постановку, личное письмо по красноватой подкладке нижележащего слоя с аккуратными белильными движками, архитектурный фон с рядом остроконечных крыш и многие другие детали. Все это указывает на то, что икону писал местный мастер, который, однако, мог быть хорошо знаком с художественными процессами, происходившими за границами полуострова. К такому предположению склоняет стилистически близкая образу Георгия рама с клеймами от иконы «Мученик Мина, с житием» из церкви в с. Малая Шалга Каргопольского района<sup>45</sup>.

В заключение отметим, что при исследовании типичных памятников из собрания Русского музея становится очевидным, что эти иконы являются важным звеном в понимании художественных процессов, происходивших в заонежской иконописи во второй половине XVII столетия.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Икона «Чудо архангела Михаила с Власием и Спиридонием» (ГРМ, ДРЖ 3143) в статье не рассматривается, поскольку ее датировка выходит за ограниченные темой сборника рамки.
- 2 ГРМ, ДРЖ 3137. 88,2 x 75,2 x 2,8. Дерево, две доски, две односторонние сквозные шпонки, паволока, левкас; темпера. Верхнее поле опилено. Пробное раскрытие произведено в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1961 г., частичное раскрытие — Н. В. Перцевым в 1966 г., полное раскрытие — Р. А. Кесаревым в 2018 г.
- 3 ГРМ, ДРЖ 3138. 91,6 x 94,4 x 4,2. Дерево (доска без ковчега), левкас, паволока; темпера. Раскрыта в ГРМ А. А. Рыбаковым в 1967–1968 гг.
- 4 ГРМ, ДРЖ 3139. 96,3 x 91,6 x 3,7. Доска из трех частей, две врезные сквозные шпонки, ковчег, паволока, левкас, темпера. Верхнее и нижнее поля опилены. Раскрыта в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1957 г., 1966 г.
- 5 ГРМ. Архив Ддревнерусского искусства. Отчет об экспедиции в Карельскую АССР. Л. 10.
- 6 Смирнова Э. С. Живопись Обонежья. М., 1967. С. 102; Платонов В. Г. Иконопись Заонежья второй половины XVII в. (формирование стилистических направлений и эволюция иконостасов) // Заонежский сборник. Петрозаводск, 1992. С. 145–146.
- 7 «Искусство эпохи Екатерины». Финляндия, 1987; «Русская Одиссея. Сокровища из ГРМ». СПб, 2004; «Пять веков русского искусства». Калининград, 2005; «Крестьянский мир в русском искусстве XVIII—XIX вв.». ГИМ, 2005; Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. СПб, 2018. Кат. 162,165. С. 166–167.
- 8 Смирнова Э. С. Живопись Обонежья. С. 99; Смирнова Э. С., Ямщиков С. Древнерусская живопись. Новые открытия. Живопись Обонежья XIV—XVIII в. Л., 1974. С. 26–27; Платонов В. Г. Иконопись Заонежья... С. 146. «Писана икона сия при державе царя Алексея Михайловича». Работы иконописных мастерских Пудожья и Заонежья середины – второй половины XVII века. Каталог выставки. Петрозаводск, 2017. С. 12.
- 9 Жуков А. Ю. Геоинформационный комплекс по истории системы расселения на территории Карелии: опыт обработки массовых источников XV—XVIII вв. // Историко-культурный ландшафт Северо-запада-3. VI международные Шегреновские чтения. СПб: «Европейский Дом», 2014. С. 113—121. Табл. 1.
- 10 РГАДА. Ф. 1209. Д. 743. Л. 214.
- 11 В Писцовой книге Никиты Панина 1628–1629 гг. сказано: «Того же Кижского погоста выставка в Типиницах. А в ней церковь святого пророка Илии»: Писцовая книга 7136–7137 гг. (1628–1629) // ОГВ. 1849. № 3. Часть неофициальная.
- 12 Жуков А. Ю. Погосты, волости и приходы (по материалам переписей Заонежских погостов конца XV — середины XVIII вв.). С. 55. Электронный ресурс: [http://resources.krc.karelia.ru/illh/doc/rgnf\\_zhukov/pogosty\\_i\\_volosti\\_karelii.pdf](http://resources.krc.karelia.ru/illh/doc/rgnf_zhukov/pogosty_i_volosti_karelii.pdf).
- 13 Носкова А. Г. Вознесенская церковь в Типиницах— последний шатровый храм Заонежья // Архитектурное наследство. Вып. 69. М., 2018. С. 38.
- 14 НА ИИМК РАН. Ф. Р-III. Оп. 4221. Д. 2. № 7.
- 15 НА РК. Ф.713. Оп. 1. Д. 8. Опись Типиницкой Вознесенской церкви Петрозаводского уезда Олонецкой епархии. 1902 г.
- 16 НАИИМК РАН. Ф. Р-III. Оп. 4221. Д. 2. Метрика Вознесенской церкви Типиницкого прихода. 1887 г.
- 17 Благодарю А. Г. Носкову, обратившую мое внимание на этот документ: ОР НА НМРК. Д. 373. Отчет о результатах обследования памятников архитектуры. 1952 г.

- 18 Отметим, что на иконах «Чудо Георгия и змие» (справа) и «Огненное восхождение пророка Илии» (слева) имеются также небольшие скосы внизу на полях. Благодаря рисунку В. Г. Брюсовой становится понятно, что слегка подтесать углы икон потребовалось для установки Царских врат, выходящих за пределы первого яруса.
- 19 НА РК. Ф. 713. Оп. 1. Д. 8. Л. 16 об.-17.
- 20 Платонов В. Г. Живопись Обонежья XVII—XVIII вв. Автореф. дис. канд.уч. степени канд. искусствоведения. Л., 1987; Он же. Иконопись Заонежья... С. 142–160; он же. Икона и народное искусство. Некоторые наблюдения над стилистикой заонежской живописи второй половины XVII—XVIII вв. // Рябининские чтения. 1995. Музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск, 1997. С. 385–397; он же. Миниатюрный иконостас из Водлозерско-Ильинского погоста и икона Сошествие во ад из дер. Васильево в свете культурных связей Водлозерья и Каргополья // Рябининские чтения. 2015. Музей-заповедник «Кижы». Петрозаводск, 2015. С. 225–229; Он же. Две иконописные мастерские середины — второй половины XVII в. в Пудожском крае и Заонежье: преемственность развития и своеобразие стилистики // «Писана икона сия при державе царя Алексея Михайловича». Каталог выставки. Петрозаводск, 2018. С. 3–21.
- 21 Платонов В. Г. Иконопись Заонежья второй половины XVII века (Формирование стилистических направлений и эволюции иконостасов) // Заонежье. Петрозаводск, 1992. С. 142–160.
- 22 М. И. Гурвич первая высказала предположение, что эта мастерская могла располагаться в Типиницах (Гурвич М. И. Исследование группы памятников заонежской иконописи последней трети XVII в. (на материале фондов музея «Кижы» // Древнерусское искусство. Исследование и реставрация. Сб. научных трудов. М., 1985. С. 46–60. Некоторые исследователи, следуя за ней, при обозначении заонежской мастерской используется название «типиницкая».
- 23 Подробнее о мастерских см.: Платонов В. Г. Две иконописные мастерские... С.3–21.
- 24 Порядок клейм: 1. Параскева раздает имущество нищим. 2. Параскева проповедует христианскую веру. 3. Параскева на судилище. 4. Параскева в темнице. 5. Мучение Параскевы железными когтями. 6. Приведение Параскевы на судилище к гегемону. 7. Явление Параскеве Богородицы и двух ангелов. 8. Мучение Параскевы жилами. 9. Параскева сокрушает языческих идолов. 10. Параскеву жгут огнем. 11. Усекновение главы Параскевы. 12. Погребение Параскевы.
- 25 Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV–XVI вв. М., 1967. С. 97.
- 26 Благодарю А. А. Макарову за помощь в прочтении надписи. Следует отметить, что в метрике церкви, составленной приходским священником А. Световым, сохранилось окончание надписи: «...ПО СВОЕЙ ВЕРЕ И ОБЕЩАНИЮ» (НА ИИМК РАН. Ф. Р-III. Оп. 4221. Д. 2. № 3).
- 27 Коновалов И. А. Писцовые и переписные книги Заонежья XVII в. Материалы к истории Заонежья. [Б. м.], 2004. С. 100.
- 28 МИИ РК, И-556. Сохранилась надпись, из которой следует, что икона была написана в 1660-е гг. («Писана икона сия при державе царя Алексея Михайловича»). Каталог выставки. Петрозаводск, 2018. С. 32–33.)
- 29 МИИ РК, И-480.
- 30 МИИ РК, И-362.
- 31 МИИ РК, И-921, 695, 487.
- 32 В 2019 г. в ОТИ ГРМ проведено исследование (О. В. Голубева, В. Ю. Торопов, А. Ю. Богданов), которое выявило следующие характеристики: грунт иконы меловой, частичная паволока состоит из фрагментов ткани прямого плетения разной плотности; рисунок выполнен черной краской, не кистью, а штифтом, безотрывной линией, со многими мелкими поправками в живописи. Состав пигментов традиционен для северной иконописи. Широко используется аурипигмент как

- в чистом виде (отделка деталей шуб и шляп), так и в качестве примеси (поземы, зеленые одежды). Золото – двойник. При исследовании выявлены многочисленные мелкие правки, наиболее существенно исправление очертаний глаз святой в среднике, которые были сначала расставлены шире. Благодарю сотрудников ОТИ за сообщение о результатах исследования.
- 33 Порядок клейм: 1. Рождество Илии пророка. Видение Саваха. 2. Илия пророчесствует Ахаву. 3. Встреча Илии с вдовицей Сарептской. 4. Вдова показывает Илии умершего сына. 5. Воскрешение сына вдовицы. Илия возвращает матери воскресшего сына. 6. Жертвоприношение лжепророков. 7. Пророчество Илии царю Ахаву о дожде. 8. Заклание Илией лжепророков у потока Киссон. 9. Жертвоприношение пророка Илии. 10. Ангел пробуждает Илию. 11. Явление Господа Илии «в хладе тонце». 12. Илия обличает царя Ахава после смерти Нафуфея. 13. Илия попадает пятидесятников. 14. Илия обличает царя Охозию. 15. Помазание царя Азаила по слову Господню. 16. Илия пророк в пустыне.
  - 34 МИИ РК, И-1268. Платонов В. Г., Сергеев С. П. Икона «Огненное восхождение пророка Илии с житием» 1647 г. с криптограммой // ПКНО. Ежегодник. 1983. М., 1985. С. 304-313.
  - 35 МИИ РК, И-536.
  - 36 «Писана икона сия... С. 10.
  - 37 Само изображение отца Илии Саваха не является уникальным. Как правило, этому сюжету отводилось отдельное клеймо, как на псковской иконе из Выбут XIII в. (ГТГ), или на иконе из Владимиро-Суздальского музея середины XVI в. Однако в случае с заонежскими иконами мы имеем дело с вариантом сцены, в которой фигура возлежащего отца помещена сверху клейма. Пока не представляется возможным назвать причины, вызвавшие композиционные изменения клейма, однако, не исключено, что они связаны с новгородской традицией.
  - 38 Художественные сокровища Патриаршего музея церковного искусства. М., 2016. Кат. 126.
  - 39 Смирнова Э. С. Живопись Обонежья XIV-XVI вв. С. 11; Древняя живопись Карелии. Петрозаводск, 1972. С. 5; Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. С. 163.
  - 40 Овчинников А. О символике нимба // Символика христианского искусства. М., 1999. С. 48. Прим. 119.
  - 41 Платонов В. Г. Вновь открытая икона «Богоматерь Тихвинская» из Покровской церкви Кижского погоста в собрании Музея изобразительных искусств Республики Карелия // Изучение и актуализация традиционной культуры (к 50-летию музея-заповедника «Кижь»). Музей-заповедник «Кижь». Петрозаводск, 2016. С. 237-248.
  - 42 Порядок клейм: 1. Св. Георгий перед императором Диоклетианом. 2. Бичевание св. Георгия воловьими жилами. 3. Св. Георгий в темнице. 4. Истязание св. Георгия на костре. 5. Истязание св. Георгия на колесе. 6. Мучение пилой. 7. Избиение на медном одре железными прутьями. 8. Мучение кипящей смолой. 9. Мучение гвоздями. 10. Св. Георгий сокрушает идолов в темнице. 11. Бичевание палками. 12. Св. Георгий поучает царицу Александру. 13. Мучение щипцами и свечами. 14. Усекновение главы царицы Александры. 15. Усекновение главы св. Георгия. 16. Погребение св. Георгия.
  - 43 Шалина И. А. Группа икон «Чудо Георгия о змие» и иконографическое своеобразие новгородского искусства XVI в. // Страницы истории отечественного искусства. Вып. XXIV. СПб, 2014. С. 9.
  - 44 Одной из близких стилистических аналогией типичной иконе является житийный образ «Апостолы Петр и Павел» из часовни Насоновщина (Волкостров): Кижь, КП 111/5.
  - 45 АОММИ, ДРЖ-1891. Средник иконы датируется концом XVI в., рама с клеймами и навершие — второй половиной XVII в.: Икона XIV — начала XX в. Каталог-путеводитель по экспозиции и фондам музея. Архангельск, 2013. Кат. 72. С. 168-169.

# Икона «Рождество Христово» середины XVII века круга Иосифа Владимировича: к вопросу о художественных источниках иконографии

*Е. Ю. Макарова,*

Ярославский художественный музей

Вопрос о привлечении новых художественных источников в русском искусстве XVII века освещается в различных аспектах. Ярославская художественная традиция активно осваивала и широко использовала в качестве иконографических образцов гравюры лицевых голландских библий. Первоначально они были востребованы в монументальных росписях, затем нашли отражение в памятниках иконописи. Одним из ранних примеров является икона середины XVII века «Рождество Христово» из собрания Ярославского художественного музея<sup>1</sup> (ил. 1).

И. П. Болотцева в своей диссертации «Ярославская иконопись второй половины XVI–XVII веков» отнесла эту икону руке ярославского иконописца Иосифа Владимировича<sup>2</sup>. Иосиф Владимиров (упоминается в 1642–1666 годы) — один из лучших и наиболее известных ярославских мастеров середины XVII века<sup>3</sup>. Он прославился не только как иконописец, но и как автор знаменитого трактата «Послание некоего изуграфа Иосифа к царице изуграфу и мудрейшему иконописцу Симону Федоровичу», адресованное главе Оружейной палаты Симону Ушакову<sup>4</sup>. В этом сочинении ярославский иконописец высказал свой взгляд на актуальные проблемы искусства середины XVII века, подчеркнул необходимость хорошей профессиональной подготовки иконописцев для создания икон высокого художественного уровня. Изучение иконы «Рождество Христово» позволило увидеть его метод работы, особенности индивидуальной манеры, а также варианты использования новых художественных образцов в иконописной практике. Для этого была рассмотрена каждая отдельная сцена на иконе с точки зрения композиции и выявлены аналогичные композиции в гравюрах Библии Пискатора. Были обнаружены прямые заимствования и отдельные переработки гравюр или их фрагментов в зависимости от задач, поставленных иконописцем.

Композиция иконы «Рождество Христово» — сложная, динамичная, четко структурированная — показывает опыт автора в монументальных работах: он насыщает историю сюжетными подробностями и выстраивает ее в непрерывное многочастное повествование. Иосиф Владимиров принимал участие в росписи московской церкви Троицы в Никитниках (1652–1653), где впервые в русском искусстве были использованы гравюры Библии Пискатора<sup>5</sup>, что позволило иконописцу привлечь их в качестве образцов в иконе «Рождества». Это важно, потому что все известные последующие варианты этой иконографии более традиционны, художественное влияние гравюр в них проявляется не так ярко.

Только в рассматриваемой ярославской иконе сцена Рождества представлена на фоне руин, символизирующих разрушенный языческий мир. Изображение представляет со-

1

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)

**Рождество Христово**

Середина XVII века

Дерево, яичная темпера. 122 x 102

ЯХМ, КП-53403/100 И-109



бой аллюзию на базилику Рождества Христова в Вифлееме, в том виде, в котором она сохранялась в XVI–XVII веке<sup>6</sup>. Мастер находит этот образ — полуразрушенное здание с провалившейся крышей и зияющими окнами — в ветхозаветном сюжете о Самсоне, разрушающем языческий храм<sup>7</sup>. Некоторые детали — рисунок аркады с поросшей травой крышей — заимствованы из евангельской Притчи о талантах (ил. 2). Автор демонстрирует четкое следование главной идее: он следит и за содержательной, и за изобразительной стороной сюжета.

Также впервые в сцене Рождества ярославский мастер изображает младенца Христа обнаженным. В отличие от гравюры, он сохраняет традиционную иконописную иерархию образов, выделяя фигуру Богоматери, но перемещает в верхний левый угол сцену купания младенца Христа (здесь он спеленат), чтобы освободить место для заимствованных из гравюры трех коленопреклоненных фигур с молитвенно сложенными руками, представив их как «Поклонение ангелов».

Особенно выразительным в гравюре автору показался жест одного из пастухов, снимающего шляпу перед новорожденным Спасителем, и он нашел возможность повторить его в иконе в том же сложном ракурсе в сцене «Поклонение пастухов» (ил. 3).

Образ скачущих волхвов известен в рождественских иконах, но также присутствует в живописных Акафистах Богоматери (иллюстрация Кондака 5 и Кондака 6). На нашей иконе скачущие волхвы так же, как в Акафисте, изображены дважды: в разном возрасте и на конях разного цвета (для сопоставления мы взяли икону «Похвала Богоматери с клеймами Акафиста» (около 1654) из местного чина церкви Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле)<sup>8</sup>. По предположению ярославского исследователя Т. Е. Казакевич, этот иконостас создавался при участии Иосифа Владимировича<sup>9</sup>. Но на иконе «Рождество Христово» они впервые изображены по-европейски, как три царя. Имея иконописный источник, автор не менял общую композицию, но под влиянием гравюры изображает волхвов в царских венцах, а также повторяет жест одного из волхвов, указывающего жезлом на вифлеемскую звезду, чем акцентирует внимание зрителя



2

Слева

**Библия Пискатора (Л. 329). Притча о талантах**

1643

Бумага, офорт, резец

И.: 20,2 x 28,8; л.: 26,1 x 35,8

ГТГ, МК-56 (И-189)

Справа

**ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)**

**Рождество Христово**

Середина XVII века

Фрагмент (ил. 1). Руины

ЯХМ, КП-53403/100 И-109

на этой детали, задает направление движения волхвов и поясняет причину этого действия.

Интересно проследить путь создания образа одного из волхвов. Он изображен на коне, в сложном ракурсе со спины, с руками, упертыми в бока. Здесь было найдено влияние двух гравюр: постановка фигуры заимствована из сюжета «Спор Иакова и Еммора о Дине», а ракурс коня с изображением гениталий — из композиции «Иеффай побеждает войско аммонитян» (ил. 4). Здесь автор демонстрирует завидную зрительную память и неформальный подход к задаче, компилируя детали для создания выразительного образа.

Сюжет о спящих волхвах не входит в цикл Акафиста и не был известен в иконах Рождества, он полностью заимствован из Библии Пискатора. Но автор трансформирует композицию, исходя из художественных особенностей древнерусской школы: он сохраняет диагональное построение, но убирает перспективную глубину (ил. 5).

По принципу аналогии эту композицию автор использует в сцене «Явление ангела Иосифу во сне» (этого сюжета также не было в иконописной традиции), но здесь используется зеркальное отображение.

Сцена «Поклонение волхвов» была известна в иконописных композициях «Рождества», однако автор предпочитает композицию из «Акафиста Богоматери» (Икос, ил. 5). Не располагая свободным пространством, он перерабатывает ее: собирает волхвов в более плотную группу. Он повторяет жест одного из волхвов, снимающего крышку фиала, что актуализирует происходящее в данную минуту подношение даров (ил. 6).

Используя подобные детали, автор создает драматургию сюжета, изобразительными средствами выстраивает систему взаимоотношений между персонажами. Он формирует своеобразный *Theatrum Biblicum*, что вполне согласуется с веяниями времени и попытками зрелищного осознания священной истории, создания придворного театра Михаилом Федоровичем и позднее Алексеем Михайловичем<sup>10</sup>.

3

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)  
**Рождество Христово**  
Середина XVII века  
Фрагмент (ил. 1). Пастух  
ЯХМ, КП-53403/100 И-109



4

Слева  
**Библия Пискатора (Л. 103)**  
**Иеффай побеждает**  
**войско аммонитян.** 1643  
Бумага, офорт, резец  
И.: 21,6 x 28,2; л.: 26 x 35,5 ГТГ,  
МК-56 (И-189)

В центре  
ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)  
**Рождество Христово**  
Середина XVII века  
Фрагмент (ил. 1). Волхв  
ЯХМ, КП-53403/100 И-109

Справа  
**Библия Пискатора (Л. 42)**  
**Спор Иакова и Еммора**  
**о Дине.** 1643  
Бумага, офорт, резец  
И.: 22 x 24,9; л.: 26 x 35,5  
ГТГ, Инв. МК-56 (И-189)



5

Слева

**Библия Пискатора (Л. 235)**

**Явление ангелов спящим волхвам. 1643**

Бумага, офорт, резец

И.: 21,1 x 26,1; л.: 26,1 x 35,8

*ГТГ, МК-56 (И-189)*

Справа

**ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)**

**Рождество Христово. Середина XVII века**

Фрагмент (ил. 1). Явление

ангелов спящим волхвам

*ЯХМ, КП-53403/100 И-109*

Сюжет «Бегство в Египет» в иконе Рождества близок композиции из Акафиста (Икос, ил. 6). Вероятно, автор счел композицию гравюры слишком необычной. Однако внимательный к деталям глаз иконописца нашел полезное для своей работы: висящий на поясе Иосифа кожаный кошелек с крышкой, как полезный аксессуар, был изображен на поясе одного из пастухов в сцене Рождества.

Самый большой интерес представляет сцена «Избиение младенцев». Это один из ранних случаев включения этого сюжета в композицию «Рождество Христово». Исходя из содержания, автор в качестве художественных источников привлекает несколько иконописных и гравированных образцов: житие Иоанна Предтечи, Страстной цикл, а также гравюры близкого содержания из Ветхого завета.

«Ирод отдает приказ об избиении младенцев»: композиция выглядит близкой к аналогичному сюжету Библии Пискатора, включая изображение писца, сидящего у ног царя, но здесь нет воинов, что должно было связать царя и последующее деяние (ил. 8). Поэтому автор находит аналогичную по содержанию гравюру евангельского цикла – «Понтий Пилат посылает Христа на казнь» и дополняет сцену необходимыми деталями: воины с пиками и секирами отправляются исполнять приказ, один из них изображен обернувшимся в профиль, смотрящим на царя, повелевающего убить детей.

Сюжеты, связанные с историей спасения младенца Иоанна Предтечи, заимствованы из его житийной иконографии: «Спасение Елизаветы с младенцем Иоанном в пустыне»

6

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)

**Рождество Христово**

Середина XVII века

Фрагмент (ил.1). Поклонение

волхвов

*ЯХМ, КП-53403/100 И-109*



7

Слева

**Библия Пискатора (Л. 236). Бегство**  
**в Египет. 1643**

Бумага, офорт, резец

И.: 19,1 x 26,3; л.: 24,8 x 31,2

Фрагмент

*ГТГ, МК-56 (И-189)*

Справа

ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)

**Рождество Христово. Середина XVII века**

Фрагмент (ил. 1). Поклонение

*ЯХМ, КП-53403/100 И-109*



8  
 ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)  
**Рождество Христово**  
 Середина XVII века  
 Фрагмент (ил. 1). Царь Ирод отдает  
 приказ об избиении младенцев  
 ЯХМ, КП-53403/100 И-109



9  
 Слева  
**Библия Пискагора (Л. 149)**  
**Смерть сына сонамитянки. 1643**  
 Бумага, офорт, резец  
 И.: 20,9 x 28,5; л.: 26 x 35,5  
 ГТГ, МК-56 (И-189)



Справа  
 ИОСИФ ВЛАДИМИРОВ (?)  
**Рождество Христово. Середина XVII века**  
 Фрагмент (ил. 1). Избиение младенцев  
 ЯХМ, КП-53403/100 И-109



10

**Библия Пискатора (Л. 149)**

**Смерть сына сонамитянки. 1643**

Бумага, офорт, резец

И.: 20,9 x 285; л.: 26 x 35,5

ГТГ, МК-56 (И-189)

и «Убиение Захарии». Но в последнем случае автору понадобилось более эффектное композиционное решение. Он выбирает одну сцену из апостольских Деяний — казнь апостола Иакова, вслед за которой он представляет Захарию стоящим на коленях, лицом к убийце, с молитвенно сложенными руками. Из трех фигур убийц апостола Иакова мастер собирает одну со сжимающей двумя руками оружие и попирающей жертву ногой.

Сцена «Избиения младенцев» заимствована из Библии Борхта<sup>11</sup>, но автор выделяет одну из женщин, изображая ее беременной, в охристых одеждах, а не в зеленых или алых, как у всех остальных иудейских жен. Фигура матери, оплакивающей мертвое дитя, воспроизводит фрагмент гравюры Библии Пискатора «Смерть сына сонамитянки», более известной как «Жатва» (ил. 9). Другая часть гравюры, представленная на втором плане, с изобразительной точки зрения также выглядит близкой сцене избиения младенцев динамикой фигур, характером действия, наличием острого оружия (ил. 10). Сопоставление сюжета «Смерть сына сонамитянки» с последующим воскрешением младенца пророком Елисеем и евангельской сцены «Избиение младенцев» выглядит программным для замысла иконы: после жатвы Отца приходит спасение через Сына.

Икона «Рождество Христово» — один из первых ярославских опытов привлечения гравюр Библии Пискатора. Их использование не было прямой целью автора. Он с легкостью связывает композиции известных русских циклов, но привлекает западную гравюру, когда отсутствует иконописный образец. Это становится способом обновления иконо-

графию, ее детализацию, усиления выразительности и эмоциональной составляющей. С одной стороны, это особенность эпохи, формирование нового мировоззрения, влияние книжности, повышение ценности индивидуального мастерства. С другой — проявление личности автора, «защитника западного и сторонника традиционного», обладающего профессиональным потенциалом, творческим азартом, гибкостью мышления и цепкой зрительной памятью. Другого примера столь же яркого авторского темперамента ни в иконах «Рождества», ни в ярославских иконах других сюжетов нам не известно. С третьей стороны, это, по выражению И. П. Болотцевой, «продукт ярославского мышления», своеобразный «социальный заказ», выражение потребности богатого купеческого города в переосмыслении традиции и создании собственной картины мира.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ЯХМ. КП-53403/100 И-109. Опувл.: Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII – начала XVIII веков. Ч. 1. Ярославль, 2012. С. 188–191. Кат. 41.
- 2 Болотцева И. П. Ярославская иконопись второй половины XVI — XVII веков. Ярославль, 2004. С. 79.
- 3 Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 125–127.
- 4 Овчинникова Е. С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве // Древнерусское искусство. XVII в. М., 1964.
- 5 Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 105.
- 6 Святая Земля в русском искусстве. Каталог / Государственная Третьяковская галерея. М., 2001. Кат. 9. С. 42, 44.
- 7 Николас Иоаннис Пискатор. Лицевая библия. 1650.
- 8 ЯХМ. КП-53403/22 И-24. Опувл.: Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII — начала XVIII веков. Ч. 1. Ярославль, 2012. С. 114–123. Кат. 27.
- 9 Казакевич Т. Е. Стенопись Введенского Толгского собора и ее мастера // IV Научные чтения памяти И. П. Болотцевой. Ярославль, 2000. С. 11–25.
- 10 Белоброва О. А. Иллюстрированные библии XVI–XVII веков в русских средневековых библиотеках // ТОДРЛ. Т. 62. СПб, 2014. С. 25.
- 11 Бусева-Давыдова И. Л. Указ. соч. С. 102.

# Небесный Иерусалим на иконах и фресках «Символ веры» в связи с эсхатологической иконографией второй половины XVII — первой трети XVIII века

П. В. Запаладова,

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В середине XVII столетия началась реформа русской иконографии, в ходе которой важное значение имело распространение сборников голландских и немецких гравюр, иллюстрирующих Священное Писание<sup>1</sup>. В их состав могли входить гравюры эсхатологического содержания в виде целого цикла «Апокалипсис» или отдельных листов<sup>2</sup>. Становившиеся образцами для иконописцев, при интерпретации они нередко, как это отмечала И. Л. Бусева-Давыдова, корректировались с оглядкой на наследие восточно-христианского искусства. В числе ярких примеров — лист *Quoniam Tuum est regnum et potestas et gloria* (ил. 1) — последний в серии «Отче наш», с ангелами и святыми, восхваляющими Бога на небесах. Имена персонажей в этой композиции не надписаны, но некоторые из них распознаются по атрибутам: святая Екатерина — с колесом (слева внизу), апостол Петр — с ключами (в правом нижнем углу), царь Давид — в короне и с арфой (в глубине композиции). Наиболее яркие произведения, восходящие к этому листу Библии Пискатора, относятся к началу XVIII столетия. Речь идет о двух фресках, нарочито акцентированных в храмовой декорации: в росписях 1715–1716 годов церкви Богоматери Феодоровской в Ярославле, исполненных Федором Игнатьевым и Федором Федоровым с товарищами<sup>3</sup>, образ «Яко Твое есть царство» украшает западную стену (ил. 2), в западном крыльце ярославской церкви Ильи Пророка он высится над головами входящих в храм<sup>4</sup>. При создании этих фресок мастера безусловно опирались на гравюру *Quoniam Tuum est regnum*, но не слепо копировали образец, а сумели привести в образы приметы, характерные для местной эсхатологической иконографии: к примеру, они переместили фигуры Иоанна Предтечи и Богоматери из среднего регистра наверх, в результате чего образовалось подобие Деисуса, наделили святых более конкретным обликом и вдобавок сгруппировали их согласно категориям святости<sup>5</sup>.

Необычна судьба еще одной гравюры эсхатологического содержания из Библии Пискатора — *Cum venerit filius hominis...* по рисунку Мартина де Воса (1532–1603) (ил. 3). Этот графический лист мог привлечь внимание иконописцев благодаря запоминающейся фигуре ангела с распростертыми крыльями, а также не типичному для местной иконографии символическому изображению грешных и праведных в виде козлиц и овов. Гравюра не входит в серию на тему *Credo*, но вопреки этому использовалась изографами при разработке иллюстративного цикла «Символ веры». На центральном своде церкви Иоанна Предтечи в Рощенье<sup>6</sup> (Вологда, росписи 1717 года) можно увидеть фреску, восходящую к композиции *Cum venerit...* и иллюстрирующую одну из фраз молитвы «Верую...». Данная фреска выдает тот же принцип художественного мышления, что и упомянутые ярославские образы «Яко Твое есть царство»: в нее введены привычные в восточно-христианской иконографии Судного Дня образы святителей, идущих в рай, и иудеев, отправляющихся на муку вечную (ил. 4). Здесь уместно говорить о насыщении сцены,



1

Библии Пискатора (Л. 326)

Яко Твое есть царство

и сила, и слава...

1674

Бумага, гравюра на меди

И.: 21 x 25,5; л.: 28,5 x 38

ГРМ, ДР/Гр-8

сложившейся на основе иноземного образца, элементами древнерусского искусства. С точки зрения анализа методов работы отечественных художников с западноевропейскими изобразительными источниками интересно, что была допустима и прямо противоположная ситуация: детали гравюры *Sum venerit...* могли вводиться в полноценные композиции Страшного суда, как это произошло при создании фрески на южной стене северной паперти церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове<sup>7</sup> (ил. 5), примечательной также изображением Небесного города. В целом его облик не противоречит утвердившемуся в русском искусстве XVI столетия канону изображения Горнего Иерусалима на иконах и фресках Страшного суда: святые внутри распределены по разным обителям и чинам святости<sup>8</sup>. Лишь его регулярная форма и размещение по центру композиции, а не в верхнем левом углу, выдают новшества «переходного» времени.

Во второй половине XVII — начале XVIII века под влиянием западных увражей изменилась иконография Символа веры. До нас не дошли ни самый ранний известный по письменным источникам образ такого рода<sup>9</sup>, ни иконы XVI века на этот сюжет из кремлевского и сольвычегодского Благовещенских соборов<sup>10</sup>, но сохранилось несколько икон «Верую...» «традиционного» типа (не связанных с Библией Пискатора): конца XVI века (?) из бывшего собрания А. В. Морозова<sup>11</sup> (ГТГ), середины XVII столетия из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря<sup>12</sup> (МГОМЗ), третьей четверти XVII века из церкви Рождества Христова в Балахне<sup>13</sup> (ЦМиАР), наконец, начала XVIII века из церкви Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове<sup>14</sup> (ЯМЗ). К ним примыкает и один монументальный цикл — на западной стене Архангельского собора Московского Кремля 1660-х годов<sup>15</sup>. Для этого типа было характерно подробное, более чем в двадцати композициях, иллюстрирование фраз Символа веры и тесная связь с текстами толкований этой молитвы<sup>16</sup>.

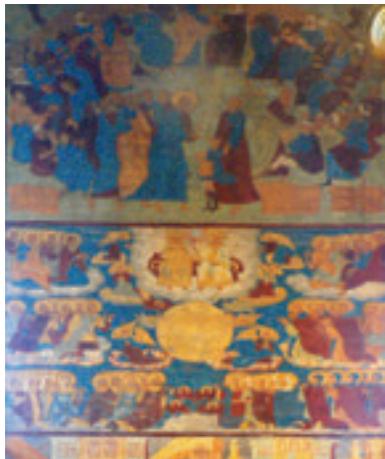
В настоящей статье нас интересует лишь одна композиция — та, что иллюстрирует заключительные слова молитвы. На перечисленных иконах «жизнь будущего века» представлена как сад в соответствии с воззрениями, распространившимися еще в первые века христианства<sup>17</sup> (ил. 6). Напоминая отдельными деталями соответствующие изобра-

2

**Яко Твое есть царство  
и сила, и слава... 1715–1716**

Фреска

*Церковь Богоматери Феодоровской,  
Ярославль*



жения в левом нижнем углу на иконах Страшного суда (белый фон, цветы и виноградные лозы, «Лоно Авраамово»), в иконографии Символа веры тема торжества праведных получила уникальную трактовку. Если на иконах Страшного суда святые только подходили к воротам, то здесь они оказывались уже внутри ограды. Как правило, клеймо «И жизни будущего века» вытянуто по горизонтали. Справа изображались Благоразумный разбойник, сидящие на престоле Исаак, Авраам и Иаков с душами праведных; слева — идущие к ним святые, причем специально акцентировались образы царей Давида и Соломона: они либо возглавляют процессию (на иконах Страшного суда на их месте мы видим апостола Петра), либо даже, как на иконе из храма Усекновения главы Иоанна Предтечи в Толчкове, сидят на отдельном троне (sic!) рядом с «Лоном Авраамовым». Такой порядок не противоречил средневековым описаниям кончины мира: так, в «Слове Палладия Мниха о втором пришествии Христове» говорится, что вслед за тремя патриархами в рай войдет премудрый царь Давид, потом другие ветхозаветные праведники, а затем, вслед за первейшими апостолами, — новозаветные святые<sup>18</sup>. Крайне редко на иконах «Верую» традиционного типа в последнем клейме рядом с Лоном Авраамовым изображался Небесный Град<sup>19</sup>.

В период наибольшего распространения иллюстративных циклов «Символ веры», пришедший на вторую половину XVII — первую треть XVIII века, возник новый вариант иконографии, и его самый ранний пример — образ, замыкавший «в заворот» правую часть местного ряда иконостаса в московской церкви св. Григория Неокесарийского<sup>20</sup> (1668/1669, ГРМ). Необычайно востребован этот новый вариант был именно в монументальной живописи. Прочно закрепившись в системе храмовой росписи, цикл не обрел фиксированного местоположения, размещаясь то среди назидательных композиций в паперти (в церкви Николы Мокрого в Ярославле, в притворе Покровского придела в ярославской церкви Ильи Пророка начала XVIII века<sup>21</sup>), то на стенах наоса (1690, Введенский собор Толгского монастыря<sup>22</sup>), иногда даже в люнетах под сводами, или на сводах (в росписи церкви Иоанна Предтечи в Рощенье, в ярославских фресках 1709 года церкви Благовещения<sup>23</sup> и 1731 года в церкви Архангела Михаила<sup>24</sup>).



3

Библия Пискатора (Л. 391)

Когда же придет Сын

Человеческий...

(Мф. 25:31). 1674

Амстердам

Бумага, гравюра на меди

И.: 21 x 24,5; л.: 29 x 38,5

ГРМ, ДР/Гр-В

Усилению интереса к сюжету способствовала книжная справа, а именно споры об исправлении текста Символа веры, нашедшие отражение в «Житии протопопы Аввакума», сетовавшего, что «новолюбцы потеряли существо Божие», когда отвергли выражение: «И в Духа Святаго, Господа истинного и животворящего» и утвердили в качестве канонического вариант без слова «истинный». В этом контексте понятнее становится состав Соловецкого Хронографа с Библией Пискатора, оформленного в единую книгу с комментариями в конце XVII — начале XVIII столетия (ОР РНБ. Солов. 189/1525. 790 л.)<sup>25</sup>. Он открывался (sic!) не ветхозаветной историей, а толкованием Символа веры в сопровождении гравюр из цикла *Credo*, хотя, по наблюдениям О. А. Белобровой, в Библии Пискатора эта серия находилась в завершающей части, перед Апокалипсисом или перед Деяниями апостолов<sup>26</sup>. Везде: в памятниках книжности, иконописи и монументальной живописи этой эпохи ошутимо стремление лишней раз напомнить о молитве «Символ веры».

Гравюры, подписанные соответствующими словами *Credo* на латыни, украшавшие прежде Соловецкий Хронограф, сыграли существенную роль в беспрецедентном в истории восточно-христианского искусства процессе популяризации образов, навеянных молитвой «Верую». Двенадцать композиций серии (по две на шести листах) с титульным листом, на котором представлены аллегории Веры, Надежды и Любви, можно увидеть в изданиях Библии Пискатора 1643 и 1674 годов. В отличие от большинства гравюр *Theatrum Biblicum* (горизонтального формата, размещенных по одной на листе) они невелики (19,1 x 14,1) и ориентированы вертикально<sup>27</sup>, тем не менее мастера использовали их как образцы для крупных фресок. Гравюры были оригинально интерпретированы в десяти сценах Символа веры в четвертом регистре на северной стене Введенского собора Толгского монастыря (роспись была создана артелью, которую возглавляли Димитрий Симеонов, Василий Иосифов и Федор Федоров)<sup>28</sup>. Иконографическое решение Вознесения Господня («И восшедша на небеса...»), Сошествия Святого Духа («И в Духа Святаго Господа Животворящего...») не имеет ничего общего с гравюрами Адриана Колларта по рисункам де Воса, совпадает лишь выбор сюжетного эквивалента для каждого тезиса молитвы. В

**Страшный суд. 1717**

Композиция из цикла

«Символ веры»

*Центральный свод церкви Иоанна**Предтечи в Рощенье, Вологда*

прочих фресках заимствования из цикла *Credo* очевидны, но они различаются по своему характеру: иконописцы то ограничивались типичными жестами и позами некоторых персонажей, какими-то деталями (Сотворение человека («Верую во единого Бога Отца...»)<sup>29</sup>, то брали всю композиционную схему (Преображение Господне («И во единого Господа Иисуса Христа...»)<sup>30</sup>, то компилировали элементы двух гравюр в одной фреске (Проповедь апостола Петра («Во едину святыю соборную и апостольскую Церковь...»)<sup>31</sup>. На последней гравюре цикла *Credo* с подписью *Et vitam aeternam*<sup>32</sup> (ил. 7) показана высокая скала, поднимающаяся от нижнего края, на которой представлены Иоанн Богослов и ангел. На втором плане изображен Христос-пастырь среди стада овец, наконец, в глубине — город. Ей отвечает фреска Введенского собора «Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века», на которой «жизнь будущего века» трактована не традиционно (как райский сад с Лоном Авраамовым), а в виде панорамы Небесного Иерусалима.

Иконографии вечного города праведных посвящены десятки научных работ<sup>33</sup>. Для нас наиболее важны рассуждения А. В. Гамлицкого о так называемой перспективе Божественного Града, обнесенного четырьмя стенами, с тремя воротами в каждой и регулярной системой улиц, которую можно увидеть на гравюрах Библии Пискатора: последней из цикла *Credo*, «Христос — Добрый Пастырь», заглавной и «Видение Иоанна Богослова» из серии «Апокалипсис», восходящих к рисунку Ханса Бола 1575 года «Видение Града Божьего и Христа — Доброго Пастыря»<sup>34</sup>. Более точное название самой масштабной из них — «Христос — Добрый Пастырь»<sup>35</sup> — «Разделение козлиц и овнов», в соответствии с помещенной внизу латинской цитатой: *Congregabuntur ante eum omnes gentes...* (Мф. 25:32). Она входит в серию из четырех листов, объединенных идеей пастырства (1. *Qui non intrat per ostium...* («Кто не дверью входит...», Ин. 10:1); 2. *Ego sum ostium ovium...* («Я дверь овцам», Ин. 10: 7); 3. *Simon Ioannis diligis me plus his?..* («Симоне Ионин, любиши ли Мя паче сих?..», Ин. 21:15), и завершает ее. Создатель серии Мартин де Вос по-разному варьировал тему в каждой сцене, большое внимание уделяя фигуркам овец. Ее образы находили порою курьезное отражение в творчестве мастеров переходного времени<sup>36</sup>, но,



5

**Страшный суд.** Начало XVIII века  
*Фреска в галерее церкви  
Усекновения главы Иоанна  
Предтечи в Толчкове, Ярославль*

изображая Небесный Иерусалим, они предпочитали использовать другие гравюры.

В русском искусстве панорама Святого Града чаще всего встречается среди композиций Апокалипсиса и Символа веры, при создании которых художники обращались к одноименным западноевропейским циклам. В Библии Пискатора могут находиться разные листы на сюжеты из Откровения Иоанна Богослова: в издании 1674 года — по рисункам Петера ван дер Борхта; 1643-го — 24 композиции по рисункам Яна Снеллина, исполненные Адрианом Коллартом и входившие также в *Thesaurus veteris*, опубликованный в 1579 и 1585 годах Герардом де Йоде<sup>37</sup>. К экземплярам *Theatrum Biblicum* с «Апокалипсисом» Снеллина, перечисленным А. В. Гамлицким, добавим также Библию Пискатора с Соловецким Хронографом, где видение Небесного Града представлено на листе 674. Согласно наблюдениям исследователя, варианту Снеллина близка первая русская перспектива Небесного Иерусалима, находящаяся среди фресок 1650 года апокалиптического цикла в северной паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Одна из ранних панорам Небесного Иерусалима представлена на иконе «Символ веры» 1668/1669 года (ил. 8). Здесь, как и на кирилловской фреске, у него розовые стены. Он распростерся во всю ширину клейма и не виден полностью: углы в местах примыкания боковых стен к передней оказались за пределами композиции. Срезанные углы мы встречаем в аналогичных сценах на иконе «Символ веры» третьей четверти XVII века<sup>38</sup> (ЦИАМ Костромской епархии) и во фресках Введенского собора Толгского монастыря. Вероятно, в трех приведенных примерах таким образом были переданы особенности гравюры *Et vitam aeternam*, на которой два угла цитадели спрятаны с одной стороны за подножием горы, а с другой — за границей изобразительного поля. Иногда изографы восполняли утрату и демонстрировали сооружение целиком. На фресках «И жизни будущего века» первой трети XVIII века (в Благовещенской (ил. 9) и Михайло-Архангельской (ил. 10) церквях в Ярославле, в вологодском храме Иоанна Предтечи) изображение архитектуры имеет общие необычные приметы: соотношением стен и ворот она отличается от западного образца, но содержит восходящие к нему элементы декора.

6

**И жизни будущего века...**

Начало XVIII века

Клеймо иконы «Символ веры»

из церкви Усекновения главы

Иоанна Предтечи в Толчкове

Дерево, левкас, темпера

165 x 135

ЯМЗ



При создании икон из Русского музея, Церковного музея в Ипатьевском монастыре и фрески Введенского собора архитектурные украшения, которые можно рассмотреть на гравюре *Et vitam aeternam*, напротив, были упущены, в то время как очертания крепости и расположение арок близки оригиналу: врата выстроены в одну линию со стенами, отсутствуют угловые порталы. Позднее правильность перспективного построения была утрачена: в росписях Благовещенского, Михайло-Архангельского и Предтеченского храмов плоскости, в которых размещены порталы, «ломают» линию боковых стен, в целях лучшей обозримости всей картины «выворачиваются» на зрителя. Реконструируя углы крепости, знаменщики изменили ее форму: нарушили архитектурное тождество четырех сторон, придвинули к углам боковые врата ближней и дальней стен, выстроив справа и слева эффектные вереницы из пяти порталов.

Иконография архитектурного декора в последнем клейме иконы из церкви святителя Григория Неокесарийского отражает стилистику искусства 1650–1660-х годов с ее особенными формами палатного письма и не имеет ничего общего с западными гравюрами. Примечательно изображение врат Божьего Града. Каждые из трех наиболее приближенных к зрителю врат имеют собственную конфигурацию: варьированы ширина, число арочных проемов, размер центральной арки, местоположение крошечных порталльных окошек. Мерой зданий являются фигуры, архитектурные кулисы уподоблены ширмам. Архитектура приобретает подчас криволинейные очертания, противоречащие принципам тектоники. Аналогией такому изображению порталов может служить фреска «Рождество Богородицы» 1662 года северного свода Троицкого собора Данилова монастыря, с ее «текучей», «льющейся» архитектурой, где присутствуют сдвоенные невысокие оконца с полуциркульным завершением в обрамлении, повторяющем их очертания и образующем между ними общую перемычку, скрепленную горизонтальной тягой<sup>39</sup> (ил. 11). Четыре оконца данного типа украшают город на иконе 1668/1669 года. Другие украшения крепостных стен: зигзагообразные и прямые полосы, ряды наклонных черточек имеют глубокие корни в древнерусском палатном письме<sup>40</sup>.



7

**Библия Пискатора (Л. 470)  
И жизни будущего века...**

1680 (?)

Бумага, гравюра на меди

И.: 19 x 14; л.: 29 x 38,5

ГРМ, Др/Гр-78

Иначе решены фасады Небесного Иерусалима на гравюре *Et vitam aeternam*. В основании стены лежат два ряда крупных каменных блоков, обработанных бриллиантовым рустом. Окна в клейме иконы «Верую» из церкви святителя Григория Неокесарийского буквально прыгают по стене, у Мартина де Воса они идут строго на одном уровне, им приданы четкие формы, порталы увенчаны треугольными фронтонами. Лишь в начале — первой трети XVIII столетия появились фрески на тему «Верую», где переданы эти детали архитектурного декора. Самыми последовательными были мастера ярославской Благовещенской церкви, заимствовавшие и бриллиантовый руст, и регулярный ряд полукруглых окошек, и фронтоны, и завершение крепостных зубцов шарами. Русту можно увидеть не на всех гравюрах Библии Пискатора с Небесным Иерусалимом, она украшает его стены на листе из *Theatrum Biblicum* «Видение Святого Града» по рисунку Петера ван дер Борхта и на титульном листе цикла «Апокалипсис». Тем не менее, она произвела большое впечатление на изографов и вошла в «переходную» эпоху в число устойчивых примет иконографии Небесного Иерусалима. У самого входа в Ильинскую церковь в Ярославле в ее западном крыльце помещена фреска из апокалиптического цикла, с первоначальной надписью «Горний Иерусалимъ» (ил. 12). Здесь руст стал основным элементом декора, заполнил почти всю высоту стен. В рассматриваемое время его можно встретить даже в иконографии Сошествия Христа во ад, например, на иконе XVIII века (ГМИР), где золотой город на дальнем плане украшают четыре ряда чередующихся красных и синих рустованных блоков<sup>41</sup>. Он присутствует в композициях «И жизни будущего века» в ярославской церкви Михаила Архангела (ил. 10), в притворе Покровского придела в церкви Пророка Ильи в Ярославле, а также на своде церкви Иоанна Предтечи в Рощенье.

На гравюре *Et vitam aeternam* (ил. 7) можно также увидеть множество ангелов: двенадцать стоят во вратах, один — рядом с Иоанном Богословом, вокруг мандорлы с именем Божиим кружат путти. В древнерусском искусстве было принято изображать шестикрылых ангелов или антропоморфных крылатых существ у входа в Небесный Город задолго до распространения Библии Пискатора<sup>42</sup>. С XVI столетия известны даже примеры, когда

**И жизни будущего века...** 1668/1669

Клеймо иконы «Символ веры»

из церкви святителя

Григория Неокесарийского

Дерево, левкас, темпера. 130 x 77

ГРМ, ДРЖ-2773



их число совпадало с числом врат, например, в клейме на нижнем поле иконы «Иоанн Богослов на Патмосе, с Апокалипсисом»<sup>43</sup> 1559 года, что было продиктовано точным следованием литературному источнику: «Он <...> имеет двенадцать ворот и на них двенадцать ангелов»<sup>44</sup> (Откр. 21:12). В сцене *Et vitam aeternam* все ангелы-привратники стоят спиной к городу. На рассматриваемых иконах и фресках Символа веры эта подробность не воспроизведена<sup>45</sup>. На иконе 1668/1669 года ангелы в боковых и дальних порталах обращены к городу, как на листах Библии Пискатора «Видение Иоанна Богослова» по рисунку Петера ван дер Борхта и «Добрый Пастырь». Здесь в клейме «И жизни будущего века» на их нимбах читаются надписи: на первом плане — «Павел, Петр и Иоанн», слева «Иаков, Симон и Андрей», позади «Фома, Филипп, Варфоломей», справа «Иуда, Матфей, Матфей» (повторив имя, иконописец допустил ошибку). Эта особенность, не находящая параллелей в Библии Пискатора, восходит к тексту Откровения об именах апостолов, начертанных на стене Небесного Иерусалима (Откр. 21:14). О влиянии текста Апокалипсиса говорит и золотая трость у ангела рядом с Иоанном Богословом (Откр. 21:15).

В рассматриваемом клейме есть и другие надписи: в свитке Иоанна Богослова «Видех град сты Иерусалимъ новъ» (Откр. 21:2) и над Христом: «Бгъ посреде его I не подвижится» (Пс. 45:6). Эта композиция — первая в русском искусстве панорама Небесного Иерусалима с Христом-средовеком внутри города<sup>46</sup>. В дальнейшем это иконографическое решение почти всегда будет соблюдаться, притом что в Библии Пискатора на всех гравюрах с Божиим Градом посреди него представлен Агнец. Один из этих листов, вероятно, повлиял на фреску южной галереи в ростовской церкви Воскресения, где в центре Небесного Иерусалима также помещен символический образ Спасителя (ил. 13).

В сравнении с аналогичными композициями из *Theatrum Biblicum*, где жители города показаны крошечными, едва различимыми, на иконе 1668/1669 года его внутренняя часть выглядит иначе. Здесь рядом с Христом представлены двадцать сравнительно крупных фигур неизвестных святых. Благодаря цитате из Псалтири, ассоциирующейся, в первую очередь, с мозаикой Богоматери Оранты в Киевском Софийском соборе<sup>47</sup>,



9

### И жизни будущего века...

Начало XVIII века

Фреска на своде церкви  
Благовещения в Ярославле

образ оказался связан с определенной иконографической традицией — с изображениями Богородицы или Христа, освящающими и охраняющими некую конкретную огражденную территорию (город или монастырь), являющую собой земное отражение Небесного Иерусалима<sup>48</sup>. Ее уместность в рассматриваемом клейме может пояснить фрагмент из «Толкования святого Ипполита Римского на книгу пророка Даниила», где святитель комментирует сон Навуходоносора о камне, оторвавшемся от горы: «Чего же остального теперь должно ожидать, как не Христа, подобно камню, отрывающемуся от горы, грядущего с небес для того, чтобы ниспровергнуть царства мира сего и восстановить небесное царство святых, которое не разрушится вовеки, и самому сделаться горою и городом святых, наполняющими всю землю»<sup>49</sup>.

К началу XVIII века в сценах «И жизни будущего века» был разработан новый тип заполнения городского пространства, еще сильнее отличающийся от того, что можно увидеть на гравюрах с Небесным Иерусалимом из Библии Пискагора, — необычный Деисус «с Крестом»<sup>50</sup>, который присутствует во фресках церквей Благовещения (ил. 9) и Архангела Михаила в Ярославле (ил. 10), Иоанна Предтечи в Вологде. Здесь показан Спаситель с большим крестом в руках, справа и слева от него — Иоанн Креститель, Богородица, Петр, Павел и другие апостолы. Само пространство обрело в пределах крепостных стен фантастический «внутренний» горизонт: зеленые луга, словно позем на иконе, поднимаются на три четверти от общей высоты трапециевидного заполнения, а выше, на кромке, стоят дома и растут деревья, упираясь в основание дальней стенки. В последнем клейме иконы 1668/1669 года эта трапеция еще не делится на две части. Небольшие домики не льнут к дальней стене крепости, а выстроились четырьмя рядами, по два с каждой стороны, вдоль боковых куртин. Белый фон, заполненный цветами и травами, — пожалуй, единственное, что роднит данное клеймо с «традиционным» вариантом иконографического решения композиции «И жизни будущего века».

Таким образом, в русском искусстве существовало два иконографических варианта сцены «И жизни будущего века» из цикла «Символ веры». Развитие композиции было тесно связано с традициями изображения событий Страшного суда. Она была воспри-

10

**И жизни будущего века...** 1731  
Фреска из цикла «Символ веры»  
в росписи Михайло-Архангельской  
церкви, Ярославль



11

**Рождество Богоматери.** 1662  
Фреска в Троицком соборе  
Данилова монастыря



12

**Небесный Иерусалим**  
Начало XVIII века  
Фреска западного крыльца церкви  
Ильи Пророка в Ярославле





13.  
**Небесный Иерусалим.** 1670-е  
*Фреска паперти церкви  
Воскресения в Ростове Великом*

имчива к общим процессам художественной эволюции, благодаря чему по крайней мере в 1660-е годы появился новый тип ее трактовки — в виде панорамы Небесного Иерусалима, хотя наряду с ним продолжил бытование более древний — в виде райского сада с «Лоном Авраамовым». Легшая в основу нового типа общая схема гравюры *Et vitam aeternam* из *Theatrum Biblicum* претерпевала при копировании различные метаморфозы, обусловленные стилевыми предпочтениями иконописцев, местными иконографическими вкусами, узаконенными в иконописи обратной перспективой и иерархичностью в соотношении фигур.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. последнюю публикацию по этой проблематике: Библия Пискатора – настольная книга русских иконописцев / ГТГ. М., 2019. О западных образцах в русском искусстве: Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 100–116 (с библи.).
- 2 Такие листы можно увидеть, например, в Евангелии Наталиса. См.: Евангелие Иеронима Наталиса. 1-е изд. Каталог / Сост. Л. И. Алехина, А. В. Гамлицкий. М., 2019. Ил. 98/1. С. 89.
- 3 Рутман Т. А. Храмы и святыни Ярославля. История и современность. Ярославль, 2008. С. 466. Фреска «Яко Твое есть царство...» в Феодоровской церкви располагается на западной стене, она в два раза больше других композиций цикла «Отче наш», часть которых находится на оконных откосах.
- 4 Остальные композиции, иллюстрирующие молитву «Отче наш» в Ильинском храме, не такие крупные и украшают не свод, а стены крыльца. Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. Ил. на с. 261.

- 5 Во фресках Ильинской и Феодоровской церкви группы святых размещаются по-разному, но и там, и там они формируют «лики»: преподобных мужей, преподобных жен, святых князей, мучеников и др., что отличает их от гравюры Quoniam Tuum est regnum et potestas et gloria. Благодаря таким преобразованиям сцена «Яко Твое есть царство» сближалась с главной, центральной частью композиции Страшного суда. См., например, икону XVI в. из церкви Покрова погоста Лядины. Косцова А. С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. СПб, 1992. Ил. 90.
- 6 Евдокимов И. В. Вологодские стенные росписи. Вологда, 1922. С. 8, 29, 30, 62–69. Уже И. В. Евдокимов отмечал, что мастера, расписывавшие Предтеченский храм в Вологде, обращались к Библии Пискатора.
- 7 Датировке росписи паперти Предтеченского храма: Казакевич Т. Е. Иконографическая программа Толчковской паперти и русский театр XVII — начала XVIII в. // ТОДРЛ. Т. LIV. СПб, 2003. С. 651–667.
- 8 См. «пир праведных в Раю» на иконе Страшного суда первой половины XVII в. из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках (ЯХМ), где в Небесном Иерусалиме святые изображены в «обителях», по три фигуры в каждой (трое святых князей, трое преподобных и т.д.). Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон. Т. II. Иконы XVII — начала XVIII веков. Ч. 1. Кат. 23.
- 9 В 1489 г. икона с таким названием была вложена в московский Благовещенский собор дьяком Василием Мамыревым. Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 49.
- 10 Сарабьянов В. Д. Символично-аллегорические иконы Благовещенского собора и их влияние на искусство XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля: материалы и исследования. М., 1999. С. 164, 180; Опись Сольвычегодский Благовещенского собора 1579 года // Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. Записка П. Савваитова (члена-учредителя Императорского общества любителей древней письменности). С приложением соборной описи 1579 года. СПб, 1886. С. 31: «Икона местная на золоте “Верую во единого Бога Отца Вседержителя, Творца небу и земли”. Поставление Никиты Строганова».
- 11 ГТГ, инв. 14298. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Т. II. XVI — начало XVIII века. М., 1963. Кат. № 813. С. 338, 339. См. воспр.: Цодикович В. К. Семантика иконографии «Страшного Суда» в русском искусстве XV–XVI веков. Ульяновск, 1995. Ил. 85.
- 12 Полякова О. А. Иконография Иисуса Христа // Мир музея. 2000. 1 (173). С. 16–21.
- 13 Костромская икона XIII–XIX веков / Сост. Н. И. Комашко, С. С. Каткова. М., 2004. Ил. 238.
- 14 Первухин Н. Г. Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913. Ил. на с. 87. Икона «Символ веры», на которой в завершающем клейме было представлено «Лоно Авраамово», некогда находилась в Софийском соборе в Новгороде. Макарий, архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Ч. 2. М., 1860. С. 120–122.
- 15 Архангельский собор. М., 2008. Ил. на с. 69, 71, 87–89 и др.
- 16 Запаладова П. В. Иконография и идейный замысел образа «Символ веры» из церкви святителя Григория Неокесарийского (предварительные наблюдения) // Страницы истории отечественного искусства. Сб. ст. по материалам научной конференции (Русский музей). СПб, 2015. С. 14–29.
- 17 Уже святитель Феофил Александрийский (II в.) писал, что «почитающие истинного и вечного Бога получают в наследие жизнь и будут вечно обитать в прекрасном саду». Оксий М. Ф. Эсхатология святого Григория Нисского. Историко-догматическое исследование. Киев, 1914. С. 27.
- 18 Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Исследование В. Сахарова. Тула, 1879. С. 165.

- 19 Например, на иконе из церкви Рождества Христова в Балахне, где в заключительной композиции одновременно изображены и Райский сад с «Лоном Авраамовым», и город праведных.
- 20 Чинякова Г. П. Церковь во имя святого Григория Неокесарийского на Большой Полянке в Москве (опыт определения иконописной программы) // ПКНО. Ежегодник. 1994. М., 1996. С. 528. Об иконе: Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея / Альманах. Вып. 535. С. 142, 143 (с библи.).
- 21 Бусева-Давыдова И. Л., Рутман Т. А. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 2002. Табл. XII. О датировке росписи: с. 68–70.
- 22 Шумилиная Е. Л. Свято-Введенский Толгский монастырь. Библейские циклы нидерландских художников в росписи Введенского собора 1690-х годов М., 2010. С. 181–189.
- 23 О фресках церкви Благовещения: Брюсова В. Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века. М., 1969. С. 132–140.
- 24 Рутман Т. А. Храмы и святыни... С. 79.
- 25 Белоброва О. А. О Хронографе с гравюрами Библии Пискатора (РНБ. Соловецкое собр., № 1525/189) // ТОДРЛ. Т. 55. СПб, 2004. С. 111–115.
- 26 Там же. С. 113. Гравюры на сюжет «Символ веры», занимавшие шесть листов этого фолианта, не дошли до нашего времени, однако их существование зафиксировано в оглавлении. На л. 14 об: «На сих шти листах о исповедании православных христианския веры».
- 27 The new Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450–1700. The Collaert Dynasty. Part III. Comp. by Ann Diels and Marjolein Leesberg. Ouderkerk aan den IJssel, 2005. P. 242–251.
- 28 Шумилиная Е. Л. Свято-Введенский Толгский монастырь... С. 22, 23.
- 29 Довольно близко к гравюре «Credo in Deum Patrem...» иконописцу удалось передать положение рук Евы, контуры деревьев, растущих в раю.
- 30 Эта фреска из всех композиций цикла обнаруживает наибольшую близость гравюрам-оригиналам. Здесь переданы характерные движения всех персонажей, особенности решения фона.
- 31 Там же. С. 181–190.
- 32 На иконах и фресках, иллюстрирующих Символ веры, всегда присутствуют композиции, связанные с иконографией Страшного суда. Речь идет об изобразительных аналогах фразам «И паки грядущего со славою...» и «Чаю воскресения мертвых...». Знание текста «Верую», признание его постулатов имело, по мнению отцов церкви, значение в перспективе малой эсхатологии, то есть для посмертной участи души: «...необходимо и при начале, и при окончании бодрствования произносить перед Богом исповедание веры, которое для отходящих отсюда служит как бы знамением и печатью усвоения Богу. Апокалипсис изображает таких имеющих на челе печать, вписанными в книге живота и свободными от угрызений мысленных акрид» (Марка Евгеника, митрополита ефесского изъяснение церковного последования. СПб, 1857. С. 263, 264).
- 33 Укажем лишь некоторые из них: Конотоп А. Б. Композиция «Шествие к небесному Иерусалиму» на иконе «Страшный суд» из Национального музея Швеции (источниковедческие проблемы). Автореф. дис. кандидата исторических наук. М., 2007; Озерская Е. А. Образ града Божьего в сценах жития Сергия Радонежского из Сергиевой церкви Новгородского детинца // ДРИ. Сергий Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. СПб, 1998. С. 95–107; Лидов А. М. Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 3–18; Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточно-христианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 15–33.
- 34 Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады земные и образ Небесного Иерусалима в западноевропейской и русской апокалиптической иллюстрации // Чинякова Г. П. Древняя Русь и Запад. Русский

- лицевой Апокалипсис XVI–XVII веков. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись. М., 2017. С. 256–322; Гамлицкий А. В. Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI–XVII столетий // Проблема копирования в европейском искусстве: Материалы научной конференции PAX. 1997. М., 1998. С. 96–116.
- 35 См., например, в Библии Пискатора из собрания Русского музея: *Theatrum Biblicum hoc est historiae sacrae...* Амстердам, 1674. ДР/Гр-78. Л. 384.
  - 36 Так, например, группа овец на гравюре *Ego sum ostium ovium* со Спасителем, отгоняющим волков от стада, была помножена на шесть и перенесена в композицию на совсем другую тему. Речь идет об иконе 1702 г. «Рождество Христово» из Григорьево-Пельшемского монастыря (ГРМ, ДРЖ 2764). См. Иисус Христос в христианском искусстве и культуре XIV–XX веков. СПб, 2000. Кат. 24. С. 51.
  - 37 Гамлицкий А. В. Храмы, замки, сады... С. 305.
  - 38 Костромская икона... Кат. 19. С. 536, 537.
  - 39 О фресках: Сукина Л. Б. Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском. М., 2002.
  - 40 Такие примеры в искусстве XV–XVI ст. многочисленны. Подобный декор стен можно увидеть на иконе «Рождество Богоматери с житием» 3-й четверти XVI в. из церкви Рождества Богоматери на Исаевце (ЦМиАР). См. Иконы XIII–XVI веков в собрании музея им. Андрея Рублева. М., 2007. Кат. 89. С. 488–497.
  - 41 См. воспроизведение: Басова М. В. Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии. М., 2006. Ил. на с. 101.
  - 42 Например, на иконах Страшного суда. Косцова А. С. Древнерусская живопись... Ил. на с. 229, 231.
  - 43 Костромская икона... Ил. 17, 21. Кат. 15.
  - 44 Из Апокалипсиса это описание перешло в творения святых отцов, например, в «Житие Василия Нового»: «Высота стен его как бы триста локтей или больше, но никак не меньше; он имел 12 врат, твердо устроенных и заключенных» (Эсхатологические сочинения... С. 171).
  - 45 В подобных композициях вместо двенадцати ангелов-стражей иногда изображали трех (только на первом плане; так — во фресках ярославской Благовещенской церкви), или шесть (на первом и дальнем плане; в Михайло-Архангельском храме), а то и вообще обходились без них (в притворе Покровского придела церкви Пророка Ильи).
  - 46 На фреске 1650 г. «Видение Иоанна Богослова» в паперти Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря в городе нет никаких персонажей, только дома, дорожки и деревья. Гамлицкий А. В. Храмы, замки... Ил. на с. 297.
  - 47 Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // ДРИ. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 25–49.
  - 48 В числе подобных композиций — иконы Богоматери «Моление о народе», где Богородица показана в виде попечительницы о монастыре. Преображенский А. С. Образ Богоматери «Моление о народе» в русском искусстве позднего средневековья // Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI века / Ред.-сост. О. А. Дьяченко, Л. М. Евсеева. М., 2008. С. 51–88. См. также: Бусева-Давыдова И. Л. «Бог посреде него»: о редкой иконографии Спаса Вседержителя // Искусствознание. 2/03. М., 2003. С. 229–246.
  - 49 Творения святого Ипполита епископа римского в русском переводе. Вып. 1–2. Толкования на книгу пророка Даниила. Казань, 1898. С. 50.
  - 50 См. описание аналогичной композиции в составе цикла «Символ веры»: Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб, 1905. С. 77. «И жизни будущего века. Аминь <...> Город на четыре угла <...> А внутри, среди города, Спаситель со Крестом в сиянии, благословляет. Нах ним Дух Святой, по сторонам Богородица и Иоанн Предтеча, а за ними 12 апостолов...».

# «Распятие апостола Андрея» в церковном искусстве и государственной символике России конца XVII — начала XVIII века: на рубеже эпох

*Ю. В. Устинова,*

Центральный музей древнерусской культуры  
и искусства имени Андрея Рублева, Москва

С началом петровских преобразований на излете русского Средневековья связано одно из знаковых нововведений в церковном искусстве и государственной символике России — появление так называемого андреевского креста в форме «X» (*crux decussata*) и соответствующего ему изображения распятия апостола Андрея на кресте диагональной формы. Хотя изучению иконографии косоандреевского креста в западноевропейском средневековом искусстве посвящена обширная научная литература<sup>1</sup>, внедрение в России этого элемента, прочно укоренившегося в Новое время в иконописи и шире — в общественном сознании, не получило пока достаточного освещения<sup>2</sup>.

Св. апостол Андрей — первый ученик Христа, получивший за это именование Первозванный, был казнен в ахейских Патрах (Греция) около 70 года, согласно общепринятому церковному преданию, через распятие<sup>3</sup>. Однако ни Византия, ни Древняя Русь не знали такого сюжета, как страдание апостола Андрея на косом кресте. Это относится как к памятникам изобразительного искусства, так и литературы. В средневековых житиях апостола Андрея вплоть до Нового времени форма его креста не уточнялась<sup>4</sup>. Сказанное справедливо и по отношению к западным агиографическим сочинениям<sup>5</sup>, включая популярнейший с XIII века текст жития апостола Андрея в составе «Золотой легенды» Иакова Ворагинского<sup>6</sup>, а также и к русским текстам, вплоть до позднейшего варианта жития святого в минеях-четьях Димитрия Ростовского, который лег в основу большинства изобразительных житийных циклов апостола в Новое время<sup>7</sup>.

Изображение казни апостола Андрея в византийском искусстве, не будучи широко распространенным сюжетом, насчитывало при этом несколько вариантов иконографии его распятия: на прямом кресте вверх головой, подобно Распятию Христа (миниатюра Минология Василия II конца X — начала XI века, Библиотека Ватикана gr.1613, fol. 215)<sup>8</sup> (ил. 1); на раздвоенном дереве (пластина бронзовых врат церкви Сан-Паоло-фуори-ле-Мура в Риме, выполненных в 1070 году в Константинополе<sup>9</sup>, синайская икона-минья на сентябрь, октябрь и ноябрь XII века<sup>10</sup>, фреска в минейном цикле собора Пантократора в Дечанском монастыре, середина XIV века<sup>11</sup>), (ил. 2) а также на прямом кресте вниз головой, подобно распятию апостола Петра (миниатюра Минология Димитрия Палеолога 1322–1340 годов, Бодлеанская Библиотека Ms. Gr. th. fol. 19r<sup>12</sup>, икона «Распятие апостола Андрея» Михаила Дамаскиноса второй половины XVI века из Византийского музея в Афинах<sup>13</sup>). Западноевропейское искусство XII–XV веков в данном сюжете было еще более изобретательным: распятие Андрея изображалось на вертикальном прямом кресте (ча-



1

### Распятие апостола Андрея

985–1025

Миниатюра Минология Василия II

Константинополь

Библиотека Ватикана, gr. 1613, fol. 215

ще с привязанным к нему святым, а не прибитым<sup>14)</sup>, на прямом кресте, перевернутом под разными углами<sup>15</sup> (ил. 3, 4), на кресте «горизонтальном»<sup>16</sup> и на плодоносящем оливковом дереве<sup>17</sup> (ил. 5).

Традиция изображения распятия апостола Андрея на *crux decussata* зародилась, по одной из версий, в Бургундии, где в местечке Сен-Андре-де-Боже в 1080-е годы был посвященный ему храм<sup>18</sup>. Впрочем, идентификация полустертого рельефа с косым крестом, расположенного на капители одной из колонн храма в Боже, который иногда фигурирует в исследованиях в качестве наиболее раннего изображения Андрея с этим атрибутом, неоднозначна и требует уточнения<sup>19</sup>.

С другой стороны, на островной части Европы, в Шотландии, также довольно рано сложился развитый культ апостола Андрея, восходящий, по-видимому, еще к «темным векам» Средневековья. Согласно местному преданию, в IV веке епископ (или иннок) из греческих Патр по имени Регулус, который был хранителем мощей апостола Андрея, получил откровение, следуя которому, он взял часть мощей святого и отправился с ними в плавание на север-запад Европы. После долгих скитаний и кораблекрушения Регулуса и его спутников вместе с реликвиями выбросило на берег в местечке Килримонт, графство Файф современной Шотландии. На этом месте Регулус построил храм, в котором положил мощи апостола Андрея, основал христианскую общину и поселение<sup>20</sup>. Епископ (или аббат) Регулус Шотландский почитается в соборе католических святых 17 октября, история перенесения им мощей апостола Андрея в Шотландию в византийских источниках не известна. Напротив, согласно византийской традиции, мощи св. Андрея в IV веке были перенесены из Патр в Константинополь и там положены в основание храма-мавзолея византийских императоров — церкви Св. Апостолов<sup>21</sup>, откуда впоследствии попали в Амальфи<sup>22</sup>. Впрочем, глава святого оставалась в Патрах<sup>23</sup>, а рука в XII веке хранилась в столичной Богородичной церкви в Фаросе<sup>24</sup>.

По другой версии, частицы мощей апостола Андрея могли быть перенесены в шотландский Килримонт в середине VIII века епископом Аккой (известным собирателем реликвий)



2

**Распятие апостола Андрея.** 1350-е

*Фреска кафоликона  
монастыря Высокие Дечаны,  
Косово*

из Хексэма, где имелся более ранний храм или монастырь, посвященный святому<sup>25</sup>. Существование аббатства в Килримонте документально известно по крайней мере с 747 года<sup>26</sup>, а с первой половины XII века здесь развивается активное паломничество к мощам св. Андрея, которому к тому времени уже присвоен статус святого покровителя Шотландии<sup>27</sup>. После того, как король Александр I (1106–1124) добился учреждения в Килримонте епископской кафедры, его официально переименовывают в Сент-Эндрюс (город св. Андрея)<sup>28</sup>. К этому периоду восходит начало строительства грандиозного романского собора св. Андрея с башней св. Регулуса на месте ставшего тесным древнего храма<sup>29</sup>.

Особое почитание св. апостола Андрея в Шотландии нашло отражение в легендарной истории короля пиктов Энгуса II, правившего предположительно в первой половине IX века: перед битвой с англами он обратился с молитвой к апостолу, который явился ему и обещал помощь. Во время битвы пикты увидели в небе знак — облака, принявшие форму креста. Вдохновленные этим знамением, пикты выиграли сражение. По легенде, именно к этому событию и восходит ассоциация формы косоугольного креста с личностью апостола Андрея. Предание о видении креста королем Энгусом II приводится в труде Иоанна Фордунского «Хроника шотландской нации» (*Chronica gentis Scotorum*), написанном в середине — второй половине XIV столетия. Он стал первым опытом связного изложения истории Шотландии с древнейших времен до XII века<sup>30</sup>. Иоанн Фордунский опирался на более древние источники, в данном случае, вероятно, церковного происхождения. Популяризация сказания о чудесном видении короля Энгуса была прежде всего в интересах приората Сент-Эндрюса, подтверждая значительные имущественные притязания монастыря<sup>31</sup>. В свете сказанного неудивительно, что древнейшие примеры изображения салтира как символа креста апостола Андрея восходят к церковным печатям Сент-Эндрюсского приората. В собрании Библиотеки Университета св. Андрея в Сент-Эндрюсе хранится печать, прикрепленная к земельной хартии, подписанной Уолтером, приором Сент-Эндрюса, около 1190 года<sup>32</sup>. На ней изображены знаковые сооружения комплекса — собор Святого Андрея и башня Святого Регулуса, с четким оттиском диагонального креста на

ЛУИС БОРАССА

**Распятие св. Андрея. 1400–1415**

*Музей Национального искусства Каталонии, Барселона, Испания,  
Inv. 035679-000*



фоне между ними (ил. 6). Впоследствии личные печати приора дополнились изображением св. Андрея, распятого на косом кресте<sup>33</sup>.

В средние века Сент-Эндрюс — религиозная и культурная столица Шотландии: место кафедры архиепископа, с XV века — университетский город. И церковные, и светские власти Сент-Эндрюса активно использовали образы креста апостола Андрея и его распятия в геральдике и государственной символике<sup>34</sup>. Со второй половины XIII века изображения Андрея с диагональным крестом постепенно распространялись с севера на юг, из Шотландии через Англию в страны континентальной Европы<sup>35</sup>. В начале XV века знак «андреевского креста» был официально принят в качестве государственного символа Бургундии, что значительно послужило его популяризации (ил. 7). Там при Филиппе Храбром (1342–1404) появилась частица креста св. Андрея, перенесенная из монастыря Сен-Виктор в Марселе. Реликварий с этой святыней в форме прямого креста, но с изображением на крышке диагонального «андреевского» креста, изготовленный в Бургундии около 1440 года, хранится в настоящее время в Архиепископском соборном и епархиальном музее в Вене<sup>36</sup>. «Андреевский» крест в качестве бургундского воинского унификационного знака, отличавшегося от прямого белого креста французского короля, стал использоваться в войнах между партиями арманьяков и бургиньонов с 1411 года<sup>37</sup>. С именем бургундского же герцога Филиппа Доброго связано основание в 1430 году ордена Золотого Руна, покровителями которого были объявлены Дева Мария и апостол Андрей. Официальное празднование этого ордена с полным собранием его кавалеров и торжественным богослужением совершалось в день памяти апостола Андрея в Дижоне в посвященной ему орденской часовне<sup>38</sup>.

В XV–XVII веках изображение распятия Андрея на косом кресте постепенно вытеснило другие иконографические варианты его казни и стало преобладающим (кроме Италии, где другие формы распятия апостола просуществовали дольше), а форма креста «X» стала прочно связываться с именем апостола Андрея. По мнению Ш. Деноэль, такая унификация была связана с общим стремлением искусства этой эпохи классифицировать



МАСТЕР МУРАНСКОГО ГРАДУАЛА  
**Распятие св. Андрея.** 1440–1450  
Венеция, Италия  
*Музей Сент-Луиса, США*

индивидуальные особенности мученичества святых, в частности, апостолов, придать им статус индивидуальных атрибутов<sup>39</sup>. Так, атрибутом и «визитной карточкой» Андрея в искусстве Европы стало его распятие на диагональном кресте<sup>40</sup>.

Что касается древнерусской традиции изображения кончины апостола Андрея, то она на излете средневековья в целом следовала за византийской иконографией. Впрочем, собственно житийный цикл первозванного апостола был в древнерусском искусстве практически не развит<sup>41</sup>, а наиболее ранние изображения распятия Андрея сохранились в составе композиции «Апостольская проповедь», известной с начала XVII века, в которую включались изображения проповедей и страданий ближайших учеников Христа. Казнь апостола Андрея изображалась как распятие на прямом кресте вверх головой в длинном хитоне или в перизоме. Так она представлена на фреске диаконника Благовещенского собора в Сольвычегодске 1600–1601 годов<sup>42</sup>, на костромской иконе «Апостольская проповедь» 1652 года из церкви Воскресения на Дебре<sup>43</sup>, на одноименной иконе первой половины – середины XVII века из Троицкой церкви села Ненокса<sup>44</sup>, а также на ряде более поздних реплик этого сюжета в иконописи и монументальных росписях<sup>45</sup>.

Дальнейшие нововведения в иконографии распятия Андрея были связаны с деятельностью мастеров Оружейной палаты, активно привлекавших различные, в том числе западноевропейские, образцы. Так, необычный вариант казни апостола представлен на иконе «Апостольская проповедь» Федора Зубова (?), выполненной для церкви Ильи Пророка в Ярославле, где классический прямой крест с распятым на нем Андреем, показанный в ракурсе диагонально (!), экзекуторы подтягивают вверх при помощи веревки, пропущенной через блок, укрепленный на столбе<sup>46</sup>. Данная композиция достаточно точно повторяет гравюру Библии Пискатора с изображением страсти апостола Филиппа (!) работы неизвестного фламандского гравера XVI века по рисунку М. де Воса<sup>49</sup>. Этот вариант иконографии в приложении к распятию Андрея в несколько упрощенном виде был повторен на более поздней ярославской иконе «Праздники, со страстями и мучениями апостолов» 1713 года<sup>50</sup>.

**Распятие апостола Андрея. 1495**

*Галерея палаццо Витторлио Чини,  
Венеция, Италия*



В последние десятилетия XVII столетия под влиянием европейских образцов в русское искусство проникает «западный тип» иконографии Андрея — с диагональным крестом. Об этом свидетельствует фреска на южной стене храма Рождества Христова в Ярославле (1682–1683)<sup>51</sup>, иконы в составе чина Страстей апостольских в иконостасах собора Донского монастыря (1680-е), церкви Троицы в Останкино (1693)<sup>52</sup>, храма Трех святителей у Красных ворот в Москве (с 1928 года — в храме Иоанна Воина на Якиманке)<sup>53</sup>, икона «Распятие со страстями апостольскими» Федора Рожнова (1696, ММК)<sup>54</sup>. Характерным примером усвоения европейского иконографического опыта является также семейная икона князей Волконских «Св. Апостол Андрей» кисти Петра Иродионова (1690, ГИМ)<sup>55</sup>, почти дословно цитирующая правую часть изображения «Распятие апостола Андрпея» на гравюре неизвестного фламандского гравера по рисунку М. де Воса в библиии Пискаatora<sup>56</sup>.

Не исключено, однако, что «диагональное» распятие апостола так и осталось бы в России еще одним иконографическим вариантом, равным среди равных, если бы не ряд политических шагов Петра I.

В 1698–1699 годах Петр, только что вернувшийся из продолжительной поездки по Европе, основал первый орден Российской империи — орден св. Андрея Первозванного, а самого апостола Андрея официально провозгласил покровителем России<sup>57</sup>. Традиция считать Андрея святым покровителем и «протокрестителем» Руси восходит к эпохе Средневековья, когда сложилась так называемая русская часть его деяний, согласно которой Андрей, поднявшись вверх по Днепру до Киева (а по «новгородской легенде», и до Новгорода и Валаама), благословил Русскую землю и предрек ей в будущем благодать Божию<sup>58</sup>. Это сказание вошло уже в Повесть временных лет и транслировалось в более поздние русские летописи. Однако, несмотря на существование столь заманчивой легенды, возводящей основание русской кафедры к апостольским временам, почитание Андрея в средневековой Руси было достаточно сдержанным<sup>59</sup>. Впрочем, в российской истории предание об апостоличности местного христианства обычно поднималось в переломные



6

Печать приора Сент-Эндрюса

Около 1190

Шотландия.

*Библиотека Университета*

*св. Андрея в Сент-Эндрюсе*

*St Andrews Manuscript, ms 30276*

времена для утверждения государственного и церковного авторитета Руси. Так, в 1581 году Иван Грозный, полемизируя с Антонио Поссевино, отстаивал престиж русской державы перед лицом латинского мира на том основании, что Русь-де приняла христианство от Андрея в то самое время, когда Рим — от его брата Петра: «Мы уже с самого основания христианской Церкви приняли христианскую веру, когда брат апостола Петра Андрей пришел в наши земли [...]. Поэтому мы в Московии получили христианскую веру в то же самое время, что и вы в Италии. И храним ее в чистоте»<sup>60</sup>.

На рубеже Средневековья и Нового времени, утверждая Россию в новом для нее статусе молодой европейской империи, Петр I вновь реанимировал легенду о русской миссии Андрея<sup>61</sup>. Кроме того, тематика христианизации апостолом русских пределов — северного Причерноморья, Крыма, устья Днепра, а также северо-западных приневских и приладужских земель — была весьма актуальной в свете военных кампаний Петра за выход к акваториям морей, к Черному (Азовские походы 1693–1696 годов против османской Порты), и к Балтийскому (Северная война с Швецией 1700–1721 годов). Крайне важно было представить эти земли как исконно русские, благословленные апостолом, да не каким-нибудь, а Первозванным — первым учеником Христа и братом первоверховного Петра. Поэтому легенда о русском путешествии Андрея, отраженная в древних летописях, пришлось весьма кстати. Построенная императором на берегах Невы — в местах легендарного хождения апостола — новая столица Российской империи была посвящена св. Андрею вместе с его братом, апостолом Петром<sup>62</sup>. В ее топографии изначально заложено много сакральных топонимов, ассоциированных с апостолом Андреем, начиная от Петропавловского собора (1703), в основании которого покоятся частицы мощей первого ученика Христа<sup>63</sup>, до Андреевских соборов в Кронштадте (1717) и на Васильевском острове<sup>64</sup>. По меткому замечанию И. А. Шалиной, «фигура апостола Андрея играла особую роль в имперских идеологемах новой столицы России»<sup>65</sup>.

Собственно, большая часть икон апостола Андрея, с эпизодами его жития и без них, появляется в России именно в это время. Среди «деяний» апостола особенно выделяются

7

ЖИЛЬБЕР ИЗ МЕТЦА

Распятие апостола Андрея.

**Часослов Иоанна Бесстрашного,  
герцога Бургундского. 1409–1419**

Бургундия

*Парижская национальная библиотека,  
NAL3055 f.172*



его прибытие «водным путем» по Днепру на Киевские горы и водружение на них креста, а также мученическая кончина через распятие как кульминация его подвигов. Это две небольшие иконы апостола Андрея начала XVIII века — из Русского музея<sup>66</sup> и из собрания икон при поддержке фонда Андрея Первозванного (ранее — в собрании В. Бондаренко)<sup>67</sup>, еще одна икона святого из ГРМ 1721 года<sup>68</sup>, икона апостола в раме с 16 клеймами жития первой четверти XVIII века из Серафимовского собора в Кирове<sup>69</sup> и икона Андрея второй четверти XVIII века из ГЭ<sup>70</sup>.

Особой темой искусства петровской эпохи стало пророчество Андрея о грядущем величии Русской земли. Ярким свидетельством ее актуальности служит икона Тихона Филатьева 1705 года с уникальным сюжетом — «Моление апостола Андрея Богоматери о России на Киевских горах» из храма Трех святителей у Красных ворот в Москве<sup>71</sup>, на которой эпизод утверждения креста и предсказание благодати Русской земле подкрепляется молением Андрея за Россию Богоматери, почитавшейся исконной заступницей Руси. Эту линию продолжают и другие памятники, например, клейма «Моление Андрея о Русской земле и утверждение креста на горах Киевских» и «Андрей пророчествует о свете на Киевских горах» 1730-х годов в составе пяти клейм от неизвестной иконы или рамы из частного собрания в Москве (ныне они находятся в Собрании русских икон при поддержке Фонда апостола Андрея Первозванного)<sup>72</sup>.

Итак, апостольское просветительство Русских земель Андреем было важной культурной и политической темой петровского правления. Поэтому не удивительно, что первый орден, задуманный и осуществленный Петром как высшая награда Российской империи, был посвящен именно апостолу Андрею. Впрочем, вручая Россию покровительству св. Андрея Первозванного, Петр вдохновлялся не только легендой о нем как о просветителе Руси, но и европейским опытом почитания апостола Андрея в качестве верховного «небесного суверена» государства. Учрежденный им орден также имел явное сходство с высшими государственными наградами Европы. Среди них был орден Золотого руна — высочайшая награда империи Габсбургов (официальное празднование этого ордена, во



**Проповедь и распятие  
апостола Андрея. 1668**  
Фрагмент иконы «Апостольская  
проповедь» из Прокопьевского  
собора в Великом Устюге  
ВГИАХМ, ИК-16268

время которого происходило собрание его кавалеров и торжественное богослужение, приходилось на день памяти покровителя ордена, апостола Андрея, в посвященном ему храме). Еще более прозрачным образцом послужил шотландский орден Чертополоха, который в документах XVII столетия прямо назывался «орденом св. Андрея»<sup>73</sup>, а его наградные знаки носили изображение апостола с диагональным крестом. Вводная часть проекта устава нового российского ордена 1720 года разъясняла, что он учреждается «наипаче» по той причине, что древний шотландский орден св. Андрея «пресекася»<sup>74</sup>, а посвящение святому ордену Золотого руна со временем утратило силу<sup>75</sup>. Петр замыслил высшую государственную награду молодой Российской империи как преемницу старейших орденовских традиций Европы.

Для дальнейшего развития иконографии этого сюжета в русском церковном искусстве был крайне важен тот факт, что на наградных знаках ордена Андрея Первозванного были изображены диагональный крест и апостол Андрей, распятый «на латинский манер» на стух *decussata* (ил. 9). На четырех концах креста ордена располагалась аббревиатура латинской надписи *Sanctus Andreas Patronus Russiae* — «Святой Андрей покровитель России», а на обороте: «За веру и верность».

Одновременно Петр работал и над дизайном морского флага Российской империи, «исправляя» его, по собственному признанию, «во образе креста св. Андрея»<sup>76</sup>. С 1692 по 1712 годы он выполнил восемь эскизов флага, и во всех вариантах они имели косой крест<sup>77</sup>. С 1712 года белый стяг с синим диагональным крестом на всю ширину полотнища стал главным морским флагом России — адмиральским. Петр собственноручно сделал пометку к эскизу: «флаг белый, через который синий крест св. Андрея, того ради, что от сего апостола приняла Россия святое крещение»<sup>78</sup>.

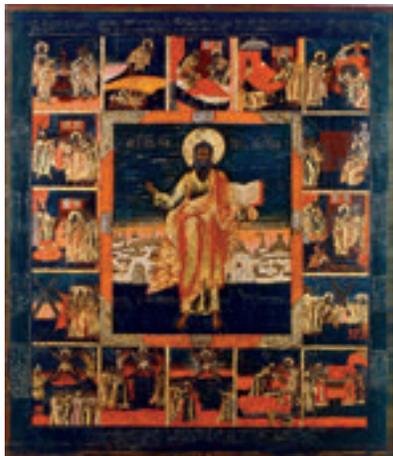
Таким образом, пройдя несколько ступеней эволюции, петровский андреевский стяг в графическом и цветовом отношении стал зеркальным повторением шотландского государственного флага, как орден Андрея Первозванного — возрождением ордена Чертополоха. Вряд ли это можно считать случайным совпадением. Почему именно маленькая

**Крест ордена  
св. Андрея Первозванного**  
Первая четверть XVIII век  
Россия  
Принадлежал Петру I  
*ММК*



Шотландия с ее государственными символами послужила источником вдохновения для первого российского императора? Известно, что во время Великого посольства будущий Петр посещал Лондон и Вулидж, общался с английским королем, но в Шотландии не был. С другой стороны, в числе ближайших сподвижников государя было несколько шотландцев, среди которых выделяются фигуры дипломата и наставника Петра в военном искусстве Пола Менезия (1637–1694)<sup>79</sup>, видных государственных и военных деятелей петровской эпохи Якова Брюса (1670–1735) и его брата Роберта (1668–1720)<sup>80</sup> и, особенно, Патрика Гордона (1635–1699), генерала и первого контр-адмирала русского флота, а кроме того — близкого друга молодого царя<sup>81</sup>. Верно служа России, Патрик Гордон всю жизнь оставался истинным патриотом своей горной родины. Вполне вероятно, что именно под влиянием Гордона и других приближенных к молодому императору шотландцев, в культуре которых почитание апостола Андрея было неотъемлемой частью и основой национального самосознания, Петр актуализировал предание о Первозванном апостоле как покровителе России<sup>82</sup>. Это объяснило бы также и тот факт, что при выборе начертания андреевского креста Петр не колеблясь остановился не на православном, византийско-русском варианте его иконографии, а на его европейской, а точнее, шотландской форме — *crux decussata*.

В русском церковном искусстве диагональная форма креста в сюжете распятия апостола Андрея укоренилась далеко не сразу. От первой половины XVIII века сохранилось несколько примеров изображения казни Андрея на прямом кресте в согласии с допетровской традицией, в основном — провинциального происхождения. Это вологодская икона «Апостол Андрей»<sup>83</sup> (1717) из церкви Иоанна Предтечи в Рощень (ВГИАХМЗ), новгородские клейма жития апостола Андрея (1730-е, частное собрание, Москва). Но уже ко второй половине столетия вариант диагонального андреевского креста, мощно подержанный авторитетом императорской власти в государственной символике, становится преобладающим<sup>84</sup> (ил. 10), а в течение XVIII–XIX веков распространяется на болгарское и греческое церковное искусство, находившиеся под большим политическим и культурным влиянием России<sup>85</sup>.



10

**Апостол Андрей, с житием**

Середина — третья четверть XVIII века

Центральная Россия

Дерево, темпера. 90,5 x 77,5

*Частное собрание*

Представление о том, что апостол Андрей был казнен именно на кресте диагональной формы, является неотъемлемой частью религиозного и культурного сознания современного общества, далеко выходящим за национальные и конфессиональные рамки. О том, насколько «стереотипичной» является форма креста апостола Андрея, свидетельствует тот факт, что частицы креста святого, долгое время хранившиеся в Италии и возвращенные в 1964 году в греческие Патры, были вложены в специально изготовленный для них ковчег-реликварий в форме большого диагонального креста<sup>86</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Réau L., *L'origine de la croix de Saint-André. Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1932. P. 157–158; Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958. Т. 3. P. 76–84. Наиболее полная библиография см.: Charlotte Denoël. *Saint André: culte et iconographie en France (V–XV siècles)*. Paris: École nationale des chartes, 2004. P. 196, 197.
- 2 Об иконографии апостола Андрея см.: Крупникова Е. Л., Сосновцева И. В. Икона «Андрей Первозванный» и литография с видом Грузино // *Древнерусское искусство. Новые атрибуции*. ГРМ. СПб, 1993. С. 91–96; Квливидзе Н. В. Иконография (в ст.: Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В., Квливидзе Н. В. *Андрей Первозванный* // ПЭ. Т. 2. М., 2001. С. 370–377); Комашко Н. И, Саенкова Е. М. *Русская житийная икона М.*, 2007. С. 78–81; Шалина И. А. Образ Андрея Первозванного в византийской и древнерусской иконографии // *Андрей Первозванный — апостол для Востока и Запада. Сб., посвященный 800-летию перенесения мощей в Амальфи*. М., 2011. С. 188–203; Устинова Ю. В. Клейма со сценами жития апостола Андрея Первозванного из частного собрания — памятник редкой иконографии первой трети XVIII века // *IV Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2018 года*, 3, 4 апреля 2019 г. Тезисы докладов. М., 2019. С. 94–98.
- 3 Виноградов А. Ю., М. Сургуладзе, Анохина Т. В., Лосева О. В., Квливидзе Н. В. Указ. соч. С. 370–377.
- 4 *Греческие предания о св. Апостоле Андрее* / Изд. подготовлено А. Ю. Виноградовым. Т. 1. Жития. М., ПСТГУ, 2005; Виноградов А. Ю., Грищенко А. И. *Апостол Андрей: опыт небиографического исследования* / ЖЗЛ. М., 2013. Конфигурация креста апостола не конкретизировалась даже в текстах, восходящих к «Мученичеству апостола Андрея», где приводится так называемый энкомий кресту – речь святого, обращенная к орудию своего страдания, которое он узрел на месте казни. Это довольно пространная речь, составленная в духе средневекового панегирика, прославляющая крест как спасительное для мира орудие Страстей Христовых; но, исходя из нее, нельзя составить представление о форме креста самого Андрея, кроме косвенных свидетельств о том, что его распятие было «подобным» Распятию Христа. «Энкомий кресту» в житиях Андрея восходит, по мнению А. Ю. Виноградова, к древнейшей традиции жития Андрея, а именно к апокрифическим *Acta Andreae*, чье появление относят ко второй половине II в. (Виноградов А. Ю. *Андрей Деяния* // ПЭ. Т. 2. С. 405). Полный текст апокрифа не сохранился, но его сюжетная канва восстанавливается по тексту Григория Турского, который переработал его в православном ключе, смягчив энкратическую окраску оригинального текста. Отсюда энкомий кресту был заимствован в житие Андрея монаха Епифания (IX в.) и в *Laudatio* Никиты Пафлагона рубежа IX–X вв., а также сохранился в тексте *Martyrium alterum* (Мученичества) середины VI в. (Греческие предания о св. Апостоле Андрее... С. 26–28).
- 5 Проанализированы Ш. Деноэль: Charlotte Denoël. *Op. cit.* P. 207–214.
- 6 Иаков Ворагинский. *Золотая легенда*. Пер. И. В. Кувшинской и И. И. Аникьева. Т. I. М., 2017. С. 41–50.
- 7 Подробный разбор бытовавших на Руси житийных текстов об апостоле Андрее см.: К. Копейкин. *Церковные и народные традиции почитания св. апостола Андрея в России* // *Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока*. Сб., посвященный 800-летию перенесения мощей в Амальфи. М., изд. ББИ, 2008. С. 172, 173.
- 8 Опул. на официальном сайте Библиотеки Ватикана. Электронный ресурс: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1613/P.215](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/P.215).
- 9 Antony Eastmond. *The Glory of Byzantium and Early Christendom*. London: Phaidon. 2013. P. 183.
- 10 Лидов А. М. *Византийские иконы Синая*. М., 1999. <http://icons.pstgu.ru/icon/3249>

- 11 Monastery Decani. November 30. The apostle Andrew (scene). [http://www.srpskoblag.org/Archives/Decani//Church/Pictures/Menologion\\_Calendar/November/CX4K3489.html](http://www.srpskoblag.org/Archives/Decani//Church/Pictures/Menologion_Calendar/November/CX4K3489.html).
- 12 Минологий 29 ноября — 1 декабря. Электронный ресурс: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/inquire/Discover/Search/#/?p=c+4,t+Ms.%20Gr.%20th.%20f.%201,rsrs+0,rsps+100,fa+,so+ox%3A sort%5Easc,scids+,pid+8cd91140-8a4c-4782-9db5-e53cfce0b105,vi+d1c3de80-73d2-45cd-b930-84d2681eb2ea>.
- 13 Myrtali Acheimastou-Potamianou. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. P. 164.
- 14 Например, Распятие ап. Андрея на прямом вертикальном кресте представлено на миниатюрах Евангелия XII в. Австрия, Зальцбург, Ноннбергское аббатство св. Эрентруда (Баварская национальная библиотека (BSB) Clm 15903 Fol. 195), «Распятие Андрея Первозванного в присутствии проконсула. Погребение Максимилилы. Смерть Егеата» в Vita et passio apostolorum. XII в. Германия (Баварская национальная библиотека (BSB) Clm 13074). Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/2/159307>); на левой створке триптиха Берлингьеро ди Миланезе «Богоматерь с младенцем Христом и избранными святыми». 1230. Италия. Лукка. США. Музей изобразительных искусств, Кливленд. Электронный ресурс: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Берлингьеро\\_ди\\_Миланезе#/media/%20Файл:%20Berlinghiero\\_Berlinghieri\\_006.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Берлингьеро_ди_Миланезе#/media/%20Файл:%20Berlinghiero_Berlinghieri_006.jpg).
- 15 Распятие апостола Андрея на прямом кресте вниз головой показано на миниатюрах Псалтири (Англия, Оксфорд. Между 1212 и 1220 гг.; Библиотека Моргана, Нью-Йорк MS M.43 fol. 25r (Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/37/76977>), Псалтири с Часословом (Англия, между 1280 и 1299 гг.; Библиотека Моргана, Нью-Йорк MS M.729 fol. 256v (Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/57/128492>)). Распятие Андрея на прямом кресте, установленном наклонно, изображено на предделе Архангело ди Кола. Камерино, Италия. 1435–1440. Музей Модены; на фреске церкви св. Андрея (Pieve di Sant'Andrea di Bigonzo) в Витторио Венето, Италия, 1337 г., на миниатюре Муранского Градуала 1440–1450, Венеция (Музей Сент-Луиса, США), на фреске Пьетро Каваллини «Распятие апостола Андрея и гибель бесноватого Эгеата» в капелле Бранкассио церкви Сан-Доменико Маджоре в Неаполе, ок. 1308.
- 16 Распятие Андрея на горизонтально расположенном кресте см: миниатюра «Распятие апостола Андрея», Часослов (Франция, Париж. 1230–1239; Библиотека Моргана, Нью-Йорк MS M.92 fol. 107v Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/45/77348>), Псалтири с Часословом (Бельгия, Льеж, ок. 1280; Библиотека Моргана, Нью-Йорк MS M.183 fol. 12v. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/17/77271>), в книге «Жизия святых» (Франция, 1275–1300; Британская библиотека BL Royal 20 D VI, f. 185. Электронный ресурс: <https://picryl.com/media/andrew-from-bl-royal-20-d-vi-f-185-5bb1d9>). См. также фрагмент алтарного панно Луиса Боррассы (Luis Borrassà) «Распятие св. Андрея». 1400–1415 (Музей Национального искусства Каталонии, Барселона. Inv. 035679-000. Опул. на офици-

альном сайте музея: <https://www.museunacional.cat/en/colleccio/crucifixion-saint-andrew/lluis-borrassa/035679-000>). Распятие Андрея на прямом кресте вниз головой, установленном под углом: миниатюра французского Миссала, предположительно из Труа, ок. 1400, Библиотека Моргана MS M.331 fol. 192r. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/14/77238>.

- 17 Карло Брачческо. Распятие апостола Андрея. 1495. Галерея палатцо Витторлио Чини, Венеция, Италия. Электронный ресурс: [https://wiki2.org/es/Carlo\\_Braccresco#/media/File:File:Standrew2.jpg](https://wiki2.org/es/Carlo_Braccresco#/media/File:File:Standrew2.jpg). Здесь проиллюстрирован эпизод «Жития и мученичества Андрея Первозванного», содержащего апокрифическое путешествие апостола Андрея в компании Матфия в «город людоедов» и описывающего казнь Андрея следующим образом: «Тогда разгневанный проконсул приказал его с побоями тащить на берег и распять там на масличном древе. Схватив его, словно дикие звери, они отвели его на назначенное место. Став там, апостол помолился и говорит воинам: «Братья, поскольку Христос и Бог мой, сойдя с неба на землю, был распят прямо, а я хочу подняться от земли на небеса, то, пожалуйста, распните меня вниз головой». Но воины, словно пренебрегши его просьбой, поступили иначе. И как распяли его на ветвях маслины, тотчас все дерево покрылось чудесными плодами» (Цит. по: Греческие предания об апостоле Андрее... С. 330).
- 18 Это мнение восходит к трудам Луи Ро (Прим. 1). В русскоязычной литературе его транслирует А. Ю. Виноградов (Виноградов А. Ю., Грищенко А. И. Указ. соч. С. 405–406).
- 19 Ш. Деноэль приводит аргументы в пользу того, что на рельефе изображен праотец Авраам (Charlotte Denoël. Op. cit. P. 195, 199, 200). Луи Ро, автор одного из первых исследований происхождения формы креста апостола Андрея, указывал на миниатюру Тропария из собора в Отёне, хранящегося в Библиотеке Арсенала (Le trotaire-prosaire de la Cathédrale d'Autun Paris, Ars. 1 169, fig. 51), которая датируется 996/1006–1024, как на первое изображение распятия Андрея на диагональном кресте (L. Réau, Прим. 1). Однако позднее Е. Палатцо справедливо отметил, что святой, изображенный на этой миниатюре распятым на диагональном кресте – не Андрей, а св. Венсент (E. Palazzo. Confrontation répertoire des tropes et du cycle iconographique du trotaire d'Autun, La tradizione del tropi liturgici, Spolète, 1990. P. 9, 123). Форма диагонального креста, безусловно, древнее, чем ее ассоциация с апостолом Андреем.
- 20 Сведения о св. Регулусе Шотландском по большей части легендарны. Источники путаются даже в датах его жизни: согласно его житию в Acta Sanctorum Болландистов, св. Регулус привез мощи св. Андрея в Килримонт в 369 г. и заложил храм апостола Андрея вместе с королем пиктов Энгусом (Acta Sanctorum. Octobrus. Tomus Octavus. Parisiis et Romae, 1870. P. 163, 164; 169). Король Энгус I правил в VIII столетии, а Энгус II — в IX. По замечанию Изабель Хендерсон, «пиктский король», связанный с основанием Сент-Эндрюса, был назван Энгусом, сыном Фергуса, и никак иначе, и это требует объяснений. Если имелся в виду живший позднее и менее известный Энгус, тогда, возможно, растет вероятность того, что мы имеем дело с подлинной традицией. С другой стороны, здесь мог иметь место обычный мотив клириков — установить старшинство своего монастыря. Если в данном случае можно продемонстрировать связь Сент-Эндрюса именно с пиктами (в противоположность скоттам), то покажется весьма правдоподобным, что самый прославленный король пиктов выступает в качестве основателя самой знаменитой церкви в Шотландии. Такая легенда могла оказаться очень полезной в споре за старшинство с конкурентами, например, Данкелдом (Хендерсон И. Пикты. Таинственные воины древней Шотландии. М., 2004. С. 103).
- 21 Апостолейон, храм-мавзолей императоров Византии, созданный императором Константином I Великим и посвященный 12 апостолам, возможно, единственная из христианских культовых

- построек Константинополя, завершенная к моменту кончины Константина (337). В 356–370 гг. при императоре Констанции и его преемниках церковь святых Апостолов была перестроена. В 356–357 гг. (или, согласно сведениям некоторых фрагментов Александрийской хроники, в 336 г., т. е. еще при Константине) здесь были помещены мощи святых апостолов Тимофея, Луки и Андрея. Мартирий с мощами св. апостола Андрея занимал очень важное место в комплексе храма, который выглядел как 4 базилики, располагавшиеся крестообразно и соединенные в центре купольным киворием в виде ротонды. Вместе с базиликами с мощами апостолов Луки и Тимофея он образовывал доминанту архитектурного комплекса (Высоцкий А. М., Беляев Л. А. Апостолов святых церковь в Константинополе // ПЭ. Т. 3, С. 100–102).
- 22 Суттнер Э. Мощи апостола Андрея и их почитание в Патрах, Константинополе, Амальфи и Риме // Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока. Сб., посвященный 800-летию перенесения мощей в Амальфи. М., изд. ББИ, 2008. С. 90–103; Талалай М. Амальфитанская святыня и ее оформление // Там же. С. 141–147.
- 23 Из стихотворного пролога Феодора Продрома начала XII в. известно, что эта святыня пользовалась в Патрах большим почитанием. По одной из версий, главу апостола Андрея увез из Патр морейский деспот Фома Палеолог, спасая ее от турок, и вручил на хранение Папе Римскому Пию II, который поместил ее в соборе св. Петра, а оттуда частицы св. главы попали в итальянский город Амальфи. С другой стороны, незадолго до падения Константинополя в 1453 г. многочисленные паломники сообщали о главе апостола Андрея в монастыре св. Георгия в Манганах (Majeska G. Russian Travellers to Constantinople in the 14th and 15th Centures. Washington, 1984. P. 370).
- 24 Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII века / Пер., предисл. и ком. Л. К. Масиеля-Санчеса // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 440. В 1644 г. иноки монастыря Анастасии Узорешительницы близ Фессалоник приподнесли в дар царю Михаилу Федоровичу десницу Андрея Первозванного, которая была положена в Успенском соборе Московского Кремля (ныне в Богоявленском соборе в Москве). Рука апостола Андрея находится в Лавре св. Афанасия на Афоне, афонский Андреевский скит обладает частицами главы святого, а Пантелеймонов монастырь — стопой апостола Андрея (А. Ю. Виноградов, М. Сургуладзе, Т. В. Анохина, О. В. Лосева. Указ. соч. С. 375).
- 25 Fawcett R. St. Andrews Cathedral. Edinburgh, 1999. P. 4; Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В. Указ. соч. С. 375. Ср. с мнением И. Хендерсон, полагавшей, что «если Акка действительно был основателем, то маловероятно, что в Сент-Эндрюсе его бы полностью забыли. Акка был важным церковным деятелем, память о котором навеки запечатлелась в трудах Беды. Само присутствие Акки в стране пиктов – всего лишь гипотеза, и без посвящения святому Андрею предположение о связи с Аккой теряет силу» (Хендерсон И. Указ. соч. С. 103).
- 26 Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В. Указ. соч. С. 375; Хендерсон И. Указ. соч. С. 103.
- 27 Согласно версии В. А. Косяковой, в Шотландии либо вообще никогда не было мощей апостола Андрея, либо подлинные мощи были утрачены еще в «темные» века; в эпоху развитого средневековья это была, по ее мнению, сфальсифицированная реликвия, для чего был использован монументальный саркофаг с прахом короля Энгуса, «объявленный мощами апостола Андрея» (Косякова В. А. Реликвии апостола Андрея в Шотландии // Андрей Первозванный — апостол для Востока и Запада. С. 121–129, цит. С. 127).
- 28 Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В. Указ. соч. С. 375.

- 29 Убранство собора было разрушено в XVI в. фанатичными протестантами после пламенной речи местного реформатора Дж. Нокса. Тогда же была уничтожена шотландская часть мощей апостола Андрея (или то, что за нее выдавалось).
- 30 См.: John of Fordun's Chronicle of the Scottish nation // The Historians of Scotland. Vol. IV. Edinburgh, Edmonston and Douglas, 1872. P. 146, 147. Содержание легенды не выдерживает исторической критики: противником Энгуса Иоанн Фордунский называет английского короля Этельстана (925–939), который якобы потерпел поражение от пиктов и погиб, а его голову Энгус забрал с собой и водрузил на шесте в Шотландских горах. На самом деле современником короля Этельстана на шотландском престоле был Константин II (900–943), который действительно воевал с Этельстаном, но отнюдь не столь успешно. По источникам известно два больших похода Этельстана в Альбу (Шотландию): в 934 г. войско Этельстана разорило все области Шотландии, через которые прошло. Англо-саксонская хроника и позднейшие английские хронисты рассказывают о безусловном успехе похода (Генрих Хантингтонский даже заявляет, что саксам не было оказано никакого сопротивления). Вероятно, между Этельстаном и Константином II был заключен мир, король Шотландии передал королю Англии одного из своих сыновей в заложники и сопроводил войско англосаксов при возвращении в Англию. Одна из хартий Этельстана, данная в Букингеме 13 сентября 934 г., подписана Константином II с титулом суб-короля, то есть правителя, признающего над собой верховную власть короля Этельстана. В 937 г. Константин II попытался взять реванш, но потерпел сокрушительное поражение в сражении при Брунанбурге. Этельстан правил до 939 г. и скончался в Глостере (Sheila Sharp. England, Europe and the Celtic World: King Athelstan's Foreign Policy // Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester. Autumn 1997. Vol. 79, no. 3. P. 197–219; Мак-Кензи А. Рождение Шотландии. СПб, 2003. С. 336; Глебов А. Г. Англия в раннее средневековье. СПб, 2007. С. 288).
- 31 По версии сказания, которую приводит Иоанн Фордунский, апостол Андрей согласился оказать пиктам и их правителю небесную помощь только на условии обещания Энгуса передать десятую часть земель и доходов «дому апостола Андрея» в Килримонте. Характерно, что автор сказания еще не уточняет форму креста, увиденного на небе Энгусом, а описание этого чуда явно перекликается с видением креста императору Константину перед битвой на Мульвийском мосту (John of Fordun's Chronicle... P. 146).
- 32 St Andrews Manuscript ms30276, опубликована на официальном сайте Библиотеки университета апостола Андрея в Сент-Эндрюсе. Электронный ресурс: <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2012/11/29/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-23-images-of-st-andrew/>.
- 33 Например, фрагмент печати с Хартии Стефана, приора Сент-Эндрюса, о предоставлении земли в Сент-Эндрюсе Джону Линдсею, лорду Балкроди, датированной 1381 г. (St Andrews Muniment UYSL110/PW/115). Электронный ресурс: <https://standrewsrarebooks.wordpress.com/2012/11/29/52-weeks-of-inspiring-illustrations-week-23-images-of-st-andrew/>.
- 34 Во 2-й половине XIII в. изображение Андрея Первозванного на диагональном кресте появилось на шотландских печатях, в частности, в 1286 г. оно присутствовало на печати шотландских гвардейцев в окружении слов "Andrea Scotis Dux Esto Compatriotis" («Андрей, будь вождем шотландцев, своих соотечественников»). В 1385 г. шотландский парламент постановил, что диагональный белый крест должен изображаться на броне всех воинов, как спереди, так и сзади (Bartram, Graham. The Story of Scotland's Flag // Proceedings of The XIX International Congress of Vexillology, York, United Kingdom: Fédération internationale des associations vexillologiques. 2001. P. 167–172).
- 35 См., например, изображения Распятия апостола Андрея на диагональном кресте в романских фресках храма в Иклтоне, Кембриджшир, XIII–XIV вв., а также на миниатюрах: Библия. Англия,

- Оксфорд (?), ок. 1265 г. (Библиотека Моргана, Нью-Йорк MS G.42 fol. 371r Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/82/76959>); Библия Бентивольо, ок. 1270. Италия (Художественный музей Уолтерс, Балтимор, США, W.151. Fol.310V. <https://art.thewalters.org/detail/18258/leaf-from-bentivoglio-bible-49/>); Миссал. Англия, Кембридж (?), ок. 1320. (Библиотека Моргана MS M.107 fol. 218r. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/287/77046>); Шербрукский Миссал. 1310–1320-е. Восточная Англия (Национальная Библиотека Уэльса, Аберистуит NLW MS. 15536E. f.238 r. Электронный ресурс: <http://hdl.handle.net/10107/4394695>); Бревиарий. Англия, Девоншир, 1325–1330. Библиотека Моргана (Нью-Йорк MS M.329 fol. 95r. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/30/77219>); Бревиарий. Франция, Париж, ок 1350 (Библиотека Моргана MS M.75 fol. 386v — диагональный крест с распятым Андреем расположен почти горизонтально. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/38/77086>); Жильбер из Метца. Часослов Иоанна Бесстрашного, герцога Бургундского. Между 1409 и 1419. (Парижская национальная библиотека. NAL3055 f172. Электронный ресурс: [http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla\\_407.htm](http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_407.htm)).
- 36 Charlotte Denoël. *Op. cit.* P. 198.
- 37 Главным унификационным знаком, помещаемым на ливреи и вооружение бургундских солдат в XV в., был диагональный Андреевский крест, сначала красного цвета (при Иоанне Бесстрашном), затем белого и синего (при Филиппе Добром) и, наконец, белого и красного (при Карле Смелом). Оливье Ла Марш в «Мемуарах» (1489) привел легендарный рассказ о том, каким образом Андреевский крест стал главным символом бургундских правителей: «После смерти первого христианского короля Бургундии правил Этьен, его сын, который был королем Бургундии в течение пятидесяти лет. Повинуясь воле Магдалины [т. е. новозаветной Марии Магдалины] и будучи добрым католиком, он велел доставить из Марселя крест, на коем было распято священное тело сеньора Святого Андрея... И в знак преклонения перед Господом и уважения Святого Андрея сей король Этьен поднимал оный крест над своим войском во многих сражениях и войнах. С того времени и повелось у бургундцев почитать своим знаком крест Святого Андрея». Изображение Андреевского креста как воинского унификационного знака, возможно, впервые было использовано бургундцами в битве при Оте (1408). Более точные сведения относительно использования бургундскими солдатами изображения алого Андреевского креста относятся к 1411 г., когда началась открытая вооруженная борьба между партиями арманьяков и бургинонов. Французские королевские войска, поддерживающие бургундцев, «сняли с себя прямой белый крест, который являлся истинным знаком короля, и приняли крест святого Андрея, девиз герцога Бургундского». (Куркин А. В. Девизы, ливреи и флаги герцогов Бургундских из династии Валуа. Электронный ресурс: [https://www.academia.edu/7200482/Девизы\\_ливреи\\_и\\_флаги\\_герцогов\\_Бургундских\\_из\\_династии\\_Валуа](https://www.academia.edu/7200482/Девизы_ливреи_и_флаги_герцогов_Бургундских_из_династии_Валуа) С. 4, 5).
- 38 Liez, J.-L. (dir.). *La Toison d'Or. Un mythe européen.* Paris-Metz, 1998. P. 219–222
- 39 Любопытно, что этот процесс первоначально шел независимо от житийных текстов. Характерным примером служит иллюстрирование Жития апостола Андрея в составе «Золотой легенды» изображением распятия Андрея на диагональном кресте, хотя в тексте об этом нет ни слова. См. бельгийский экземпляр «Золотой легенды» 1445–1465 гг., Брюгге, в библиотеке Моргана MS M.672-5 I, fol. 13v. Электронный ресурс: <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/3/135969>.
- 40 Charlotte Denoël. *Op. cit.* P. 202.
- 41 Наиболее ранней русской житийной иконой апостола Андрея ныне может считаться икона из собрания Каргопольского художественного музея с 24 клеймами жития, предположительно датируемая серединой — второй половиной XVII в. (ГИАХМ КП 2159). Икона не опубликована

- и не раскрыта. Благодарю Н. И. Комашко (ЦМиАР) и М. Л. Рягузову (КГИАХМ), предоставивших фотографии иконы и сведения о ней.
- 42 Благодарю Д. В. Денисова за предоставленную фотографию этой композиции.
  - 43 Находится в иконостасе придела Трех святителей церкви Воскресения на Дебре в Костроме (Костромская икона XIII–XIX вв. С. 509).
  - 44 Инв. 1663-држ Опувл. на официальном сайте Архангельского музея: <http://arhmuseum.ru/virtual/view/41>
  - 45 Например, на иконе «Апостольская проповедь» 1668 г. из Прокопьевского собора в Великом Устюге (Великоустюгский музей-заповедник, ИК-16268, см.: Комашко Н. И., Саенкова Е. М. Узак. Соч. С. 58–59). Этот сюжет также есть во фресках галереи церкви Иоанна Богослова в Ростове 1683 г. (Егоров Н. М., священник Николай Чернышев, А. Г. Жолонзь. Роспись галерей церкви св. Иоанна Богослова митрополичьего двора Ростова Великого // Искусство христианского мира. II. М., 1998. С. 86–92; Никитина Т. Л. Система росписи церкви Иоанна Богослова ростовского архиерейского дома // Сообщения Ростовского музея. Вып. X. Ростов, 2000. С. 121).
  - 46 КГИАХМ. КП 2159. См. прим. 41.
  - 47 ОР РНБ. ОЛДП. Ед. хр. 137. Л. 1–93.
  - 48 Икона Федора Zubова(?) «Апостольская проповедь» 1660–1662 гг. из церкви Ильи Пророка (ЯМЗ, 41527, ИК-406); Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. М., 2013. С. 258 (Приписываемые произведения, п. 8). Атрибуция: Казакевич Т. Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1980. С. 40).
  - 49 Гравюра «Страсти апостола Филиппа» на л. 401 (Theatrum Biblikum. Библия Пискаatora 1643 года из собрания Государственной Третьяковской Галереи. М., 2002. С. 451–452, ил. на с. 452).
  - 50 ГТГ, инв. 14911; см: Библия Пискаatora — настольная книга русских иконописцев. М., 2019. Кат. 101. С. 218–221, ил. на с. 219.
  - 51 Казакевич Т. Е., Рутман Т. А. Церковь Рождества Христова в Ярославле. Электронный ресурс: <https://yarwiki.ru/article/160/cerkov-rozhdestva-hristova-v-yaroslavle>
  - 52 Благодарю Д. В. Денисова, который выполнил по моей просьбе фотографии этих памятников.
  - 53 Красилин М. М. Черты барокко в русской иконописи XVIII века // Барокко в России. М., 1994. С. 246, 247.
  - 54 Распятие, с апостольскими страстями. 1696. ГММК. Ж 264. 1071 соб. 215,5 x 198,5 (Чубинская В. Г. Икона Федора Рожнова «Распятие с апостольскими страданиями». Опыт символично-аллегорической интерпретации // Всероссийская научная конференция, посвященная 300-летию юбилею отечественного флота. Труды. Вып. 2. Переславль-Залесский, 1992; Чубинская В. Г. Икона «Распятие с апостольскими страданиями» 1697–1699 годов. Символично-аллегорический замысел в контексте исторических событий // ГМЗМК. Материалы и исследования. Вып. XIII. Петр Великий — реформатор России. М., 2001. С. 144–159).
  - 55 Андрей Первозванный. 1690. ГИМ. 39,8 x 25,3. Из ГМФ. № 168. Надпись на нижнем поле белыми буквами: «Сии пречестный образ написан в тезоименитство рождышагося, князя Михаилава, сына Андреевича; Волконского ... (Андрея в... 199 го месяца декемвриа. Писал изограф Петр Иродионов» (Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. С. 307).
  - 56 Гравюра «Распятие апостола Андрея» на л. 398 (Theatrum Biblikum. Библия Пискаatora 1963 года из собрания Государственной Третьяковской Галереи... С. 449, ил. на с. 449). Фигура апостола Андрея с этой гравюры была также повторена в серии гравюр резцом «Двенадцать апостолов» Леонтия Бунина в 1690-е гг. (Ровинский Д. А. Русские народные картинки [в 4 кн.]. СПб, 1881. Кн. 3. С. 529 – 530. № 1327Г). Данная гравюра Библии Пискаatora очень точно воспроизведена

- на иконе четвертого (апостольского) ряда иконостаса Успенского собора в Рязани 1702 г. (Сахарова О. М. Иконостас Успенского собора Рязанского Кремля. Путеводитель. М., 2010. С. 83. Ил. 113) с изменением одной детали: апостол Андрей показан распятым на диагональном кресте вверх головой, а не вниз, как на исходном изображении.
- 57 Подробнее об ордене см.: Дуров В. А. Ордена России. М., 1993. С. 9–19; Левин С. С., Карпов С. П. Андрея Первозванного орден // ПЭ. Т. 2, С. 408, 409; Шкаровский М. В. Апостол Андрей в исторической и церковной традиции на Северо-Западе Руси // Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока. С. 228–235; Он же. Орден св. апостола Андрея Первозванного и Андреевский флаг // Там же. С. 176–187.
- 58 Подробнее об этом: Копейкин К. В. Церковные и народные традиции почитания св. апостола Андрея в России // Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока. Сб., посвященный 800-летию перенесения мощей в Амальфи. М., изд. ББИ, 2008. С. 157–175; Шкаровский М. В. Апостол Андрей в исторической и церковной традиции на Северо-Западе Руси // Там же. С. 228–235.
- 59 По замечанию А. Ю. Виноградова, «на Руси почитание апостола Андрея до начала Нового времени носило в большей степени политический, нежели народный характер. Лишь при Василии Шуйском и патриархе Еρμοгене была переведена с греческого полная служба апостолу, который до этого находился в разряде шестеричных святых. Но, несмотря на это, звонили в день его памяти на Иване Великом по-прежнему, и только в 1632 г. патриарх Филарет приказал звонить по-среднему с благовестом в «Ревут». Характерно, что в 1656 г., всего лишь через двенадцать лет после привоза руки апостола, всеночной апостолу не служили, а патриарх Никон в день его памяти отдыхал (Виноградов А. Ю., Грищенко А. И. Апостол Андрей: опыт небиографического исследования / ЖЗЛ. М., 2013 С. 405, 406).
- 60 Поссевино А. Исторические сочинения о России XVI в. М., 1983. С. 79.
- 61 Шкаровский М. В. Орден св. апостола Андрея Первозванного и Андреевский флаг // Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока. С. 176–187.
- 62 Моторин А. В. Святые апостолы Андрей и Петр в русской христианской историософии // Андрей Первозванный — апостол для Запада и Востока. С. 151–156.
- 63 «В 1703 году, при основании Санкт-Петербурга, царь Петр положил в основание Петропавловской крепости золотой ковчежец с мощами апостола Андрея, который стал краеугольным камнем новой российской столицы. Город, названный именем апостола Петра, был основан на мощах его брата» (Геннадий Беловолов, свящ. Крест Апостола Андрея над Русью // Всерусский собор. 2003. № 3. С. 7).
- 64 Последний был задуман Петром в качестве орденового храма Андрея Первозванного, но постройка его осуществилась уже после смерти императора (1729–1731).
- 65 Шалина И. А. Указ. соч. С. 203.
- 66 Апостол Андрей Первозванный. Начало XVIII в. Дерево, левкас, темпера. 44 x 35,3 x 3. ДРЖ Б-1384. Икона опубликована на официальном сайте ГРМ. <http://restoration.rusmuseum.ru/rest-best-restoration-2014.htm>. На иконе запечатлено предание, восходящее к «Письму диаконов и пресвитеров ахейских» и отраженное, в частности, в «Золотой легенде» Иакова Ворагинского, что крест апостола Андрея во время его распятия озарял яркий небесный свет.
- 67 Икона содержит редкое для русского искусства изображение Распятия апостола Андрея на косом кресте вниз головой, восходящее к гравюре Библии Пискатора (И по плодам узнается древо. Иконы XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. Кат. 17. С. 58).
- 68 Религиозный Петербург. СПб, 2004. С. 30. Ил.15.

- 69 Не опубликована. Благодарю Н. И. Комашко за информацию об иконе и Руслана Новосельского (Киров) за присланные фотографии.
- 70 Святой Андрей Первозванный. Начало XVIII в. Дерево, темпера. 35 x 25 x 2,2. ЭРЖ-2397 (Синай Византия Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки. Фонд Св. Екатерины. СПб, 2000. R-98. С. 332).
- 71 С 1929 г. икона находится в местном ряду иконостаса московского храма Иоанна Воина на Якиманке. Обычно воспроизводится под ошибочным названием «Видение апостолу Андрею Первозванному Богоматери на горах Печерских» (Красилин М. В. Русская икона XVIII — начала XX вв. // История иконописи. М., 2002. С. 214, ил. 6; Словарь русских иконописцев. М., 2009. С. 731, П. 19). Однако, судя по виршам, текст которых написан между Богородицей и Андреем, как бы вложенный в его уста, сюжет иконы — не явление Богоматери Андрею, сведения о котором не содержат житийные тексты, а моление апостола Богоматери о Русской земле и ее людях: «Се, Госпоже, Россия Сына Твоего прославляет // И Тебе Владычицу во песнехь выну восхваляет // Милостию Твоею соблюдай царя и вся люди // И в присно радостну жизньь руководительница буди». Благодарю Д. В. Денисова, который выполнил макросъемку этой иконы.
- 72 Устинова Ю. В. Клейма со сценами жития апостола Андрея Первозванного из частного собрания — памятник редкой иконографии первой трети XVIII века // IV Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2018 года: тезисы докладов. М., 2019. С. 94–98; Она же. Пять клейм жития св. Апостола Андрея из частного собрания — оригинальный памятник новгородской иконописи первой трети XVIII в. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 37. С. 100–112.
- 73 В «Трактате о воинских орденах» Элиаса Эшмола (1672) рыцари ордена Чертополоха называются «рыцарями Св. Андрея» (K. Stevenson, *The Unicorn, St Andrew and the Thistle: Was there an Order of Chivalry in Late Medieval Scotland?* // *Scottish Historical Review*. Vol. 83, April 2004. P. 14).
- 74 Шотландский орден Чертополоха, история которого восходит по крайней мере к XVI в., в XVII пребывал в небрежении, и только в 1687 г. был восстановлен Яковом II. Но в следующем году король был свергнут, а его преемники, Вильгельм III Оранский и Мария, не делали дальнейших назначений в орден, который в конце концов почти обезлюдел. В 1703 г. королева Анна снова восстановила орден Чертополоха, а в следующем году назначила восемь новых рыцарей, тем самым заполнив существовавшие вакансии (K. Stevenson, *Op. cit.* P. 8, 9).
- 75 Шкаровский М. В. Указ. соч. С. 176.
- 76 Ср. с фразой Петра I: «Слава, слава Богу за исправление нашего штандарта, который во образе креста св. Андрея исправити благоволил» (цит. по: Шкаровский М. В. Указ. соч. С. 184).
- 77 Там же.
- 78 Там же.
- 79 Чарыков Н. В. Посольство в Рим и служба в Москве Павла Менезия (1613–1694). СПб, 1906. С. 18.
- 80 Роберт Брюс (1668–1720) — российский генерал-лейтенант шотландского происхождения, первый обер-комендант Петербурга, участник Северной войны (1700–1721), строитель каменной Петропавловской крепости. Его младший брат Яков Брюс (1670–1735) — один из ближайших сподвижников Петра I. Генерал-фельдцейхмейстер (1711), генерал-фельдмаршал (1726), реформатор русской артиллерии. Руководитель первого в России артиллерийского, инженерного и морского училища. Сопровождал Петра в его заграничном путешествии 1697 г. Заведовал российским книгопечатанием с 1706 г., когда в его ведение была передана Московская гражданская типография. Брюс был одним из образованнейших людей России, естествоиспытателем.

- тателем и астрономом, и владел весьма крупной для своего времени библиотекой, насчитывавшей около 1500 томов, почти исключительно научно-технического и справочного содержания. Он составил русско-голландский и голландско-русский словари, первый печатный русский учебник по геометрии. В 1696 г. им была составлена «Карта земель от Москвы до Малой Азии». В 1702 г. открыл первую в России обсерваторию при Навигацкой школе в Москве, которой руководил. Яков свободно владел шестью европейскими языками, а его «кабинет курьезных вещей» был единственным в своем роде в России и после смерти Брюса вошел в Кунсткамеру Академии наук (Павленко Н. И., Дроздова О. Ю., Колкина И. Н. Соратники Петра. М.: Молодая гвардия, 2001. С. 460; Санкт-Петербург. 300 + 300 биографий. Биографический словарь. М.: Маркграф, 2004. С. 41).
- 81 Рыбин В. Две жизни Патрика Гордона // Москва: город и человек. Вып. 2. М., 1989. С. 434–449.
- 82 О культурном влиянии русских шотландцев на Петра в связи с установлением ордена св. Андрея Первозванного см: Ноздрин О. Я. Шотландцы в России конца XV — начала XVIII веков. Автореф. дис. кандидата исторических наук. Орел, 2001. С. 15.
- 83 ВОКМ, 162 x 61. И-3024. (Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. М., 1995. № 106/107).
- 84 См., например, икону «Апостол Андрей, с житием» середины — третьей четверти XVIII в. из собрания икон при поддержке фонда Андрея Первозванного (ранее — в собрании А. И. Анисимовой, см.: Комашко Н. И, Саенкова Е. М. Указ. соч. С. 78–81) и живописную раму с 8 клеймами жития апостола середины XIX в., обрамляющую икону св. Андрея с мощевиком письма иконописца Л. Лоница 1728 г. из Андреевского собора на Васильевском острове в Санкт-Петербурге (Кочетков И. А. Словарь русских иконописцев. М., 2009. С. 385) и др.
- 85 Среди них болгарская икона апостола Андрея с 10 клеймами жития письма попа Иоанникия Витановича 1831 г., написанная для храма св. Дмитрия в Сливене в честь подписания Адрианопольского мирного договора по завершении русско-турецкой войны 1828–1829 гг. (Драгомира Митровска. Нашата вяра в образи: Икони с житийни сцени от Йоаникий поп Витанов. Электронный ресурс: <https://dveri.bg/хсq99>, греческие памятники — икона 1844 г. из посвященного апостолу храма на ул. Патиссион в Афинах с 3 клеймами жития, монументальный образ св. Андрея с деяниями в 13 клеймах 1846 г. из нового Андреевского собора в Патрах и икона со сценой Распятия апостола Андрея и 12 эпизодами его жития 2-й половины XIX в. из старого храма апостола Андрея в Патрах (Ο Άγιος Απόστολος Ανδρέας ο Πρωτόκλητος +30 Νοεμβρίου. Электронный ресурс: <http://armenisths.blogspot.com/2016/11/30.html>).
- 86 Согласно преданию, во время наполеоновских войн французские солдаты пытались уничтожить эту святыню, находившуюся тогда в одном из монастырей около Неаполя, предав ее огню; один из монахов закрыл крест своим телом и ценой жизни спас святыню. В 1964 г. папа Павел VI принял решение о передаче главы Андрея Первозванного и частиц его креста Элладской Православной Церкви, и эти реликвии были торжественно перенесены в Патры. В 1974 г. здесь было окончено длившееся 66 лет строительство собора во имя Андрея Первозванного – крупнейшего на Балканах. В правом приделе храма, за престолом, установлен большой андреевский крест-реликварий, хранящий частицы креста, на котором был распят апостол (Виноградов А. Ю., Сургуладзе М., Анохина Т. В., Лосева О. В., Квливидзе Н. В. Указ. соч. С. 375, 376).

# К вопросу об иконографической программе иконы «Воскресение, с праздниками и избранными святыми» из собрания ЦМиАР

*Г. А. Назарова,*

Центральный музей древнерусской культуры  
и искусства имени Андрея Рублева, Москва

Икона «Воскресение — Сошествие во ад с праздниками и избранными святыми» была привезена в музей в 1963 году Г. В. Поповым и В. В. Кириченко из экспедиции по Кировской области (ил. 1). Обследовались, прежде всего, окрестности заштатного города Лальска, расположенного в 80 км от Великого Устюга и входившего в орбиту его влияния. Икону вывезли из кладбищенского Успенского храма, где собирали находки из соседних закрывшихся церквей. Недавно отреставрированный памятник впервые был представлен научной общественности на выставке «Северные экспедиции музея Рублева» весной 2018 года<sup>1</sup>.

Икона имеет сложную многосоставную композицию с продуманной программой. В центре — образ Воскресения Христова, окруженный двадцатью клеймами. В трех верхних ярусах расположены клейма, иллюстрирующие главные праздники церковного года, где немного расширен ряд страстных эпизодов, в который в том числе входит Преображение. В нижний ярус клейм помимо праздника Успение Богородицы включены: Происхождение честных древ, Покров Богородицы, Усекновение главы Иоанна Предтечи, дополняющие праздники церковного года. Они расположены без учета последовательности церковного календаря.

В нижней части — два ряда ростовых фигур святых в молитвенном предстоянии. В центре каждого — пятифигурная группа. В верхнем ряду — Христос, сидящий на престоле с раскрытым Евангелием в левой руке. По сторонам представлены Богоматерь и Иоанн Предтеча, за престолом изображены апостолы Петр (справа) и Павел (слева), виднеются только склоненные головы и руки. По обе стороны располагаются изображения святых по чинам святости в трехчетвертном повороте. Имена святых написаны на золотом фоне над нимбами. Слева от центра изображены: апостол и евангелист Иоанн Богослов, апостол Андрей Первозванный, апостол и евангелист Марк, святители Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Стефан Пермский (?), Афанасий Великий и Николай Чудотворец. Справа от центральной группы представлены: апостолы и евангелисты Матфей и Лука, апостол Филипп, Московские святители Петр, Алексей, Иона и Филипп, святитель Леонтий Ростовский, священномученик Антипа Пергамский.

Состав предстоящих с включением апостолов и евангелистов, святителей и священномученика напоминает деисусную композицию. Чаще всего в деисусных композициях по сторонам от центральной группы святые располагаются по иерархическим чинам святости: сначала изображаются архангелы или апостолы, за апостолами — святители великомученики, а завершают ряд столпники. В верхний ряд рассматриваемой иконы включены шесть апостолов (в их число входят четыре евангелиста), одиннадцать святы-

телей и священномученик, то есть акцент делается на апостолах и учителях церкви, подчеркивая догматическую составляющую верхнего ряда.

В середине нижнего ряда также представлена пятифигурная центральная группа – восседающей на престоле Богоматери с младенцем предстоят архангелы и пророки Илия и Моисей. Слева от центральной группы представлены святые: преподобные Сергей Радонежский, Варлаам Хутынский, Кирилл Белозерский, Зосима Соловецкий, Алексий человек Божий, блаженный Прокопий Устюжский, великомученик Феодор (Стратилат?), великомученицы Параскева Пятница и Варвара. Справа от центра изображены: преподобные Авраамий (Ростовский?), Димитрий Прилуцкий, неизвестный преподобный, Савватий Соловецкий, Симон (Воломский?), блаженный Иоанн Устюжский, великомученик Георгий, великомученицы Екатерина и Анастасия.

Состав святых нижнего ряда позволяет предположить, что здесь, возможно, затрагивается тема непорочности и девства, что подтверждается подбором предстоящих Деве Марии святых, ведущих равноангельный образ жизни — архангелов, преподобных и блаженных. Подобное звучание является одной из тем иконы 1550–1560-х годов «Достойно есть...» из Успенского собора Московского Кремля<sup>2</sup>. Разнообразие состава святых, включение во второй ряд великомучеников и великомучениц, а также парность изображений позволяет сделать предположение, что второй ряд развивает те же идеи деисусной композиции. С двух сторон от центральной группы изображены девять преподобных, трое блаженных, затем два великомученика и четыре великомученицы.

Преподобные в составе классических деисусных чиннов встречались нечасто и, как правило, располагались на крайних иконах, как, например, в деисусном чине середины XVI века из церкви Димитрия Мироточивого (Димитрия Солунского) на поле в Пскове<sup>3</sup>. Святые жены в составе деисуса еще более уникальны. Однако их образы вместе с преподобными можно встретить в составе небольших деисусных икон, распространенных в северных землях<sup>4</sup>. Эти иконы горизонтального формата, по-видимому заменявшие развернутый иконостас в небольших часовнях или использовавшиеся для домашней молитвы, могли включать в свой состав не только традиционных в деисусном чине святых, но и наиболее любимых и почитаемых, в том числе местных.

В средниках обоих рядов иконы из Лальска, а также в подборе предстоящих тоже прочитывается индивидуальный замысел. Среди святых нижнего ряда множество преподобных — основателей монастырей, особо почитаемых на севере России, а также местные великоустюжские чудотворцы, Христа ради юродивые Прокопий и Иоанн.

Преподобные представлены попарно и зачастую связаны между собой, как например, четвертые по счету Зосима (слева) и Савватий (справа) Соловецкие. Первым слева изображен Сергей Радонежский, напротив него первым справа — преподобный Авраамий, вероятнее всего Ростовский. Его иконография построена по приему подобия изображению Сергия Радонежского, это связано с влиянием на иконографию Авраамия Ростовского службы Сергия Радонежского. Уподобление преподобному Сергию прослеживается и в описаниях Авраамия Ростовского в иконописных подлинниках<sup>5</sup>.

Этот же принцип парности<sup>6</sup> изображения святых помогает идентифицировать других персонажей нижнего ряда (ил. 2). Прежде всего это касается третьего справа преподобного, имя которого оказалось не подписанным. Его парным образом слева от средника является преподобный Кирилл Белозерский. Есть основание полагать, что неизвестный святой жизненным путем или иконографией может быть связан с Кириллом Белозерским,

1

**Воскресение Христово —  
Сошествие во ад, с праздниками  
и избранными святыми**

Третья четверть XVII века

Великий Устюг

Дерево, левкас, темпера. 108 x 81

ЦМиАР, КП 120



или, по примеру Кирилла, должен быть основателем северного монастыря. Прежде всего под это описание подходит преподобный Александр Ошевенский (1427–1479), основатель Александрова Ошевенского монастыря. Начал он свою иноческую жизнь в Кирилло-Белозерском монастыре, где принял постриг. Позднее он был исцелен от болезни Кириллом Белозерским, явившимся ему в чудесном видении. Изображения Александра Ошевенского были распространены на Русском Севере<sup>7</sup>, как единоличные, так и вместе с другими преподобными, в том числе и с Кириллом Белозерским, например, на иконе последней трети XVII века из АОММИ<sup>8</sup>, также он может входить в состав святых на небольших иконах деисуса<sup>9</sup>, упоминавшихся выше. Как правило, устойчивой деталью на всех изображениях, как и на рассматриваемой иконе из Лальска, является куколь, надетый на голову. Здесь преподобный изображен старцем с закругленной темной с проседью бородой средней длины, он облачен в монашескую схиму и аналав. Образ соответствует его описаниям в иконописных подлинниках: «Брада черна, подоле мало Никодима Кожеозерскаго, надседа. Инде сед, брадою аки Сергей и власы главныя черны, ризы преподобническаия, в схиме, руки молебны»<sup>10</sup>.

В ряду северных угодников пятый справа — преподобный Симеон, которого с большой долей вероятности можно определить как недавно прославленного Симона Воломского, уроженца Волоколамска, носившего в миру имя Симеон. Он подвизался в основанной им пустыни в глухих Воломских лесах к юго-западу от Устюга, в 1641 году был убит крестьянами из ближайшей деревни. Местное почитание началось почти сразу после его кончины в 1645–1646 году на месте погребения преподобного<sup>11</sup>. Вскоре ему была составлена служба, а в 1648 году Исаией Гольцовым была написана первая икона преподобного. В 1681 году устюжский изограф Михаил Гаврилов Чистый, знавший Симона при жизни, написал новую икону, которая была помещена над ракой. Эта информация приводится в перечне посмертных чудес<sup>12</sup>. Судьба икон неизвестна, описания их нет.

До недавнего времени было известно только одно изображение Симеона на миниатюре конца XVII века из его лицевого Жития<sup>13</sup> (ОР ГИМ. Синод. Собр. № 406, Л. 1 об.). На



2

**Икона «Воскресение Христово — Сошествие во ад,  
с праздниками и избранными святыми»**

Третья четверть XVII века

Великий Устюг

Фрагмент (ил. 1)

*ЦМиАР, КП 120*

ней, долгое время считавшейся образцовым «портретом», преподобный представлен старцем с седой кудрявой бородой, разделенной на отдельные прядки, и волосами, падающими на плечи, облачен в мантию, а не схиму. Это описание имеет общие черты с иконописным подлинником: «насед, брада корчевата, концы космачки... власы велики по плечам, в мантии, без схимы» (РНБ. Q.XVIII.11. Л. 153 об.).

Лишь недавно был проведен анализ других икон с изображением святого XVIII–XIX веков и было выяснено, что иконы этого периода не строго придерживались иконописного подлинника, более поздние были ближе к изображениям преподобного Сергия Радонежского<sup>14</sup>.

На исследуемой иконе изображение Симона Воломского также не совпадает с миниатюрой, святой представлен старцем с длинной, овальной, темной с проседью бородой и удлинненным лицом, облаченный в схиму и аналав. Как и образы XVIII–XIX веков, преподобный, представленный на иконе из Лальска, имеет большее сходство с изображением Сергия Радонежского, чем с иконописным подлинником. Возможно, на рассматриваемой иконе — одно из древнейших изображений преподобного Симона.

Несомненно, что обе части иконы (верхняя и нижняя) связаны единым замыслом, который может иметь несколько толкований.

Иконы «Воскресения — Сошествия во ад», окруженные рядами клейм, не являются иконографической редкостью. Чаще всего в клеймах изображены основные евангель-

3

**Воскресение Христово — Сошествие во ад,**

**с праздниками и избранными святыми**

Середина — третья четверть XVII века

Островский район Костромской области

Дерево, левкас, темпера. 104 x 77

ЦМиАР, КП 1794



ские события, также распространен вариант с включением страстных эпизодов. Однако встречаются иконы и с особым подбором сюжетов, Например, икона «Воскресения со сценами земной жизни Христа и праздниками» Дионисия Гринкова 1567 года из Ильинской церкви в Вологде<sup>15</sup> (ВГИАХМЗ). Имеются также примеры с образами избранных святых, например, икона «Воскресение с избранными праздниками и святыми» первой половины XVI века из Благовещенского собора Сольвычегодска<sup>16</sup> (АОМИИ) и середины XVI века<sup>17</sup> (ГИМ). Программа каждой из них индивидуальна и требует специального разъяснения. Есть большая вероятность, что в них нашли отражение местные культы и посвящения престолов церквей.

При анализе состава клейм иконы из ЦМиАР в первую очередь приходит мысль о связи нижнего ряда праздников с храмовыми посвящениями Великого Устюга. Эту версию подкрепляет наличие множества великоустюжских святых, помещенных в нижнем ряду предстоящих, память которых также была запечатлена в названиях местных престолов.

И действительно, в центре Великого Устюга находится Соборное дворище — центральный храмовый комплекс города, построенный на том месте, где, скорее всего, начался город в XII веке<sup>18</sup>. С момента основания Великого Устюга его главным храмом стал Успенский собор, в котором и молился св. Прокопий, как повествует об этом его житие. Также имеется собор Иоанна Устюжского, другое его название Собор Происхождения Честных Древ Креста Господня. Церковь местному святому была построена над гробом местночтимого святого Иоанна Устюжского вместо прежней деревянной Происхожденческой церкви. Новая имела придел Происхождения Честных Древ. Наиболее крупными монастырями Великого Устюга являлись Гледенский во имя святой Троицы и обитель во имя святого пророка Иоанна Предтечи. Также имелся древний Покровский монастырь, находившийся в отдалении на Городище и выполнявший в свое время оборонительные функции. К 1630-м годам монастырь был упразднен, и на Городище осталась приходская соборная Покровская церковь с приделами Чуда архистратига Михаила и великомученицы Екатерины и церковь во имя преподобного Варлаама Хутынского.

Однако имеются примеры (правда, в большинстве более позднего времени), опровергающие эту стройную, на первый взгляд, гипотезу. Сохранился целый ряд икон XIX века, в основном массового производства в мастерских владимирских иконописных сел, со схожей программой в клеймах. В их состав также обязательно включены четыре сюжета — Усекновение главы Иоанна Предтечи, Воздвижение Креста, Успение Богородицы, Покров Богородицы, как правило, специально выделенные в нижний ряд клейм<sup>19</sup>. Иногда в их число входит изображение «Вознесения Ильи»<sup>20</sup>. Можно предположить, что это остаточное, механическое воспроизведение какого-то более раннего образца. Некоторые памятники из этого ряда — иконы «Воскресение со страстями и праздниками», имеющие дополнительные ряды со страстным циклом, могут указывать на связь названных сюжетов с темой Страстей<sup>21</sup>.

Интерес представляет более ранний памятник, близкий по программе к рассматриваемому образу, — икона третьей четверти XVII века «Воскресение с праздниками и избранными святыми» из Островского района Костромской области<sup>22</sup> (ЦМиАР) (ил. 3). В подборе ее сюжетов, так же, как и на иконе из Лальска, прослеживается внимание к теме Креста Господня: на ней имеются изображения «Происхождения честных древ» и «Воздвижения Креста», повторяются «Успение Богородицы» и «Покров». Сцена «Усекновение главы Иоанна Предтечи» отсутствует, зато в ряд избранных сюжетов включены «Огненное восхождение пророка Илии» и «Собор архангела Михаила».

В нижней части представлен ряд святых, их состав кажется более упрощенным по сравнению с иконой из Лальска. В центре в обрамлении живописного киота помещено ростовое изображение Николая Чудотворца в типе Николы Зарайского, по сторонам от него слева направо представлены наиболее почитаемые христианские святые. Фронтальные позы святых, их смешанный неравномерный по группам и чинам состав позволяют сказать, что в нижней части представлены избранные святые, что отличает ее от иконы из Лальска, с более сложным замыслом в нижних рядах.

Однако программы этих двух икон все же близки — по содержанию, по логике расположения сюжетов. Обе иконы из ЦМиАР, по-видимому, демонстрируют начальный этап традиции, впоследствии растиражированной. Возможно, начало ее связано со временем создания обеих икон: серединой — третьей четвертью XVII века, характеризующимся особым вниманием к великим святыням христианского мира. Эти идеи находят яркое выражение в программных произведениях патриарха Никона<sup>23</sup>. Возведенный им Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря с его приделами актуализировал сакральную топографию святого града Иерусалима на Русской земле. Необходимо напомнить, что в Воскресенском соборе есть придел Усекновения главы Иоанна Предтечи, церковь Успения, придел Страстей Господних<sup>24</sup>, а в честь праздника Воздвижения Животворящего Креста Господня была освящена Голгофская церковь Воскресенского собора. Еще одному событию, связанному с памятью о Кресте Господнем, — Происхождению честных древ был посвящен храм в Кийском монастыре — также в одном из программных произведений Никона. Вложенный в Кийский монастырь крест, с заключенным в него христианскими реликвиями и мощами святых, соединял в едином пространстве вселенских и русских святых, а также почитаемые святыни<sup>25</sup>, и представлял собой грандиознейший реликварий с программой зримого образа Царства Небесного.

Представляется, что Лальск, оказавшийся в XVII веке на пересечении основных торговых магистралей, мог получать столичные импульсы через проезжающих купцов, в

свою очередь по-разному понимавших и трактовавших эти веяния. В XVII веке город имел сообщение с Архангельском, Великим Устюгом, Сольвычегодском, Москвой и Ярославлем, через него проходил торговый тракт в Сибирь<sup>26</sup>.

Можно осторожно предположить, что на иконе из Лальска нашли косвенное отражение столичные тенденции, но в местном преломлении. Воскресение Христово в среднике не только окружено главными евангельскими событиями, но и дополнено тематикой важнейших реликвий христианского мира: Креста, одежд Пресвятой Богородицы и главы Иоанна Предтечи, актуализированных с помощью изображения этих праздников. А русские святые, в том числе и святые устюжской земли, органично дополнили идею воспроектирования чтимых святынь в иконном пространстве.

Тему почитания важнейших христианских реликвий нельзя назвать совершенно новой для русского искусства, она известна и по отдельным памятникам XVI века. Примерами может служить икона «Христос Вседержитель с пророками, праздниками и избранными святыми» середины XVI века из церкви Параскевы Пятницы в Каргополе<sup>27</sup> (ВГИАХМ). Эта же тема просматривается на иконе первой половины XVI века «Преображение, с праздниками в 24 клеймах», происходящей из Покровского монастыря в Суздале<sup>28</sup> (ГРМ). По-видимому, в этих иконах нашли отражение впечатления русских паломников, совершавших хождения по христианским святыням.

Однако появление двух схожих по программе икон (из Лальска и Костромы) именно в третьей четверти XVII века нельзя назвать случайным. Совершенно очевидно, что обе иконы возникли не спонтанно, а явились воплощением тщательно продуманного замысла. В их программе нашли отклик разнообразные тенденции культурной и церковной жизни эпохи середины — второй половины XVII столетия, породившие свою традицию, особую линию икон в позднем средневековом искусстве. В большей степени это касается иконы из Лальска.

Уже в конце XVIII века, когда большие торговые пути пролегли в стороне от Лальска и город утратил свое прежнее значение, понимание идей и веяний XVII века постепенно утрачивается. Так, на созданной в Лальске, вероятно, в конце XVIII века иконе «Воскресение, с праздниками и избранными святыми»<sup>29</sup> (ЦМиАР) тот же принцип построения композиции, что и на иконе XVII века, но ее программа значительно проще. В окружающих с трех сторон клеймах представлены основные евангельские события: сначала в 5 клеймах повествуется о начале новозаветной истории (Введение во храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение); затем в 5 клеймах подробно излагаются страсти (Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Омовение ног, Распятие, Положение во гроб). В нижней части представлен ряд святых. В его центре — изображение «Собора архангелов», по-видимому, отражающее название одного из первых монастырей Лальска, основанного в 1620 году, — Михаило-Архангельского. По сторонам фронтально в ряд представлены наиболее почитаемые в народе святые<sup>30</sup>. Таким образом, на этой иконе ощущаются отголоски более ранних тенденций, отразившихся на иконе третьей четверти XVII века из Лальска, однако ее программа гораздо проще.

Интересно отметить, что тема реликвий не отражена в иконах XVIII века, во всяком случае не удалось обнаружить подобные памятники. То есть она пропадает в иконописи XVIII века и вновь появляется в XIX веке.

Возвращаясь к рассматриваемой иконе из Лальска, отметим ее не очень большие размеры (108 x 81). Назначение памятника неизвестно, однако богатая и сложная про-

грамма позволяет предположить, что такая икона могла предназначаться для скромных провинциальных церквей, в какой-то степени компенсируя скудность внутреннего убранства, в том числе иконостаса.

Изучение иконографии каждого клейма иконы позволяет прийти к заключению об определенной архаизации памятника. Выбор лаконичных, лишенных подробностей повествовательного цикла праздничных схем, отражающих лишь те существенные изменения, которые композиции этих сцен претерпели в искусстве XVII века, свидетельствует о достаточно провинциальном характере иконописца, работавшего над ее созданием. К сходным выводам приводит и художественное решение памятника. Черты периферийного искусства сказываются в упрощенной манере письма личного с его несколько неумелым однообразным рисунком формы. В письме ликов еще отсутствуют признаки знакомства с живоподобной манерой, которая проявится в памятниках Устюга ближе к концу XVII века, когда они начнут испытывать влияние мастеров московской Оружейной палаты<sup>31</sup>. Одной из особенностей художественного строя иконы можно назвать сближенность колорита, варьирующего всего несколько цветов. Схожую повторяемость колорита находим в иконе «Варвара с житием» 1680-х годов из Великоустюжского музея<sup>32</sup>.

Необычным является характер горок с ажурной темной кромкой по краю. Подобное решение имеется на иконе XVII века «Илья пророк в пустыне» из Палехского музея<sup>33</sup>, предположительно относящейся к великоустюжским письмам<sup>34</sup>.

Приземистость некоторых фигур в клеймах, сдержанность поз и жестов, неторопливость повествования, повторяемость колорита позволяют связать этот памятник с провинциальной мастерской.

До второй половины XVII века в Лальске отсутствовали собственные мастерские и мастера, иконы заказывались, приглашались мастера из других территориально близких художественных центров. Несомненно, наиболее сильным и неоспоримым в Лальске было влияние Великого Устюга, имевшего собственную богатую иконописную традицию, и не исключено, что икона из ЦМиАР — один из ранних примеров памятников, созданных местными мастерами, находящимися под влиянием этого центра.

Итак, икона «Воскресение, с праздниками и избранными святыми» из Лальска является памятником третьей четверти XVII века, вероятнее всего выполненным иконописцами, связанными с традициями Великого Устюга. Памятник является редким, во многом уникальным по подбору святых в нижних ярусах. На иконе представлено одно из первых изображений недавно прославленного Симона Воломского, демонстрирующее один из ранних вариантов его образа.

Подводя итоги, необходимо признать, что ни одна из представленных версий не решает окончательно проблему истоков иконографической программы иконы, оставляя до некоторой степени этот вопрос открытым. Данный феномен нуждается в дальнейшем изучении.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Северные экспедиции Музея имени Андрея Рублева. Каталог выставки. Авт.-сост. Т. Н. Нечаева. М., 2018. С. 36, 37.
- 2 Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков: Альбом. Л., 1988. С. 304, 305, № 186, 187.
- 3 Васильева О. А., Лагуни И. И. Иконы Пскова. Древнерусская живопись в музеях России. Псковский гос. объедин. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. М.: Северный паломник, 2012. Т. 1. С. 390–419. Ил. 100, 101.
- 4 Например, иконы: второй половины XVII в. из НГОМЗ (НГМ КП 40354) // Госкаталог РФ. № 7376022; конца XVII в. из ГЭ (ЭРИ-39), Госкаталог РФ. № 12522563; конца XVII в. из ПГХГ (ПГХГ ИКЭ-122). Госкаталог РФ. № 9457218; конца XVII в. из КМИИ (КМИИ КП-3205). Госкаталог РФ. № 15081906; третья четверть XVII в. из АОММИ (АОММИ КП 20488). Госкаталог РФ. № 14072420 // Государственный каталог Музейного фонда Российской Федерации. Электронный ресурс: <http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5775484>
- 5 Третьякова А. Л. Авраамий Ростовский // Православная Энциклопедия. Т. I / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2011. С. 176–178.
- 6 Благодарю Юдакову А. Г., указавшую мне на эту закономерность.
- 7 Тарасенко Л. П. Иконография преподобного Макария Желтоводского и Унженского по письменным источникам и произведениям изобразительного искусства: Автореф. дис. кандидата искусствоведения. М., 2006.
- 8 АОММИ 1967 КП 729. Госкаталог РФ. № 9877783
- 9 Например, икона конца XVII – XVIII в. из КМИИ (КП-2834). Госкаталог РФ. № 6272172.
- 10 БАН. Стр. № 66. Л. 98 об. Конец XVIII в.
- 11 Говорова (Володина) А. Н. Житие преподобномученика Симона Вóломского // Вестник Церковной Истории. 2008. № 4 (12). С. 5–60.
- 12 Говорова А. Н. Крестовоздвиженская Симоно-Воломская пустынь – малый монастырь Русского Севера. Комплексное исследование // Электронная научная библиотека по истории древнерусской архитектуры. М., 2008. Электронный ресурс: <http://www.rusarch.ru/govorova1.htm>.
- 13 Там же.
- 14 Володина А. Н. Преподобный Симон Вóломский и его иконография // Филевские чтения. Тезисы докладов 6-й науч. конф. по проблемам русской художественной культуры втор. пол. XVII — перв. пол. XVIII века. М., 1999. С. 76–82.
- 15 Рыбаков А. А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков: Альбом. М., 1995. С. 446–447, ил. 62–64.
- 16 Иконы Русского Севера. Шедевры древнерусской живописи Архангельского музея изобразительных искусств. М., 2007. Т. 1. № 45. С. 214–217.
- 17 И VIII 1310. Госкаталог РФ. № 13173047.
- 18 Шильниковская В. П. Великий Устюг. М.: Стройиздат, 1987. С. 98–103. Ил. на с. 97.
- 19 Например, две иконы XIX в. «Воскресение с праздниками» из ЦМиАР (КП-2834). Госкаталог РФ. № 6272172 и (ЦМиАР. КП-4063) Госкаталог РФ. № 11645059 и др.
- 20 Например, икона первой половины XIX в. «Воскресение — Сожствие во ад, с 16 праздниками» из ГРМ (КП-194044). Госкаталог РФ. № 5016791.

- 21 Например, икона первой пол. XIX в. «Воскресение — Сошествие во ад, с 16 праздниками, 12 изображениями страстей, Единородным Сыном и Евангелистами» из ЦМиАР (ЦМиАР КП-5544) Госкаталог РФ. № 11610128; иконы «Воскресение — Сошествие во ад с праздниками и страстями»: второй четверти XIX в. из ГМПИ (ГМПИ КП-4402) Госкаталог РФ. № 14217033 и второй половины XIX в. из ВСМЗ (В-58846) Госкаталог РФ. № 17018461.
- 22 Комашко Н. И., Каткова С. С. Костромская икона. Свод русской иконописи. М., 2004. Кат.91. С. 517. Ил. 140.
- 23 Щедрина К. А. Некоторые историко-богословские аспекты монастырского строительства патриарха Никона // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М., 2003. С. 17.
- 24 Напомним, что на иконе из Лальска страстные сюжеты занимают почти весь второй ряд клейм.
- 25 Гнутова С. В., Щедрина К. А. Кийский крест, Крестный монастырь и преобразование сакрального пространства в эпоху патриарха Никона. М., 2007.
- 26 Пономарев И. С. Сборник материалов для истории города Лальска Вологодской губернии. Т. 1. С 1570 по 1800 гг. Великий Устюг, 1897. С. 89.
- 27 Иконы Вологды конца XIV — XVI веков. М., 2007. Кат. 78. С. 484–498 (автор описания А. С. Преображенский). В состав сложной по программе иконы в ее верхние два регистра входят: два клейма с богородичными праздниками — Введение Богородицы во храм и Покров; два клейма посвящены кресту — Воздвижение креста и Происхождение честных древ; три праздника связаны с Иоанном Предтечей — Рождество Иоанна Предтечи, Усекновение и обретение его главы.
- 28 Русские монастыри: искусство и традиции. СПб: Palace Editions, 1997. С. 53. В состав нижнего ряда клейм входят такие сюжеты: Воздвижение Креста (кл. 18), Покров (кл. 19), два праздника в честь Иоанна Предтечи — Рождество (кл. 20) и Усекновение главы (кл. 21).
- 29 ЦМиАР КП 1215// Госкаталог РФ. № 9479662.
- 30 Икона находится под многочисленными прописями. Имена святых на поновительских надписях частично утрачены, оставшиеся не всегда соответствуют персонажам, вследствие чего идентификация имен святых затруднена. Слева от центра: святители Леонтий Ростовский, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Василий Великий, преп. Алексий человек Божий, трое неизвестных воинов, неизвестный святитель, свв. муч. Косьма и Дамиан. Справа: неизвестный блаженный, преп. Зиновий, неизвестный святитель, св. прав. Анна, преп. Пелагея, неизвестная св. жена, неизвестный пророк, преп. Евдокия, две неизвестных святых жены, св. муч. Прасковия.
- 31 Шалина И. А. Праздничный чин из церкви Димитрия Солунского в Дымковской слободе Великого Устюга. Возвращение на родину / The festival row of the S. Demetrius Church in Dymkovo (Great Ustyug). Homecoming. М., 2012. С. 21–23.
- 32 ВУМЗ-8731 ГК-5621653.
- 33 Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства — Palekh Icon Painting. State Museum of Palekh Art. М.: Прогресс, 1994. С. 15, 144, ил. V.
- 34 К сожалению, происхождение иконы неизвестно, в каталоге икона атрибутирована Великим Устюгом без упоминания о ее происхождении.

# Мужчины-золотошвей, золотошвецы, швецы К вопросу о профессиональных терминах древнерусского шитья

*Н. М. Турцова,*

Петровская академия наук и искусств, Санкт-Петербург

Золотошвейное дело издревле и повсеместно считалось чисто женским искусством. Тем не менее, во многих странах, в том числе и на Руси, мужчины не были совсем чужды вышиванию. Об этом свидетельствуют встречающиеся в различных публикациях XIX — начала XX века отдельные факты. Позднее некоторые из них попали в поле зрения исследователей шитья. Так, в работах Н. А. Маясовой упоминаются три золотошвея конца XVI века и три шатерных мастера середины XVII века; в статье Л. Д. Лихачевой — старец-золотошвей, живший на патриаршем дворе<sup>1</sup>. Реставратор тканей Е. С. Видонова еще в 1920-е годы<sup>2</sup> и В. В. Нарциссов на основании косвенных данных утверждали, что ряд произведений шитья выполнен мужчинами<sup>3</sup>. Несмотря на то, что рассматриваемая тема затрагивалась в науке, в самостоятельную она выделена не была. Устойчивое представление о строгом разделении рукоделий на женские и мужские; неопределенность понятий — все это не могло не вызывать сомнений.

Изучение широкого круга исторических материалов позволило выявить ряд новых сведений, касающихся рассматриваемой проблемы. Анализ этих данных, предпринятый в настоящей работе, позволит дополнить знания о золотошвейном искусстве; основное внимание будет уделено развитию профессиональной терминологии.

Древнейшие хроники Руси содержат немало упоминаний о памятниках золотного шитья. На этом фоне особенно примечательно почти полное отсутствие имен их авторов (за исключением немногих женских), а, соответственно, и слов, обозначающих профессию вышивальщика<sup>4</sup>. Впрочем, средневековые труженики нередко владели несколькими «умениями», поэтому и специальные термины были многозначными. «Портной», «швец», «шваль», универсальное понятие «мастер» — все могли означать ремесленника, занимавшегося как шитьем одежды, обуви, церковной утвари, так и художественным шитьем.

Более узкий смысл, по мнению И. И. Срезневского, имело прилагательное XIV века «швьвьчський», относящееся к вышиванию<sup>5</sup>. Подтверждением этому служит самое раннее из вновь обнаруженных указание на золотных мужей. Так, в полемических сочинениях преподобного Иосифа Волоцкого термин «шевческое художество» используется в значении «вышивка» (шитье), а слово «шевчии» как вышивальщик. «Ащели/ж/ и стья иконы имъемъ шары образованы, точно и разньство шолкомъ шитому и шаровны/м/ образованіем написаннмоу; не также ли има/т/ подобіе; аще моудръ боуде шевчи и моудръ живописецъ, оба едино дъло творят/т/»<sup>6</sup>. Очевидно, что преподобному Иосифу были известны мужи (шевчии), занимающиеся лицевым шитьем. Вполне вероятно, что таковые находились в монастырях, где он проходил служение, и в основанной им Иосифо-Волоколамской обители, как среди иночествующих, так и монастырских слуг. Волоцкий игумен

уделял рукоделиям большое внимание: даже в часы досуга его духовные дети не могли оставаться праздными. Он говорил: «... монах, пребывающий в своей келье, прилежно занимаясь рукоделием, и молитвой, и чтением, и углубляясь в свой внутренний мир, принимает утешение ...»<sup>7</sup>. Однако термин «рукоделие» в древнерусском языке имел целый ряд значений, в том числе и наименование любого ручного труда (от иконописания до хирургических операций)<sup>8</sup>. Освоение ремесел было заповедано монашеству еще святыми отцами, но характер этих трудов оговаривался крайне редко. Чуть более определенной представляется информация о слугах. Из текста духовной грамоты преподобного Иосифа известно, что за пределами Иосифо-Волоколамского монастыря располагались принадлежащие ему дворцы, в одном из коих «швеци живут»<sup>9</sup>. Приходно-расходные книги обители XV — начала XVI века не сохранились, а документы конца XVI века подтверждают только наличие швальни. К сожалению, в это время и позднее подобные заведения при монастырях объединяли ремесленников самых разных профессий. Даже в тех обителях, где характер исполняемых работ, перечни приобретаемых товаров (главным образом закупки золотных, серебряных, шелковых нитей и дорогих тканей) говорят о наличии вышивальщиков, документы называют только умельцев-универсалов (швецов, швалей и т. п.). Аналогичная ситуация прослеживается и в посадской среде городов. Так, архивы Новгорода, где дифференциация ремесленников, занимающихся производством одежды, была особенно высока, не упоминают золотных швецов<sup>10</sup>.

Очевидно, нанимать мастеров интересующей нас специализации в XVI веке мог позволить себе только царский двор. Именно с ним связано первое упоминание и, видимо, само возникновение термина «золотошвей» или «золотошвея»(?). Оно относится к 1569/1570 году: «Дано государева жалованья золотошвеям, Мартыну Петрову, Юрию Ондрееву, Богдану Григорьеву, по сукну по доброму человеку»<sup>11</sup>. Из текста видно, что эти мужи не просто ремесленники, получавшие разовые заказы, а лица, состоявшие на государственной службе, скорее всего в Царской мастерской палате (или Царицыной мастерской). В исследованиях И. Е. Забелина и Н. А. Маясовой приводятся данные о двух работах рукодельников. 21 мая 1585 года этими «золотошвеями» была сделана шляпа «большого наряду» для царицы Ирины Федоровны. В 1587-м «июля 16 дано золотошвеям Богдану Григорьеву да Мартыну Петрову под кружево на подкладку червчатому отласу»<sup>12</sup>. Разумеется, нельзя забывать, что в царском дворце XVI века трудились жены-вышивальщицы. Их число неизвестно, но, очевидно, что на них лежала основная нагрузка по выполнению рукоделий. Тем не менее, терминов, соответствующих их занятиям, пока не найдено. Употреблялись расплывчатые наименования: мастерица, мастерьа, а чаще — жена, дева и т. п.

XVII столетие — век новаторства и экспериментов. К нему относится наибольшее количество конкретных сведений о деятельности вышивальщиков и использовании профессиональных терминов. Почти все они связаны с кремлевскими дворцами. Примечательно, что в московских документах первой трети — середины XVII века при упоминании о том или ином мужчине-вышивальщике используется наименование «золотошвея». Таких примеров удалось найти сравнительно много, и все связаны, в той или иной степени, с именем патриарха Филарета Никитича Романова (1619–1633). Так, например, в столовой книге патриарха за 1624 год имеются записи о его госте из мужского Николо-Угрешского монастыря. «В субботу генваря 3 <...> За столом у Государя патриарха ели в Крестовой: архидьякон да казначей с братьею 9 ч., <...> Да Угрешскаго монастыря золотошвея, и вышло ему: полблюда икры арменская, полблюда ухи карасовыя полблюда

семги, ползвена осетрины...» или «Во вторникъ Генваря въ 6 день <...> За столом ели архидьякон да казначый с братьею 9 (ч) да с Угръши от Николы золотошвея да подъячей пятой Филатьев...»<sup>13</sup>. Пять документов 1626–1628 годов рассказывают о старце-золотошвее Мисаиле, исполнявшем заказы двора<sup>14</sup>. Например, записи 1626 года: «октября 27 <...> дано старцу Мисаилу золотошвее гривна, купил 2 золотника белого шелку, да 2 золотника рудожелтого шелку, починивал им соборные церкви Успения Пречистыя Богородицы старые пелены»; «Ноября 17, 7135 г.<...> дано старцу Мисаилу золотошвее за белый шелк за золотник 5 денег, тем шелком к покровцам и к воздухам и запонам нашивал кресты и подписи крестному знаменю». Возможно, Мисаил был тем безымянным старцем-золотошвеей, жившим в подклете у патриарха Филарета Никитича, о котором упоминали И. Е. Забелин и Л. И. Лихачева. В переписной книге Москвы 1638 года упомянут золотошвея Григорий Прокофьев, человек боярина Ивана Никитича Романова, младшего брата патриарха Филарета, имевший двор на Ильинской улице в Белом городе<sup>15</sup>.

Представления о родовой принадлежности существительных в современном и древнерусском языке далеко не всегда совпадают. Возможно, термин «золотошвея» в рассматриваемое время и мог восприниматься как существительное мужского рода<sup>16</sup>. Это объяснило бы, почему труженицы Царицыной мастерской палаты именовались «золотными» или «золотыми мастерицами»<sup>17</sup>. Однако поставило бы новый вопрос ввиду того, что вышивальщицы, работавшие вне царских мастерских, назывались (как и мужи) «золотошвеями». Например, 1640/1641 год: «Дано <...> старице Домниее золотошвее за серебро и за шолк <...> двацать три алтына две денги...»<sup>18</sup>. Несмотря на высказанное ранее предположение, что своим появлением в XVI веке термин «золотошвея» обязан мужчинам, представляется, что он более соответствует ряду современных ему существительных женского рода — «швея», «белая швея», нежели мужского — «швец», «шваль». Вполне вероятно, что для решения данных проблем следует учитывать не столько филологические тонкости, сколь историческую ситуацию. Не лишним будет напоминание о том, что Смутное время до основания опустошило царские кладовые. Первые царицы рода Романовых должны были заново накапливать свою казну. Штат царских мастериц (вместе с белыми швеями) в первой четверти столетия постепенно увеличивался: от 14 человек в 1613 году до 50 — в 1625-м, и продолжал расти<sup>19</sup>. Это лишний раз указывает на то, что золотошвейное дело — преимущественно женское рукоделие. Возможно, понятие «золотная мастерица» возникло в результате производственной необходимости, требовавшей как-то отделить золотных от белых швей, деливших одну мастерскую. Термин же «золотошвея», скорее всего, воспринимался как просто наименование профессии. О ее родовой принадлежности особенно не задумывались, поэтому мужчинам и женам было не зазорно называть себя подобным образом. Вполне вероятно и другое объяснение — рассматриваемый случай представляет пример отражения в русском языке старинной традиции разделения ремесел на женские и мужские.

Приведенные примеры показывают, что все мужчины-золотошвеи, служившие или посещавшие Патриарший двор эпохи Филарета Романова, по понятным причинам, были монахами. Это означает, что золотошвейное дело и в XVII веке продолжало развиваться в отдельных мужских монастырях России, во всяком случае в Николо-Угрешской обители<sup>20</sup>.

В то же время в мастерских царского дворца золотошвейное дело, на первый взгляд, целиком сосредоточилось в руках женщин. В отличие от XVI века в документах XVII столетия ни один муж-золотошвей ни упомянут. Очевидно, что их заменили канительные

мастера. Самое раннее упоминание о них, так же, как и о золотных мастерицах, относится к 1614 году<sup>21</sup>. Однако эти труженицы и труженики не всегда могли справиться с объемом необходимых, а порой незапланированных заказов правящей фамилии. Можно предположить, что в этом случае к золотным делам привлекались царские портные. Так, в июле 1613 года две артели казенных мастеров трудились для церкви «Знаменью пресвятой Богородицы, что на государеве на старомъ дворъ, пониже Варварсково Хресца...». Первая — это портной Путилка Фомин с тремя товарищами «делали патрахль да ризы», вторая — Якуша Трофимов, также с тремя умельцами, выполнял ряд аналогичных работ, которые, к сожалению, не перечислены<sup>22</sup>. В июле–августе того же года пять казенных портных во главе с упомянутым Путилкой Фоминим и стрельцком портным мастером Ваской Михайловым «...делали шубы золотные и камчатые крымскимъ посломъ»<sup>23</sup>.

В переписных книгах городов первой половины XVII века мужчины-золотошвей встречаются крайне редко. Кроме уже упоминавшегося москвича Григория Прокофьева имеется еще один пример: в документах 1624 года города Юрьева-Польского значился боярин Адриан Золотошвей<sup>24</sup>. Это не означает, что золотошвейное искусство утратило свою значимость. Напротив, эстетические идеалы XVII века определяли его особую популярность. В середине столетия роскошь царского двора даже в сравнении с предыдущим веком была ослепительной. Драгоценности и золотное шитье украшали наряды не только представителей правящей династии, но и их придворных, дворовых и служилых людей младших разрядов. Столица была крупнейшим центром шитья: ее Торг включал особый Золотный ряд, где приобретались готовые вещи, золотые и серебряные нити, кружева и плетенки. Подобных торговых рядов не было даже в таких богатых торговых городах, как Ярославль, Новгород, Нижний Новгород, Вологда и пр.<sup>25</sup>.

Царский и Патриарший дворы были образцом для подданных. Подражая их быту, светская знать, как и в прежние времена, держит в своих домах целые мастерские женщин-золотошвей. Дома бояр и высшего духовенства порой обслуживают несколько портных: так, у коломенского митрополита было четверо таких тружеников, у боярина Лукьяна Степановича Стрешнева двое, у Ивана Никитича Романова четверо, и только при его дворе служил мужчина-золотошвей<sup>26</sup>. Это еще раз подтверждает, что, несмотря на востребованность золотных работ, посвятить себя только этому делу могли единицы. Выявление вышивальщиков в городской среде, как в светских, так и в духовных учреждениях, осложняется не только тем, что универсальность мастера определяла емкость терминологии. В ряд самостоятельных издавна выделялись профессии, чьи наименования также не отражали всех знаний и возможностей умельца. Например, техникой шитья владели отдельные рукодельники из числа нашивочников (изготовители узорных нашивок для одежды), чупрунников (шившие женские кафтаны), сарафанников и т. п. В ряде случаев в одном документе один и тот же мастер назывался по-разному в зависимости от исполненной им работы или по какой-либо другой причине. Так, во время пребывания в столице новгородского митрополита Никона в его расходной книге за 1650 год (1651–1652) ремесленник Григорий сначала назван «шапочным мастером», а чуть позднее — «золотошвейцом» и «шапочным мастером»<sup>27</sup>. Григорий, несомненно, был москвичом и, вероятнее всего, это тяглец, живший в Деревянном городе в патриаршей слободе на Козьем болоте<sup>28</sup>. В книге владыки Никона приведено нетипичное для Москвы наименование профессии — «золотошвейц». Очевидно, что записи вел уроженец Новгорода, сопровождавший будущего патриарха, и он просто не воспринял не известный

ему термин: как уже отмечалось, в новгородских архивах профессия «золотошвея» не зафиксирована.

Постепенно приемники патриарха Филарета отказались от услуг золотошвеев. С середины XVII века, как следует из расходных книг Патриаршего двора, почти все швейные и скорее всего золотные работы здесь выполняли портные мастера Никита Онфимов, Исачка Борисов со товарищи. Они декорировали вышивкой облачения владыки, шили покровы. Так, в расходных книгах патриарха Иоасафа за октябрь и ноябрь 1640 года неоднократно указывается на приобретение разноцветных шелковых нитей для Никиты Онфимова, который шил патриаршу манатею. Например, в записи от 15 октября говорится: «Да ему ж, чем шит манатя, на три золотника шолку вишневого, и красново, и белово три алтына. Да на нити на вишневые и на белые восемь денег»<sup>29</sup>. В той же книге декабрьская запись сообщает: «Портным мастером, которые шили покровы, на корм Исачку Борисову с товарищи, трем человеком, пят алтын да за нити за зеленые, и за лазоревые, и за черные, и за вишневые, и за белые, чем шили покровы, десят денег. И всего пятнацат рублев девят алтын пят денег, дано»<sup>30</sup>. В списках дворовых людей духовных правителей Иоасафа II за 1667 и Иоакима за 1682 годы также упоминаются только портные<sup>31</sup>. Изредка к патриаршим делам привлекались монашествующие и светские мастерицы<sup>32</sup>.

Основными итогами настоящей работы является доказательство возникновения мужского золотошвейного ремесла не позднее XV века. Многие мужи-вышивальщики значились в документах как представители других, хотя и смежных, профессий (швецы, швали, портные и пр.). Несмотря на это, отчасти удалось проследить формирование профессиональных терминов. В XV столетии лицевым шитьем в мужских монастырях занимались «шевчии», которые, видимо, сочетали умение вышивать с кроильным делом. Как минимум, с середины XVI века при царском дворе появляются «золотошвеи», вышивавшие не только шелком, но и работавшие с канителью. В начале XVII века в царских мастерских их сменяют женщины «золотные мастерицы» и мужи «канительщики». Однако надежным прибежищем мужчин-золотошвеев в это время становится Патриарший двор. Представляется вполне вероятным, что наименование мастеров «золотошвея», применимое и к мужчинам, и к женам, — пример отражения в русском языке старинной традиции разделения ремесел на женские и мужские.

Со временем восприятие шитья как женского рукоделия ослабнет, и в XVIII столетии закрепится гендерное различие в наименованиях профессии: «золотошвей» и «золошвея». Но это уже другое время, другая эпоха со своими взглядами и нравами.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Обе исследовательницы ссылаются на книги И. Е. Забелина. Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 1901. С. 493, 742. См.: Маясова Н. А. Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья // ГММК. Материалы и исследования. Сб. статей. Вып. 1. М., 1973. С. 129: прим. 22; Забелин И. Е. История города Москвы, Ч. 1. 2-е изд. М., 1905. С. 502. См.: Лихачева Л. Д. Произведения шитья из Александро-Невской Лавры в собрании Русского музея // История коллекций и дворцов Русского музея. Конференция, посвященная итогам научно-исследовательской работы за 1998 год: Тезисы докладов. СПб, 1999. С. 9.
- 2 Мнение Е. С. Видоной, записанное в инвентарной книге ГИМ, приводится в статье: Маясова Н. А. Указ.соч. С. 33: прим. 11.
- 3 Нарциссов В. В. Проблемы иконографии преподобного Сергия Радонежского // Древнерусское искусство. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV–XV вв. Сб. статей. СПб, 1998. С. 55; Он же. Шитый покров Сергия Радонежского // Древнерусское и народное искусство. М., 1990. С. 30, 32.
- 4 Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). В 10 т. Т. III. М., 1990. С. 387, 388.
- 5 Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. В 3 т. Т. III. СПб, 1912. Стб. 1601.
- 6 Преподобный Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу / Пер. со слав. иерод. Романа (А. Г. Тамберга). М., 1994. С. CMS. Цель сочинений — доказать еретикам равноценность икон, написанных красками, образам в технике шитья, чей авторитет был закреплен еще Священным Писанием (Исх. 26:31–33).
- 7 Волоколамский патерик // Библиотека памятников древнерусской литературы. Т. 9. Конец XIV — первая половина XVI века. СПб, 2000. С. 32.
- 8 Примеры см.: Словарь русского языка XI–XVII веков. Вып. 22. М.: Наука, 1997. С. 248–250. Далее — Словарь.
- 9 Петров В. А. Слуги и деловые люди монастырских вотчин // Вопросы экономики и классовых отношений в русском государстве XII–XVII веков. Сб. статей / Под ред. И. И. Смирнова [и др.]. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Вып. 2. С. 131.
- 10 В отличие от других городов в Новгороде мастеров широкого профиля (швейцов — 2 человека, швалей — 2) было в десятки раз меньше, чем узких специалистов (кафтанных — 104, сарафанников — 103, шапошников — 91 и т. п.). См.: Арциховский А. В. Новгородские ремесла. Сб. статей // Новгородский исторический сборник. Вып. 6. Новгород, 1939. С. 11, 12.
- 11 Дополнения к актам историческим, собранным и изданным Археографической комиссией. Т. 1. СПб, 1846. Кон. X века — 1613 г. Стб. 206; Словарь. Вып. 6. М., 1979. С. 60.
- 12 Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц... С. 493; Маясова Н. А. Указ. соч. С. 129: прим. 22.
- 13 Столовая книга патриарха Филарета Никитича. 1623 г. Продолжение. Сб. статей // Старина и Новизна: Исторический сборник, издаваемый при обществе ревнителей русского исторического просвещения в память императора Александра III. Кн. 13. СПб, 1909. С. 39, 41.
- 14 Холмогоровы В. И. и Г. И. Материалы для истории, археологии и статистики московских церквей, собранные из книг и дел прежде бывших патриарших приказов В. И. и Г. И. Холмогоровыми при руководстве И. Е. Забелина. М., 1884. С. 5, 6, 15, 222, 951.
- 15 Переписная книга города Москвы 1638 года. М., 1881. С. 14.
- 16 В Словаре указано: «Золотошвей и золотошвея, м.», то есть оба термина мужского рода. См.: Словарь. Вып. 6. М., 1979. С. 60. Однако в рукописях XVI–XVII веков термин «золотошвей» обнаружить не удалось

- 17 Самое раннее упоминание термина «золотная мастерица» в 1614 г. См.: Словарь. Вып 6. М., 1979. С. 57.
- 18 Расходная книга 1640/1641 года. См.: Устинова И. А. Делопроизводственные документы патриарших приказов 1-й половины XVII века // Вестник церковной истории. М., 2013. № ½ (29/30). С. 84.
- 19 Данные на 1613 год см.: Приходно-расходные книги Казенного приказа // РИБ. В 39 т. Т. 9. СПб, 1884. С. 200; на 1625 год см.: Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц... С. 658.
- 20 Архив обители был сожжен после эпидемии чумы в 1771 г. См.: Прокопенко А. М. Новые документы по истории землевладения Николо-Угрешского монастыря. Сб. статей // Русский дипломатарий. Вып. 2. М., 1997. С. 52. Часть поздних документов Угрешской обители (1700–1909) и несколько рукописей XVII века хранятся в РГАДА. Ф. 1205. Оп. 1 — 127 единиц.
- 21 Деятельность канительщика ограничивалась работой с канителью, тонкой золотой или серебряной нитью, предназначенной для вышивания, обтягивания пуговиц, изготовления украшений. См.: Словарь. Вып 7. М., 1980. С. 54, 55.
- 22 Приходно-расходные книги Казенного приказа... С. 3.
- 23 Там же. С. 147, 148.
- 24 Данные Генеалогического портала. Электронный ресурс: <https://nominic.ru/Фамилия/Золотошвей>.
- 25 См.: Ярославские писцовые, дозорные, межевые и переписные книги XVII в. // Труды ярославской ученой архивной комиссии. Кн. VI. Вып. 3–4. Ярославль, 1913; Писцовая и переписная книги XVII в. по Нижнему Новгороду // РИБ. Т. 17. СПб, 1898; Лавочные книги Новгорода Великого 1583 г. / Пред. и ред. В. Бахрушина. М., 1930; Греков Б. Д. Опись Торговой стороны в писцовой книге Новгорода Великого. СПб, 1912, и т.п.
- 26 Переписная книга города Москвы 1638 года. С. 40, 3, 14, 38, 39.
- 27 Расходная книга митрополита новгородского Никона за время поездки его в Москву и в Соловецкий монастырь в 1610 году // ВОИДР. Кн. 13. М., 1852. С. 32.
- 28 Расходная книга 1640/1641 года... С. 22.
- 29 Там же. С. 80, 81.
- 30 Там же. С. 84.
- 31 Писарев Н. Н. Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904. С. 48.
- 32 Расходная книга 1640/1641 года... С. 84.

## «Загадка» одного памятника

Покровец «Се Агнец» конца XVI — начала XVII века  
из коллекции Русского музея

*О. В. Клюканова,*

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В коллекции литургических тканей Русского музея небольшой покровец «Се Агнец» (ДРТ-146) отличается искусным исполнением, непростой историей бытования и загадочной судьбой вкладной надписи (ил. 2). Вновь обратиться к этому произведению подвигла прошедшая в ГРМ выставка «Осень русского Средневековья» (2019) и недавняя реставрация памятника, проведенная художником-реставратором Н. К. Шебеко.

Покровец поступил из дома Мятлевых, о чем сообщает «этикетка» на тыльной стороне. Надпись чернилами на тетрадном листе: «Воздух с изображением «Се Агнец» из Мятлевского дома-особняка, переданный Байковским И. Н., через Л. А. Дурново 12.03.1929 года».

С середины XVIII века дом Мятлевых (Исаакиевская площадь, 9) занимал особое место в культурной жизни Петербурга (ил. 1). Владельцами в разное время становились знаменитые дворянские семьи Нарышкиных и Мятлевых. В 1820 году здесь открылась домовая церковь Воскресения Христова, причисленная к Исаакиевскому собору. В 1870–1914 годы старинный дом снимал Евгений Васильевич Богданович, служивший старостой при Исаакиевском соборе. В 1918 году особняк был национализирован и в 1919-м передан в распоряжение Музея художественной культуры (МХК), организатором которого являлся Н. И. Альтман. 3 апреля 1921 года в музее открылся живописный отдел, отделы рисунка, иконы и художественной промышленности. В 1924 году МХК был преобразован в институт художественной культуры (ГИНХУК). В 1926-м его коллекции были переданы в Русский музей. По акту № 196 от 27.04.1926 поступили 160 произведений современных художников: Альтмана, Филонова, Фонвизина, Лебедева, Митурича. Все имущество домовой церкви Мятлевского особняка после закрытия 7 апреля 1926 года перешло в Музей отжившего культа (Музей внутренней отделки архитектурных памятников при Обществе «Старый Петербург — Новый Ленинград»), располагавшийся на Волховском переулке, 1–3. Но уже 16 апреля 1928 года Музей отжившего культа был ликвидирован, экспонаты перевезены в Музей города и в Русский музей. В архиве отдела учета ГРМ сохранился акт № 436 от 11.10.1929, по которому музею были переданы на постоянное хранение резные иконостасы из домовой церкви Воскресения.

Каких-либо сведений об интересующем нас памятнике пока найти не удалось. Остаются нерешенными вопросы и его происхождения. Все, что известно, — имя последнего владельца. Откуда и когда покровец попал в петербургский особняк? Почему оставался в доме на Исаакиевской площади в 1929 году, когда коллекции ГИНХУКа были уже вывезены, а домовая церковь закрыта? Находился ли среди утвари домовой церкви Воскресения, в отделении иконы МХК, или был в числе древних вещей бывших хозяев дома, собирателей старины? В справочнике «Весь Ленинград» за 1929 год упоминается Инно-

1

**Дом Мятлевых  
на Исаакиевской площади**

Фотография 1900-х

Воспр:

[http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/domovy-e-cerkvi\\_06\\_vo-imyа-voskreseniya-hristova-dom-myatlevykh.htm](http://lost-temples-of-st-petersburg.gatchina3000.ru/domovy-e-cerkvi_06_vo-imyа-voskreseniya-hristova-dom-myatlevykh.htm)



кентий Николаевич Байковский, проживавший на площади Воровского (Исаакиевской), 9, в бывшем доме Мятлевых. Видимо, он и передал Лидии Александровне Дурново древний покровец, переживший перипетии смутных времен. Поскольку точных документальных свидетельств найти не удается, обратимся к самому произведению, к возможностям иконографического и стилистического метода.

Покровец (50,1 x 47) исполнен по красному (алому) в среднике и синему по полям атласу. В центре средника в плоском диске изображен Христос. Дискос накрыт тонкой высокой звездницей, под которой шит голубь в ромбовидном, включенном в квадрат обрамлении. По сторонам диска с Агнцем представлены служащие ангелы с рипидами. Вверху над чашей в сегменте неба — Господь Саваоф.

По кайме идет молитвенная надпись, прерываемая изображениями двух серафимов и двух херувимов по углам полей: «ДАСТЬ СВ(Я)ТЫМЪ СВОИМЪ ОУЧЕНИКРМЪ И АПОСТАЛОМЪ РЕКЪ: ПРИИМЕТЕ И ЯДИТЕ СЕИ ЕСТЬ ТЕЛО МОЕ ЕЖЕ ЗА ВЫ И ЛОМИМОЕ ВО ОСТАВЛЕНИЕ ГРЕХОВЪ...». Изображения в среднике и молитвенные надписи на полях собираются в единую замкнутую композицию. Чтение текста молитвы начинается на верхней кайме, продолжается на левой, затем правой и завершается на нижнем поле. На фоне средника помещаются традиционные подписи: «СЕ АГНЕЦ БОЖИЙ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ МИРУ» и «ИС ХС». В верхней части средника по сторонам от сегмента с изображением Саваофа, и по низу шла вкладная надпись, от которой остались лишь следы, и к истории которой мы вернемся позже (ил. 5, 7). Сохранились две древние подкладки: очень ветхая из зеленого атласа и более поздняя песочного шелка со следами чинок. Такое внимание к памятнику, замена подкладок, многочисленные чинки указывают и на частое использование ткани в богослужении, и на особое, бережное к ней отношение.

Лицевые изображения шиты плотным атласным швом. На макросъемке, проведенной (ил. 3) в отделе ТТИ ГРМ С. В. Сирро, отчетливо видны движения стежков и характер нитей — пушистые и перекрученные. Золотая нить, что также хорошо видно под микроскопом, волоченная, но различна по выделке и толщине (ил. 4). В орнаменте на нимбах



2

**Покровец «Се Агнец»**

Начало XVII века

Атлас, холст, золотные, серебряные  
и шелковые нити. 50,1 x 47

ГРМ, ДРТ-146

ангелов золотное шитье положено по настилу, в качестве которого используется плотная хлопчатобумажная нить. Характерны очень плотные стежки-прикреп, складывающиеся в простые мотивы: «клубчик», «ягодка».

Иконографические и композиционные особенности, тщательность работы и выбора материала, художественные и технологические приемы шитья дают возможность рассматривать покровец Русского музея в одном ряду с группой произведений конца XVI — начала XVII века, традиционно относимых к «годуновскому» направлению в искусстве.

Начиная с XV века иконография «Се Агнец» получила распространение в шитье литургических покровцов, или сударей. В конце XVI века в мастерских царицы Ирины Федоровны Годуновой вырабатывается определенная схема, которая становится обязательной для дисковых покровцов не только в кремлевских светлицах. Новым обязательным элементом становится образ благословляющего Саваофа в сегменте неба и слетающего Духа Святого в ромбовидном ореоле. Характерной особенностью композиции является и подробное изображение литургического сосуда — диска в виде плоской чаши на высоком стояне. Большое яблоко и поддон такого диска начинают украшать «ложки», шитые в подражание реальным декоративным элементам попеременно золотными и серебряными нитями по настилу, что придает изображению дополнительную рельефность. Яблоко охватывают орнаментальные «ручки», напоминающие вьющиеся стебли или побеги, переходящие в кривы. Отметим, что подобное убранство литургических сосудов было хорошо известно в западноевропейском искусстве. Такие чаши, попадавшие на Русь в качестве посольских даров в XVI–XVII веках, широко использовались в царском и боярском обиходе, и, следовательно, вполне могли служить образцами для русских иконописцев или вышивальщиц. Иконография «Се Агнец», получившая развитие в мастерских Ирины Федоровны Годуновой, подробно, с небольшими изменениями, цитируется в шитье на протяжении всего XVII века. Обязательным элементом композиции является и образ процветшего диска. В этой повторяемости выражено акцентированное внимание к теме жертвенного Агнца посредством эстетической активизации формы

3

**Покровец  
«Се Агнец»**

Начало XVII века

Фрагмент

ГРМ, ДРТ-146



жертвенной чаши. Новая композиция «Се Агнец» в научной литературе получает наименование «годуновская».

Наиболее близкими покровцу из дома Мятлевых оказываются произведения, вышитые в мастерской третьей жены Дмитрия Ивановича Годунова Стефаниды Андреевны. Ее имя сохранилось на сударе «Богоматерь Воплощение» (ММК, ТК-2541) и на воздухе «Христос во гробе» (Новый Иерусалим, инв. 1082), на котором к имени вкладчицы приписано: «Дмитриевская жена Ивановича Годунова»<sup>1</sup>. Дмитрий Иванович занимал важные государственные посты при царях Иване Грозном (возглавлял постельничий приказ), Федоре Иоанновиче и Борисе Годунове. О существовании светлиц в доме боярина Дмитрия Ивановича Годунова с 1570-х по 1605 годы известно по большому количеству сохранившихся произведений, шитых в мастерских трех его жен, которые не только «активно участвовали в работе светлиц, но и проявили в ней свою индивидуальность»<sup>2</sup>.

Покровец «Се Агнец» Кремлевского собрания (ММК, ТК-2537)<sup>3</sup>, также исполненный в мастерской Стефаниды Андреевны, был вложен Дмитрием Ивановичем в костромской Ипатьевский монастырь в 1599 году, что следует из надписи: «Зделал сии судар конюшеи боярин Дмитрией Иванович Годунов в дом живоначальнойн троице ипацкого манастыря...»<sup>4</sup>. Московский памятник по размеру (58 x 58) значительно больше, чем покровец из дома Мятлевых (50,1 x 47). Однако с произведением Русского музея его объединяет и «годуновская» иконография, и манера рисунка, и сходство в мелких деталях, и такое эфемерное, но очень важное, общее настроение. Характерно изображение «невесомых» ангелов с тонкими ножками, обутыми в изящные остроносые сапоги. Контурный рисунок простой и незамысловатый, но вместе с тем художественно емкий и выразительный. Отметим, что лаконизм был свойствен шитым произведениям, вышедшим из мастерской царицы Ирины Федоровны Годуновой (племянницы Дмитрия Ивановича). Вышивальщицы царских и боярских светлиц (светлицы Дмитрия Годунова располагались в Кремле) не только могли ориентироваться на общие эстетические и художественные образцы, но и сотрудничать (известно, что в обязанности Дмитрия Годунова, возглавлявшего по-



4

**Покровец «Се Агнец»**  
Начало XVII века  
Фрагмент  
Макросъемка С. В. Сирро  
ГРМ, ДРТ-146

стельничий приказ, входило наблюдение и за царскими светлицами)<sup>5</sup>. Связь с произведениями царских светлиц особенно отчетливо проявилась в характере орнаментального декора. Выющиеся цветочные орнаменты, шитые золотными нитями по настилу, подобные драгоценной скани, восходят к одному образцу. Так, почти полное совпадение мотива в орнаменте нимбов находим на покровце ГРМ и на покровце 1599 года — вкладе Стефаниды Андреевны в Ипатьевский монастырь.

Еще одной особенностью шитья мастерской Стефаниды Андреевны является особая манера личного шитья. Н. А. Маясова отмечала, что при совпадении общего характера рисунка с произведениями мастерских Ирины Годуновой, в работах, приписываемых Стефаниде Андреевне, черты ликов стали более упрощенными, а фигуры менее изящными<sup>6</sup>. Мелочность рисунка, примитивность и ошибки отмечаются в ряде произведений мастерской Стефаниды Андреевны: сударь «Богоматерь Воплощение» (1599) — вклад в костромской Ипатьевский монастырь (ММК), воздух «Христос во Гробе» и сударь «Богоматерь Воплощение» (1600) — вклад в Чудов монастырь (ММК), сударь «Богоматерь Воплощение» (1598–1605) — вклад в Анастасьин Богоявленский монастырь в Костроме (ММК). И в личном шитье на покровце Русского музея можно отметить некоторую «неуверенность», схематичность рисунка (ил. 6). Ошибки особенно заметны в передаче рук Младенца Христа и Саваофа. Похожа и манера шитья «по схеме», и особый рисунок мелких прикрепов в золотном шитье. Определение личного шитья не укладывается в традиционно принятые древнерусские формулы. С помощью изменения направления нити моделированы лоб и глаза, шитые скорее по рисунку, нежели «по форме». Теней нет, но очерк, или «очки» вокруг глаз, сохранены. Они исполнены с помощью нити того же цвета, что и основной тон, а контур обозначен черным шелком. Личное — шелк песочного оттенка, нить тонкая и крученая. Мелкий ювелирный стежок ложится на ткань атласной гладью очень плотно, упруго. Отметим, что для произведений светлиц Стефаниды Годуновой характерно использование именно атласного шва (в царских мастерских Ирины Годуновой личное шили преимущественно «в раскол»).

**Покровец «Се Агнец»**

Начало XVII века

Изнаночная сторона

Макросъемка С. В. Сирро

ГРМ, ДРТ-146



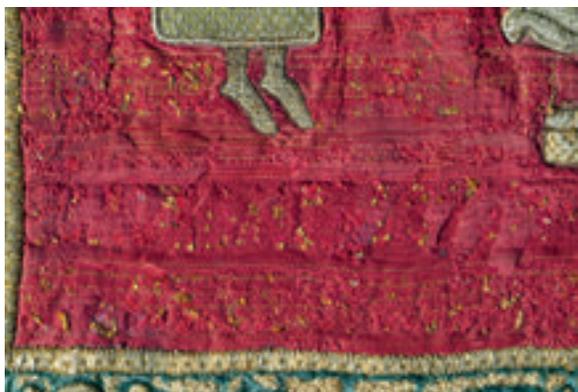
Палеографический анализ литургических надписей на полях покровца ГРМ также обнаруживает близкое совпадение в написании букв с сударем «Богоматерь Воплощение», который был вложен Стефанидой в Анастасьин монастырь (1598–1605)<sup>7</sup>. Сближает эти произведения и единый прием шитья букв в надписях — золотными нитями «в прикреп» по веревочке.

Оборотная сторона покровца из дома Мятлевых хранит не только тайну создания образа, но и свидетельства о его бытовании (ил. 7–8). Отметим тщательную проработку каждого стежка, яркость разноцветных шелков, сохранивших первоначальную цветность. Хорошо видимые с тыльной стороны заплатки и штопки могут указывать на чинки, переделки и даже на важные изменения памятника, особенно в том, что касается надписей. В верхней части композиции по сторонам от сегмента с изображением Саваофа и по низу средника шла, вероятно, вкладная надпись, от которой остались лишь следы, тени, части подготовительного рисунка, фрагменты золотной нити с тыльной стороны. Поскольку штопки были положены поверх сечений атласного фона на лицевой стороне, надпись была спорота сознательно. Отметим, что литургическая надпись с тыльной стороны хорошо сохранилась. Исчезновение же исторической надписи может быть свидетельством вкладного характера утраченного текста. По всей видимости, упоминание имени вкладчика было не по нраву новым владельцам?

Стилистически наиболее близок интересующему нас памятнику из Русского музея оказывается покровец «Богоматерь Воплощение» (1598–1605), вложенный Дмитрием Ивановичем Годуновым в Анастасьин Богоявленский монастырь. Общий тип ткани, характер рисунка, орнаментального убранства нимба, рисунок рук, совпадение в написании букв — все это дает возможность атрибутировать покровец Русского музея как произведение, вышедшее из светлицы Стефаниды Андреевны Годуновой. Возможно, покровец «Се Агнец» происходит из комплекта, вложенного в Анастасьин Богоявленский монастырь? Н. А. Маясова отмечает «посредственность» шитья мастерской Стефаниды: «и дело не столько в технических навыках шитья, сколько в художественной выразитель-



6  
Покровец «Се Агнец»  
Начало XVII века  
Фрагмент  
Личное шитье  
ГРМ, ДРТ-146



7  
Покровец «Се Агнец»  
Начало XVII века  
Фрагмент  
ГРМ, ДРТ-146



8  
Покровец «Се Агнец»  
Начало XVII века  
Фрагмент  
Вкладная надпись  
Съемка в УФ диапазоне  
ГРМ, ДРТ-146

ности... вероятно, невзыскательный вкус и отсутствие хорошей выучки у самой Стефаниды Андреевны, а также ослабление внимания к «светличным делам» стареющего Дмитрия Ивановича были причинами снижения того высокого уровня, на котором находилась эта мастерская при Агриппине и Матрене»<sup>8</sup>. Возможно, ошибки или отсутствие изящества в рисунке можно обнаружить в покровце Русского музея, однако в нем сохраняется искренность, непосредственность художественного высказывания. И несомненно, памятник сегодня может быть включен в ряд произведений, которые дополняют наше представление о шитье гоудуновской эпохи, открывающей XVII век, когда боярин Дмитрий Иванович сыграл одну из центральных партий.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004. С. 192. Кат. 50.
- 2 Маясова Н. А. «Светлица» в доме боярина Дмитрия Ивановича Гоудунова // Произведения русского и зарубежного искусства XVI – начала XVIII в. (Материалы и исследования / Государственные музеи Московского Кремля, 4). М., 1984. С. 50–52.
- 3 Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 184. Кат. 46.
- 4 Там же.
- 5 Маясова Н. А. «Светлица» в доме боярина... С. 50–52.
- 6 Там же. С. 51.
- 7 Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. С. 192. Кат. 50.
- 8 Маясова Н. А. «Светлица» в доме боярина... С. 51.

# Пелена «Богоматерь Знамение» 1630 года и другие большие богородичные пелены мастерской царицы Евдокии Лукьяновны

*А. В. Силкин,*

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр  
имени академика И. Э. Грабаря, Москва

В XVII веке в шитье пелен с изображениями чудотворных икон Богоматери заметна тенденция к укрупнению образа. В более раннее время богородичные пелены имели размер, близкий к пядничным иконам. Для подвешивания к большой иконе, находящейся в местном чине иконостаса, шитый образ мог надставляться широкими каймами из дорогих тканей, часто украшенными шитыми орнаментами или металлическими дробницами. Такова пелена «Богоматерь Одигитрия» царицы Анастасии Романовны (ил. 1), вложенная в суздальский Покровский монастырь в начале 1550-х годов<sup>1</sup>. Начало этому процессу было положено в 1592 году созданием «походного» иконостаса царя Федора Иоанновича<sup>2</sup>. До нас дошли шитые иконы местного ряда, которые имеют следующие размеры: «Троица Ветхозаветная» (111 x 97), «Федор Стратилат и мученица Ирина» (114 x 74,5)<sup>3</sup>, размеры не первоначальные, так как шитье было переложено при реставрации на новый фон, но масштаб близок). Икона «Богоматерь Одигитрия» не сохранилась, но очевидно, что ее высота соответствовала этим двум образам.

После Смуты, до появления во дворце царицы шитьевые работы в Кремле были сосредоточены в Вознесенском монастыре в хорах царской матери инокини Марфы, а также в кельях знатных инокинь Ирины Мстиславской, Александры и Софьи Голицыных. Основной сферой приложения «трудов и тщания» «великой иноки» Марфы Ивановны и ее мастериц была починка и восстановление тканевой части царской казны, хотя создавались и единичные лицевые пелены. Но искусство лицевого шитья не было сильной стороной мастерской «великой государыни иноки»<sup>4</sup>.

5 февраля 1626 года в Кремле, наконец, появилась царица: царь Михаил Федорович женился на Евдокии Стрешневой. С ее царствованием связано возрождение царицыной мастерской лицевого шитья. Но еще в 1625 году, возможно, в связи с подготовкой к первому браку, за дворцом были построены деревянные светлицы, а над задними Куретными воротами возведена каменная светличная палата, соединявшаяся переходами с постельными хорами царицы<sup>5</sup>. И. Е. Забелин пишет, что в них постоянно работало около пятидесяти женщин — белые швеи (шили белье) и золотые (или золотные) мастерицы. Количество лучших мастериц — золотых — было, в среднем, тридцать человек, отчего и назывались «тридцатницами». Служили они больше двадцати лет (даже до пятидесяти восьми)<sup>6</sup>. По подсчетам Н. А. Маясовой, в 1626 году насчитывалось пятнадцать золотошвей, а в 1633 году уже сорок две мастерицы<sup>7</sup> (среди последних были, очевидно, и белые швеи).

Первой большой пеленой с образом чудотворной иконы Богородицы стала пелена «Богоматерь Знамение» из Русского музея<sup>8</sup> (ил. 2). Тропарь, шитый вязью на каймах, за-

1

**Богоматерь Одигитрия  
с подвесной пеленой и «убором»**

Начало 1550-х

Из суздальского

Покровского монастыря

ГТГ



канчивается датой: «ЛЕТА 7138 [1629/1630]». На основании стилистических и технических признаков Л. Д. Лихачева и Н. А. Маясова отнесли ее к мастерской царицы Евдокии, почему-то определяя ее как икону<sup>9</sup>. Маясова приводит даже выписку из «Светличных дел» под 1630 год, сообщающую, что Иван Паисеин 18 мая знаменил образ «Знамение Богородицы» сначала на «олександрийской бумаге», а затем июня 19 на белой тафте, а рисунок на бумаге «расцвечивал» красками. Мая 29 Иван Гомулин «около образа на бумаге знаменил тропарь да кондак»<sup>10</sup>.

Произведение поступило в ГРМ в 1934 году из Государственного музейного фонда. Место вклада пелены до настоящего времени было неизвестно. Можно утверждать, что она происходит из московского Знаменского монастыря, «что на старом государевом дворе» на Варварке. Домовый храм бояр Романовых был освящен во имя чудотворной иконы Божьей Матери Знамение. В 1629–1631 годы здесь был построен мужской монастырь, основание которого связано с рождением царского наследника Алексея Михайловича<sup>11</sup>.

Описание пелены, хранившейся в монастыре, совпадает с пеленой ГРМ в издании 1866 года. Его автор архиепископ Сергей (Спасский) первым высказал предположение, что пелена является вкладом царицы Евдокии: «Хранящийся в ризнице образ Знамения Пресвятыя Богородицы, шитый шелками и золотом, а по золоту жемчугом; по краям образа вышит средним жемчугом тропарь Знамению: яко неоторимую стену и проч. и год 7138 (1629-1630). Пелена, на которой вышит образ, длиною 17½, а шириною 14 вершков. По всей вероятности, это царский вклад и падает на время царицы Евдокии Лукьяновны, от которой монастырь имеет шитые воздухи»<sup>12</sup>. По описи 1658 года, Евдокия Лукьяновна вложила в монастырь евхаристический комплект — воздух «Положение во гроб» и покровцы «Богоматерь Знамение» и «Агнец Божий». Как отмечает архиепископ Сергей, «два покрыва сохранились»<sup>13</sup>. Автор приводит также текст одной из описей (без ссылки, но очевидно, 1658 года) относительно, как он считает, второй, не сохранившейся пелены «Богоматерь Знамение». Мы полагаем, что речь идет об одной пелене 1630 года: «Пелена



2

Пелена «Богоматерь Знамение»

1630

Из московского

Знаменского монастыря

Ткачество, шитье. 78 x 62

ГРМ, ДРТ-72

шита золотом и серебром в чекан Знамение Пречистой Богородицы; земля зашивана; венцы у Спаса и Пречистой Богородицы и по ризам по пробелам и около слова низаны жемчугом; у Пречистой же Богородицы в венце камень изумруд, да два камня яхонта лазоревые, по сторонам два плаща серебряные, резные позолочены; резаны слова; около плащей обнизано жемчугом; подпушка камка червчата офутерь; у пелены же четыре крюка серебряных. Дача блаженных памяти великого государя царя и великого князя Михаила Феодоровича всея Руси»<sup>14</sup>.

Размер пелены (78 x 62) близок к родовой иконе Романовых, являвшейся храмовой. Она стояла справа от царских врат, ее размер приводит архимандрит Сергей — «1 аршин и 2 вершка высоты и 14 вершков широты»<sup>15</sup>, т. е. 81 x 63 см. В соответствии с новгородским чудотворным образом на полях иконы были изображения святых Георгия, Онуфрия, Иакова Перского и преподобного Макария. Икона имела богатый оклад, по Описи 1631 года: «Образ Пречистой Богородицы Знамения обложен серебром, оклад чеканен, позолочен: венец и корона и цата золотые». Далее идет подробное описание жемчуга и драгоценных камней<sup>16</sup>. Упоминаются три пелены: «праздничная» с нашитым крестом из гравированных дробниц, «вседневная» и «у киота в подножии», но все без лицевого шитья<sup>17</sup>.

На рассматриваемой пелене нет святых на каймах. Фон и доличное трактованы как поверхность металлического оклада с характерными квадрифолийными дробницами с монограммами. Лики шиты с тонкими чертами и деликатными моделировками общим тоном без контрастных теней. На одеждах переданы многочисленные складки. Очевидно, пелена 1630 года, работа над которой была начата в мае–июне 1630-го, а шитье заняло не менее одного года, не могла быть закончена через пару месяцев к 24 сентября 1631 (1631) года — времени составления описи. Та же опись не упоминает ни одного предмета с лицевым шитьем. Так что и пелена, и упомянутый комплект евхаристических покровцов были вложены в монастырь после сентября 1631 года.

Примерно через десять лет после создания пелены «Богоматерь Знамение» в царицной мастерской были вышиты две пелены «Богоматерь Владимирская». В отличие от

3

**Пелена «Богоматерь  
Владимирская, с 12 праздниками»  
из московского Успенского собора**  
1639 — начало 1640-х  
Ткачество, шитье. 109 x 74  
ММК



первой, шитье было выполнено по прориси, снятой с чудотворной иконы. В «Светличных знаменных делах» под 1639 годом записано: «Июля 26, икон. Марк Матвеев да Третьяк Гаврилов знаменили (14) дней образ Бцы Владимирские, а около образа Дванадесятые праздники, по бумаге знаменовали и красками цветили и по тафте знаменовали»<sup>18</sup> (ил. 3). На шитье такой большой пелены ушло не меньше года, поэтому ее можно датировать 1639–1640 годами.

Пелена воспроизводит чудотворный образ XII века в «фотиевском» окладе начала XV века (ил. 4), для которого (образа) она и предназначалась<sup>19</sup>. На полях в аналогичных киотчатых клеймах изображены 12 праздников. Их порядок соответствует расположению до позднего поновления, сделанного после 1639 года. Иконографические и композиционные особенности большинства клейм восходят к другому образу — иконе начала XVI века с праздниками и святыми на полях<sup>20</sup> (ил. 5).

Лики в центральной композиции шиты тонким крученым шелком с широкими тенями-обводками более темным тоном. Тем же шелком выделены суставы на руках. Общий характер «маски» лику Богородицы придает рисунок глаз, слишком больших для зрачка и радужки, и упрощенный рисунок рта. Невыразительность образа соответствует и шитье одежд почти без складок.

«Праздники» выполнены, вероятно, другими мастерицами, в миниатюрных ликах отсутствуют тени. Можно выделить как минимум двух вышивальщиц: одна работала над верхней и левой каймами, а также клеймом «Вход в Иерусалим» на правой; вторая — над нижней каймой и клеймом с «Распятием» на правой. Почерк первой вышивальщицы отличается чуть более тщательной проработкой миниатюрных ликов и использованием желтого шелка для волос Христа и других персонажей. Лики, шитые второй мастерицей, более примитивные, а волосы Христа традиционно выполнены темно-коричневым шелком. Нарастающей тенденции превалирования металла, трактовке шитой поверхности как кованной соответствует шитье всего доличного серебром и золотом «в прикреп» с минимальным использованием цветного шелка. Впечатление золотого оклада усилива-



4

**Оклад иконы  
«Богоматерь Владимирская  
с праздниками и святыми  
на полях»**

Начало XV века  
ММК

ется и наличием позолоченных серебряных дробниц в форме квадрифолиев с монограммами, как на пелене «Богоматерь Знамение» 1630 года.

Пелена «Богоматерь Владимирская» из Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря<sup>21</sup> (ил. 6) была шита с использованием той же прориси в 1639 – начале 1640-х годов (до возникновения монастыря)<sup>22</sup>. В «Светличных знаменных делах» ниже записи о работе Марка Матвеева и Третьяка Гаврилова над образцом для пелены «Богоматери Владимирской с 12 праздниками» под 1640 годом записано: «Июля 3 иконники Баженко Савин, Марк Матвеев знаменовали образ Богородицы Владимирской, что велено по государеву указу послать в Астрахань»<sup>23</sup>. Возможно, речь идет о рассматриваемой пелене, которая по какой-то причине не была отослана.

Если пелена с праздниками повторяет икону в окладе, то рассматриваемая пелена соответствует чудотворной без оклада. Пелена очень близка кремлевской по материалам и технике шитья. Однако она была шита другими мастерицами Евдокии Лукьяновны. Лики шиты, как на пелене «Богоматери Знамение» 1630 года, без огрубляющих графических моделировок в виде «очков». Тонкие тени выполнены шелком общего тона с изменением направления стежков. Рисунок черт больше соответствует иконному образу, и лики не лишены одухотворенности. В отличие от предыдущей пелены подробно, как на иконе, разработаны складки одежды. На бархатных каймах вишневого цвета трунцалом шита плотная вязь тропаря. Подобное решение каймы можно видеть на четырех покровах московских святителей, созданных в царицыной мастерской уже при Марии Ильиничне Милославской. Самый ранний из них — на раку митрополита Алексия 1649–1650 годов<sup>24</sup>.

Этот ряд больших богородичных пелен можно дополнить пеленой «Богоматерь Одигитрия Смоленская» из Ворсменского монастыря под Нижним Новгородом<sup>25</sup> (ил. 7), ктиторам которого были родственники Романовых князья Черкасские, и близкой ей одноименной пеленой из Новодевичьего монастыря<sup>26</sup> (ил. 8). Технически они решены так же, как «Владимирская» из Ново-Иерусалимского монастыря: фон средника зашит пряженым

5

**Икона «Богоматерь Владимирская,  
с праздниками и святыми на полях»**

Начало XVI века

Дерево, темпера. 109 x 79

*ММК, ТК-2801*



6

**Пелена «Богоматерь Владимирская»**

1639 — начало 1640-х

Из Ново-Иерусалимского  
монастыря

Ткачество, шитье. 91 x 66

*Музей-заповедник*

*«Новый Иерусалим»*



7

**Пелена «Богоматерь Одигитрия  
Смоленская»**

Конец 1630-х — 1640-е

Из нижегородского Ворсменского  
монастыря

Ткачество, шитье. 92 x 84

*НГИИМЗ*





8

Пелена «Богоматерь Одигитрия  
Смоленская» из московского  
Новодевичьего монастыря  
Средник

Конец 1630-х — 1640-е

ГИМ

золотом «в прикреп» «двойной ягодкой» (повторяются и орнаменты прикреп одежд), на каймах из красного бархата плотной рельефной вязью шит тропарь. Но тип и шитье ликов аналогичны пелене «Богоматерь Владимирская, с праздниками»: несколько аморфный рисунок черт, широкие моделировки более темным тоном (шелк в значительной степени выпал) образуют вокруг глаз «очки».

Наблюдая различные манеры шитья личного в царицыной мастерской, можно разделить все памятники на две группы: шитые без «очков» и шитые с «очками» (имеется в виду не отсутствие моделировок вокруг глаз, а утрированные их формы). Поскольку первые произведения мастерской Евдокии Лукьяновны шиты без «очков», и их создатели работали в манере конца XVI века, можно предположить, что над ними трудились мастерицы старшего возраста, получившие выучку в мастерской царицы Ирины Федоровны либо их ученицы. Произведения второй группы, с «очками», были шиты, вероятно, мастерицами нового поколения, набранными при молодой царице.

Первыми произведениями с подобной утрированной моделировкой были два покрывала 1633 года: «Преподобный Никон Радонежский»<sup>27</sup> и «Преподобный Антоний Римлянин»<sup>28</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ГТГ, инв. 23032; ГТГ, инв. ОЗ 66. Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М., 1963. С. 94–97. Ил. на с. 96; Силкин А. В. Лицевое шитье царицы Анастасии Романовны. Черты преемственности и эволюция стиля // Лицевое шитье. Материалы выставки-конференции «Основы церковной вышивки. Опыт передачи древних традиций в церковном искусстве» 2013 года. М., 2014. С. 24, 25. Ил. 5–7 на с. 27.
- 2 Маясова Н. А. Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // Материалы и исслед. / Гос. музеи Моск. Кремля. Вып. 2. М., 1976. С. 46, прим. 44.
- 3 Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Государственного Русского музея. Л., 1985. Кат. 105, 106. Ил. 121, 122.

- 4 Силкин А. В. Лицевое шитье первого десятилетия после Смуты (1613–1626) // Искусство христианского мира. Вып. 14. М., 2017. С. 180–183.
- 5 Забелин И. Е. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII ст. М., 2001 (далее: Забелин, 2001). С. 543.
- 6 Там же. С. 400, 543, 544.
- 7 Маясова Н. А. Древнерусское лицевое шитье. Каталог. М., 2004 (далее: Маясова, 2004). С. 46; ЧОИДР, 1883, кн. 4. М., 1884. Стб. 824–826.
- 8 ГРМ, ДРТ-72, размер 78 x 62.
- 9 Лихачева Л. Д. Древнерусское шитье XV–XVIII веков в собрании Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л., 1980. Кат. 119; Шалина И. А., Турцова Н. М., Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Русские древности. Из собрания Государственного Русского музея: краткий иллюстрированный каталог выставки. Л., 1988. Кат. 41; Маясова, 2004. С. 47; Шалина И. А., Макарова А. А. Между старым и новым: иконопись и ювелирное искусство первой половины — середины XVII века // Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. СПб, 2018. С. 58, кат. 51 (см. здесь библиографию).
- 10 Забелин, 2001. С. 724; Маясова, 2004. С. 47.
- 11 Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай город. Центральные площади. Ред. Комеч А. И. и Плужников В. И. М., 1982. С. 449.
- 12 Сергей (Спасский), архиепископ. Историческое описание Московского Знаменского монастыря, что на старом государевом дворе. М., 1866 (далее: Сергей (Спасский), 1866). С. 42.
- 13 Там же. С. 46.
- 14 Там же. С. 48.
- 15 Там же. С. 37.
- 16 Там же. С. 37–40.
- 17 Там же. Приложение А. С. 2, 3.
- 18 Забелин, 2001. С. 725.
- 19 ММК, ТК-2801, размер 109 x 74. Маясова, 2004. С. 48. Кат. 94.
- 20 Маясова, 2004. С. 48. Кат. 94, прим. 5, 6 (рубрика «Иконография» написана Л. А. Щенниковой).
- 21 Музей «Новый Иерусалим». Тц-189, размер 91 x 66. Черненилова Л. М. Волшебная нить. Лицевое и орнаментальное шитье XVI — начала XVIII века из собрания музея «новый Иерусалим»: Каталог. М., 2014. Кат. 16.
- 22 Маясова, 2004. С. 47; Черненилова, 2014. С. 63.
- 23 Забелин, 2001. С. 726.
- 24 Маясова, 2004. Кат. 101, 119–121. Канительное производство было налажено в Кремле при Романовых, поэтому канитель и трунцал начинают широко применяться в царицыной мастерской, особенно в шитье надписей (Забелин, 2001. С. 552, 553).
- 25 НГИАМЗ, инв.ГОМ 10444. 92 x 84. Силкин А. В. Древнерусское лицевое шитье: исследование и атрибуция // Древнерусское лицевое шитье после реставрации в Центре имени Грабаря [Каталог выставки]. М., 2018. С. 17, 18. Кат. 9.
- 26 ГИМ, инв. 103804/476, НД ТП 386. 52 x 51 (каймы на этой пелене не сохранились). Не исключено, что для одной из этих пелен Иван Гомулин знаменил тропарь в 1649 г. (Забелин, 2001. С. 727).
- 27 СПИХМЗ. Инв. 398. 227 x 105. Манушина Т. Н. Шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. М., 1983. Кат. 22.
- 28 Новгородский музей-заповедник. Инв. НГМ КП 2096 ДРТ-17. Ласковский В. П. Путеводитель по Новгороду. Пособие при обозрении города и его ближайших окрестностей, его святынь и древностей. Новгород, 1910. С. 25.

## Две московские чарки XVII века из собрания русского музея

Т. А. Петренко,  
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Две московские серебряные чарки, о которых пойдет речь в данной статье, поступили в Русский музей в 1939 году из Эрмитажа и впервые были представлены на выставке «Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея»<sup>1</sup>. Они экспонировались в большой центральной витрине, посвященной искусству столичных серебряников середины — второй половины XVII века, в группе других московских чарок с рельефными чеканными изображениями и выделялись своеобразием исполнения. Обе чарки являются в своем роде шедеврами и показывают не только творческие возможности русских ювелиров — их тонкий вкус, великолепное мастерство и образованность, но и различные пути развития художественного стиля в искусстве второй половины XVII столетия.

Доброе угощение на пирах было принято сопровождать хмельными напитками, а известное выражение «на Руси есть веселие питии, не может без того бытии» народная традиция приписывала святому князю Владимиру, прославившему богатые русские застолья. Наиболее распространенными личными столовыми сосудами были небольшие круглые чарки, из которых не спеша пили крепкое «государево виноцо» или мед, веселящие сердце человека и наводящие на размышления о жизни.

В семнадцатом столетии чарки становятся особенно разнообразными и нарядными, большое внимание уделяется их оформлению. Они украшаются драгоценными камнями, разноцветной эмалью, чеканными растительными орнаментами и диковинными изображениями символического характера. Не редкостью были чарки из драгоценных металлов, а также изготовленные из перламутра и камней: сердолика, яшмы, горного хрусталя в серебряных оправках. По венцу обычно делались надписи: именные, а также благопожелательного и нравоучительного содержания. Часто на них можно было прочесть: «Чарка добра человека пиите из нея на здравие хваля Бога»; «Невинно вино проклято пьянство»; «Повторить сердце увеселить утроить ум устроить много пить дурну быть». Чарки из благородных материалов ценились особенно высоко, они служили драгоценным подарком, передавались по наследству, ставились на поставцы. Также они были удобны для питья «теплоты» после причастия, поэтомя могли служить вкладом в церкви и монастыри.

В собрании Русского музея особенно примечательна новгородская чарка первой половины XVII века<sup>2</sup> (ил. 1) со множеством изречений. По ее венцу идет золоченая заздравная надпись: «ЧАРКА ДОБРА ЧЕЛОВЕКА ПИТЬ ИЗ НЕЕ НА ЗДРАВИЕ ХВАЛЯ БГА И МОЛЯ ПРО ГОСПОДРЕВО МНОГОЛЕТНОЕ ЕВО ЗДРАВИЕ», на тулове — три пары животных и птиц по сторонам древа: лев и единорог, олень и заяц, птицы, между которыми помещены изречения: «ЗРИ І СМОТ//РИ І ЛЮБИ І//НЕ ПРОСИ І», внутри на мишени помещена фигурка смиренно лежащего льва, окруженного назидательным текстом: «ЧЕЛОВЕЧЕ ЖЕЛАЕШЬ СЛ(а)ВЫ ЗЕМНЫЯ ЗАТО НЕ НАСЛЕДИШЬ НЕБЕСНЫЯ НЕ ЗЛИ(сь) СМИРИСЯ».

1

### Чарка

Первая половина XVII века

Новгород

Серебро, ковка, чеканка, литье, резьба, эмаль, золочение. 4 x 6,4 x 9,3

ГРМ, БК 3048



Христианское мировосприятие отражается и в образном строе первой публикуемой серебряной чеканной чарки<sup>3</sup> (ил. 2). Она имеет традиционную форму полусферической чаши на невысоком стояне с рельефной небольшой полуовальной пелюстью, развивая стиль московских серебряников, виртуозно владевших техникой высокой чеканки. Снаружи и внутри чарка украшена пышным растительным орнаментом и символическими изображениями различных диковинных существ. По венцу сосуда идет декоративная гравированная именная надпись: «ЧАРКА СЕМЕНА ЮРЬЕВА СЫНА // ПИТИ ИЗ НЕЕ ВСЯКОМУ ЧЕЛОВЪКУ НА ЗДРАВЬЕ». Небольшая орнаментальная вставка в виде растительного завитка разделяет надпись на две смысловые части. Владелец этого драгоценного предмета Семен Юрьев сын мог быть боярским сыном или богатым посадским человеком. По редкому подбору персонажей и высокому художественному исполнению эта чарка является уникальной и не имеет прямых аналогов. Был ли это личный заказ владельца, или мастерство и фантазия самого художника вдохновила его на создание этого произведения, сейчас сказать трудно. Резная надпись на венце могла выполняться в последнюю очередь.

При исполнении подобных заказов источниками вдохновения мастеров могли служить не только западноевропейские гравюры и привозные произведения прикладного искусства, как это показано в статье С. М. Новаковской-Бухман<sup>4</sup>, но и такие древнерусские литературные памятники, как «Физиолог», «Христианская Топография Козьмы Индикоплова», «Хронограф», «Толковая Палея», «Шестоднев», «Азбуковник» и другие<sup>5</sup>, ставшие более доступными во второй половине XVII века, а также устное предание, широко бытовавшее в песнях, былинах и различных сказаниях<sup>6</sup>. В Древней Руси традиционно существовала связь между литературой и изобразительным искусством, что непосредственно сказалось в использовании текстов на иконах, однако в прикладном искусстве эта связь более сложная. Ювелирные произведения дают возможность неоднозначного смыслового прочтения так же, как и фольклорное творчество, имеющее широкую вариативность и глубокие мифологические корни, уходящие в славянскую древность. Используя разнообразные источники и собственные наблюдения, предложим вариант про-



2

**Чарка**

Вторая половина XVII века

Москва

Серебро, чеканка, литье, позолота

4,4 x 11,2 x 8,1

ГРМ, БК 2980

3 а, 3 б

**Чарка**

Вторая половина XVII века

Фрагменты (ил. 2). Лев и единорог

ГРМ, БК 2980

чтения философского послания, заключенного в зримых образах на этом питьевом сосуде.

Тулово чарки состоит из двух чаш, плотно вставленных друг в друга, каждая из которых имеет свой неповторимый набор мифологических персонажей, тщательно выполненных в высоком рельефе со множеством декоративных деталей. На внешней стороне изображены две пары фантастических зверей, стоящих симметрично по сторонам от пышного цветочного побега, символизирующего и Древо Жизни в райском саду, и Мировое древо, с помощью которого у славян моделировалась тройная вертикальная структура мира, соединяющая небо, землю и преисподнюю. По сторонам одного цветка, похожего на тюльпан, расположены напротив друг друга лев и единорог (ил. 3 а, 3 б). Тюльпан в форме лилии считался священным цветком чистой любви. На чарке эти звери изображены в спокойных позах как хранители Древа: они стоят, подняв лапы в благородном приветствии, лев мирно поджал хвост между ног, а единорог опустил свой длинный рог между цветочными побегами.

Популярная западноевропейская эмблематическая пара «Лев и единорог» получила широкое распространение в русской культуре XVI–XVII веков и встречается в изобразительном искусстве, литературе, архитектуре и геральдике. Семантика этого изображения может отличаться в зависимости от культурной традиции и эпохи. В духовных стихах был широко распространен сюжет о битве между львом и единорогом. Их сражение символизировало борьбу двух миров: земного и подземного, что показано в знаменитой «Голубиной книге»:

Единорог — зверь — всем зверям отец.

Почему единорог всем зверям отец?

Потому единорог всем зверям отец, —

А и ходит он под землю,

А не держат его горы камни,

А и те-то реки его быстрые;

Когда выйдет он из сырой земли,

А и ищет он сопровитника,



А того ли люта льва-зверя;  
Сошлись они со львом во чистом поле,  
Начали оне, звери, драться:  
Охота им царями быть,  
Над всеми зверями взять большую.  
И дерутся оне о своей больше.  
Единорог-зверь покоряется,  
Покоряется он льву-зверю,  
А и лев подписан — царем ему быть,  
Царю быть над зверями всеми.

В данном контексте победа означала не уничтожение врага, а его покорность и смирение, добровольное признание силы противника. Так ночь уступает свои права дню; свет изгоняет тьму, которая, однако, не перестает существовать в мире. Попытки четко обозначить смысловые роли этих двух персонажей не приводят к однозначному решению. Их связь с основными небесными светилами (солнце — лев и луна — единорог) подтверждается многими примерами, что дает основание говорить о солярно-лунарной семантике этой эмблематической пары как об одной из важных сторон их символического смысла<sup>7</sup>.

В собрании Эрмитажа хранится несколько знамен с изображением льва и единорога, одно из которых является начальническим прапором конца XVII века<sup>8</sup>. В центре его — белое поле, вверху которого по сторонам желтого двуглавого орла под короной, держащего в лапах символы власти: державу, скипетр и меч, находятся личины, изображающие солнце и луну, а ниже, на фоне растительного орнамента — восстающие лев и единорог. С XVI века эта пара часто встречается на царской утвари, тронах, зданиях, в том числе лев и единорог изображены в резьбе по кости на знаменитом троне Ивана Грозного, а также на его царской печати.

В средневековье «Лев и единорог» воспринимались как выражение единства и борьбы противоположных, но взаимодополняющих начал во вселенной, таких как солнце и луна,



день и ночь, лето и зима (два противоположных знака зодиака: лев-август и единорог-январь), проявляющиеся в жизни человека как сила и кротость, плотоядность и травоядность, злоба и смирение, деятельность и созерцательность и т. д., а также как представление двух стихий: огня и земли. Для русского человека дуалистический принцип противопоставления небесного и земного, возвышенного и низменного, благоприятного — неблагоприятного мог реализоваться в неоднозначных мифологических образах как модель взаимодействия духовного и телесного миров. При этом каждый персонаж в разном контексте мог быть трактован и как символ Христа. Если брать чарку правой рукой за пелюсть, то перед глазами оказывается единорог как символ непорочности, благоразумия и чистоты помыслов, указывающий на человека, не забывающего о Боге и возносящего молитвы. По некоторым сказаниям единорог трижды в день славит Бога, обратясь на восток.

С другой стороны чарки по сторонам пышного цветка с острыми лепестками, похожего на гвоздику, которая также считалась символом любви и страданий Христа, расположены напротив друг друга два крылатых существа — конь и гиппокамп (водный конь) (ил. 4 а, 4 б). Они изображены в профиль, широко раскрывшими в приветствии свои пасти. Крылатый конь — это, по-видимому, Пегас, известный на Руси по древнегреческим сочинениям. Его, быстрого как ветер, наделяли благородством и мистической силой, красноречием и поэтическим вдохновением. Напротив него расположился с такими же поднятыми крыльями гиппокамп, по средневековым легендам, имеющий врожденную способность к одухотворению и превращению зла в добро. В «Физиологе» есть описание водного коня: «от пояса и выше он имеет образ коня, а ниже пояса образ рыбы кита, плавает же в море воевода над всеми рыбами» Его рыбий хвост мастер причудливо превратил в растительный побег, однако водный конь с крыльями — это редкий и загадочный персонаж. Оба этих фантастических крылатых существа, парящих в небе, символизировали превосходство духовного начала над материальным. Таким образом, на внешней стороне чарки рассказывается о сложных связях между отдельными стихиями, служившими, по средневековым воззрениям, составными частями при создании мира, художник вкладывал нравоучительный смысл в их изображение.

4 а, 4 б

### Чарка

Вторая половина XVII века

Фрагменты (ил. 2). Гиппокамп  
и Крылатый конь

ГРМ, БК 2980



5

### Чарка (вид сверху)

Вторая половина XVII века

Москва

Серебро, чеканка, литье, позолота.

4,4 x 11,2 x 8,1

ГРМ, БК 2980

Рассказ продолжается на рельефной пелюсти, имеющей многолопастный волнистый край, где мастер изобразил птицу, летящую среди пышных завитков орнамента, имитирующих облака, широко раскинув крылья и опустив головку внутрь чарки, где в морских волнах плавают три большие рыбы и рак (ил. 5). Птица — образ человеческой души, пьющей живую воду, а три рыбы могут символизировать не только Христа, но и Святую Троицу. Отцы Церкви сравнивали с рыбой и самих христиан, последовавших за Спасителем в «воду вечной жизни». Летящая птица может быть трактована как орел — символ неба и огня, либо обозначать человека, чья душа обновляется через таинство крещения в водной стихии и приобщение к Божьему слову. Рак, притаившийся на дне, в данном контексте мог означать умение отступать (осторожность), ждать (терпение) и воскресение из мертвых. Вторит этой теме изображение на круглой мишени в центре дна чарки другой птицы с широко распахнутыми крыльями и девичьим лицом, с короной на голове. Это мифическая райская птица Сири́н или Алконост, имеющая человеческий облик: по русским преданиям, она пленяет своим дивным пением, возвещая будущую несказанную радость в раю. Алконост живет на острове, откладывая яйца в воду, и молится за синее море. Птица сладкозвучными песнями призывает человека забыть суету «мира сего» и стремиться к Царству Небесному через бурные волны житейского моря, мастерски показанные художником в виде крупных прочеканенных завитков. Этот порыв человеческой души воплотил мастер в образе летящей птицы с наклоненной головкой к царственной птице на дне чарки. По верхнему краю морская стихия ограничена рядом чеканных выпуклых бусин, обозначающих жемчужины, которые как символ чистоты ассоциировались с преобразованием первичных стихий, одухотворением мертвой материи, а также со святостью и бессмертием. Жемчужина, спрятанная в раковине на морском дне, олицетворяет истинное знание, которое таится среди суеты и коварства мира сего или лежит глубоко в душе человека, поэтому ее светящаяся чистота считалась символом мудрости.

Необычные мифологические образы и орнаментальный декор на этой чарке рассказывают нам о природных стихиях и об удивительном мироустройстве, премудро соз-



6

**Евангелие тетр, напрестольное**

1689

Москва. Печатный двор

Бумага; ксилография,

печать, тиснение

**Оклад.** Первая половина XVIII века

Мастерские Московского Кремля

Золото, серебро; ковка, чеканка,

литье, гравировка, расписная

эмаль. 70,5 x 48,5 x 10

ГРМ, БК-3069

данном Богом в единстве и гармонии противоположных начал, а также о смысле жизни и человеческой душе, стремящейся к познанию истины. В отличие от других чарок нашего собрания с изображением водной стихии с рыбами, заглатывающими жертву<sup>9</sup>, здесь все звери мирно сосуществуют, исполненные величия и спокойствия.

Две чаши с рельефными изображениями крепко свинчены вместе так, что только маленькая гайка на дне стояна раскрывает секрет этого предмета. По стилю высокой чеканки со множеством тщательно проработанных деталей чаша может быть отнесена к характерным изделиям московских ювелиров середины — третьей четверти XVII столетия, но по многообразию мифологических персонажей и сложности художественного воплощения является уникальной.

Талантливый серебряник создал сказочный мир образов, изобразительную поэму, которая может вдохновить на философские размышления о смысле бытия и поэтическое творчество. Интересно, что все изображения на этой чарке, связанные с литературными источниками и фольклором, не имеют каких-либо поясняющих или нравоучительных надписей, тем самым сохраняя сакральный смысл.

Художественные особенности изображенных образов соотносятся с характерным явлением средневековой поэтики — стилистической симметрией, имеющей целью абстрагирование от окружающей действительности. По словам Д. С. Лихачева, «абстрагирование — это возвышение мира, вскрытие в мире его „вечных“ основ, его духовной сущности, освобождение мира от материальности, от всего временного, единичного, конкретного. <...> Абстрагирование вызывалось попытками увидеть во всём «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного. <...> Зыбкость всего материального и телесного при повторяемости и «извечности» всех духовных явлений — таков мировоззренческий принцип, становящийся одновременно и принципом стилистическим. <...> Средневековые системы абстрагирования, средневековый идеализм, при котором мир резко делится на духовный и материальный, божественный и человеческий, привели

7

**Чарка (вид сверху)**

1681

Серебро, стекло, литье, резьба,

эмаль, позолота. 2,4 x 9,7 x 7,2

ГРМ, БК 3047



к существованию еще одного явления, это — своеобразная бинарность художественного мышления... Все в мире может быть разделено надвое: душа и тело, грех и добродетель, жизнь и смерть, вечность и временность. На этом, как мы видели, зиждется средневековый символизм, средневековое стремление к абстрагированию... Художник средневековья, вступив на путь абстрагирования и вскрытия в мире его духовного начала, стремится сделать это возможно полнее, последовательнее, „непрерывнее“. За одним симметрическим построением следует второе, за вторым третье и т. д. Итак, абстрагирование создает свой возвышенный духовный двойник действительности, мир максимально „серьезный“, мир, целиком подчиняющийся „литературному этикету“, мир, не допускающий не только смеха, но и улыбки, мир священный, окруженный благоговением»<sup>10</sup>.

Другая чарка<sup>11</sup> является чисто декоративным произведением, отражающим новые художественные веяния в московском прикладном искусстве второй половины XVII века. Эти новшества связаны с ростом и популярностью в столице печатных изданий, украшенных гравюрами с пышными растительными орнаментами, которые вдохновляли мастеров на подражание. В этой традиционной по форме посуде мастер использовал и старые известные, и новые приемы украшения. Плоская серебряная чарочка с золоченой внутренней поверхностью имеет на месте мишени маленькую накладную розетку (ил. 7), представляющую собой четырехлепестковый распутившийся цветок с цветным стеклышком в центре, лепестки которого украшены разноцветной (белой с черными точками, черной с белыми точками, голубой и зеленой) эмалью, характерной для московских ювелиров этого времени. Гладкая золоченая плоскость чаши с «цветком» в центре контрастирует с ажурной двусторонней литой пелюстью (ил. 8), в затейливый растительный орнамент которой помещена геральдическая композиция с изображением льва и единорога, держащих гербовый щиток, на котором вверху сидит птица с распростертыми крыльями.

Подобные литые пелюсти крепились ко многим столичным чаркам. Из семи экспонированных на выставке пять имеют аналогичные пелюсти<sup>12</sup>. Творчески переработанная геральдическая композиция «Лев и единорог», широко распространившаяся в Европе



8

### Пелюсть чарки

1681

Серебро, стекло, литье,  
резьба, эмаль, позолота

2,4 x 9,7 x 7,2

Фрагмент (ил. 7). Лев и единорог

ГРМ, БК 3047

после союза между Англией и Шотландией, достигла Москвы вместе с приезжими мастерами. Союз принял новый британский герб, на котором британский лев и шотландский единорог поддерживают королевский геральдический щит, использовавшийся в декоративных композициях в зависимости от контекста. В данном случае на лицевой стороне гербового щитка находится черная эмалевая надпись с точкой перед буквами «ЧС // НЕ» (ил. 8). Возможно, это прописные буквы именной надписи, где первая «Ч» — «чарка», а остальные буквы — инициалы владельца, вырезанные на заказ. С оборотной стороны пелюсти на щитке — также резная надпись в три строки, заполненная черной эмалью «РПФ // ЮЛЯ // В.А.ДНЬ», датирующая памятник 1 июля 1681 года.

В собрании Музеев Московского Кремля хранится аналогичная чарка<sup>13</sup>, также имеющая на щитке с оборотной стороны черневую датирующую надпись «.РПЗ. // МАЯ // В.А.ДНЬ» — 1 мая 1679 года. На лицевой стороне пелюсти этого сосуда, выполненного на два года раньше, щиток залит голубой эмалью, что позволяет говорить о тиражировании подобных изделий.

Внешняя сторона чарки (ил. 9) украшена узором из пышных распустившихся цветков, перевитых в гирлянду и выделяющихся на черном эмалевом фоне подобно печатному орнаменту. Сердцевинки некоторых пионов, гвоздик, лилий чуть расцвечены белой с черными точками традиционной московской эмалью. Вокруг поддона идет кайма из фигурных листьев на белом фоне. На стояне — желтые городки с черным с желтой точкой кружочком на белом фоне.

Цветочная гирлянда на плотном черном фоне, как будто имитирующая печатный книжный орнамент, отвечала новым веяниям в столичном декоративном искусстве. В собрании Русского музея хранится огромное напестольное Евангелие<sup>14</sup> московской печати 1689 года в серебряном чеканном окладе, происходящее из первой петербургской церкви — Троицкой Петровской, куда было привезено из Москвы вместе с другой драгоценной литургической утварью. Орнамент рамок-заставок в этом издании (ил. 6, 10) аналогичен декоративной композиции на маленькой чарке. Удивляет точность в пе-

9

**Внешняя сторона чарки  
с цветочной гирляндой**

1681

Фрагмент (ил. 6)

ГРМ, БК 3047



редаче стиля и характера своеобразной барочной гравюры, напечатанной на большом листе александрийской бумаги.

На примере этих двух чарок можно проследить основные пути развития московского ювелирного искусства второй половины XVII столетия. С одной стороны, на основе традиционного мастерства происходит усложнение образности и повествовательности произведений, основанной на фольклорной мифологии, с другой стороны, идут поиски универсальной формы и декоративного оформления изделий, отвечающих эстетическим запросам своего времени и предназначенных для ограниченного тиражирования.

**ПРИМЕЧАНИЯ**

- 1 Государственный Русский музей, корпус Бонуа, март–май 2018 г. См.: Осень русского Средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. Альманах. Вып. 535. СПб: Palace Editions, 2018. Эти чарки были отобраны для публикации, но из-за ограниченности объема издания не вошли в него, как и многие другие экспонировавшиеся на выставке произведения.
- 2 Чарка. Первая половина XVII в. Новгород. Серебро, ковка, чеканка, литье, резьба, эмаль, золочение. 4 x 6,4 x 9,3. Пост. в 1939 из ГЭ, с 1916 – в Музее ЦУТР (приобр. у М. М. Савостиной). ГРМ, БК 3048. См.: Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков. Ред.-сост. И. А. Стерлигова. М., 2008. С. 663, 664. Кат. 549 (с библиографией); Осень русского Средневековья. С. 184, 185. Кат. 181.



10  
**Евангелие тетр, напрестольное**  
1689  
Москва. Печатный двор  
Фрагмент (ил. 6). Рамка-заставка  
на листе Евангелия от Луки  
*ГРМ, БК-3069*

- 3 Чарка. Вторая половина XVII в. Москва. Серебро, чеканка, литье, позолота. 4,4 x 11,2 x 8,1. Пост. в 1939 из ГЭ. ГРМ, БК 2980. Публикуется впервые.
- 4 Новаковская-Бухман С. М. К вопросу об иноземных образцах в русском прикладном искусстве XVII века. Статья в настоящем сборнике.
- 5 См.: Белова О. В. Славянский bestiарий. Словарь названий и символики (с библиографией). М., 2001. С. 14–25.
- 6 См.: Иванов И. И., Топоров В. Н. Славянская мифология. Вступ. ст. (с библиографией) // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 5–15.
- 7 Пчелов Е. В. Эмблематическая пара «лев и единорог» в русской культуре и солярно-лунарная символика // Календарно-хронологическая культура и проблемы ее изучения. К 870-летию «Учения» Кирика Новгородца. Материалы научной конференции. М.: РГГУ, 2006. С. 138–141.
- 8 Вилинбахов Г. В. Знамена с изображением льва и единорога в собрании Гос. Эрмитажа // СГЭ. Вып. 47. Л., 1982.
- 9 Новаковская-Бухман С. М. Указ. соч.
- 10 Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967. С. 109, 116, 120, 121.
- 11 Чарка. 1681. Москва. Серебро, стекло; литье, резьба, эмаль, позолота. 2,4 x 9,7 x 7,2. Пост. в ГРМ в 1939 году из ГЭ. ГРМ, БК 3047. Публикуется впервые.
- 12 Новаковская-Бухман С. М. Указ. соч.
- 13 Чарка. 1679. Москва. Эмаль по оброну на серебре. В. — 2,4; дм — 7,2. Пост. в 1923. ММК, МР-1805 // Мартынова М. В. Московская эмаль XV–XVII веков. Каталог. М., 2002. С. 137. Кат. 126.
- 14 Евангелие тетр, напрестольное. 1689. Москва, Печатный двор. Бумага; ксилография, печать, тиснение. Переплет: доски, ткань. Оклад — первая четверть XVIII в. Мастерские Московского Кремля. Золото, серебро, ковка, чеканка, литье, гравировка, расписная эмаль. 70,5 x 48,5 x 10. Из Троицкой Петровской церкви в СПб. Пост. в 1930 из ГЭ. ГРМ, БК 3069 // Осень русского Средневековья. С. 126, 127. Кат. 121.

## Принятые сокращения

АОММИ	Архангельский областной музей изобразительных искусств
БАН	Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург
ББИ	Библейско-Богословский институт Св. апостола Андрея, Москва
БМ	Библия Маттиаса Мериана
БП	Библия Пискатора
ВГИАХМЗ, ВГМЗ	Вологодский государственный историко-архитектурный художественный музей-заповедник
ВОИДР	Временник Общества истории и древностей российских
ВОКМ	Вологодский областной краеведческий музей
ВСМЗ	Владими́ро-Суздальский музей-заповедник
ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря
ГАВО	Государственный архив Вологодской области
ГИМ	Государственный исторический музей, Москва
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
ГММК (ММК)	Государственные музеи Московского Кремля
ГМПИ	Государственный музыкально-педагогический институт им. М. М. Ипполитова-Иванова
ГНИМА	Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева
ГПИБ	Государственная публичная историческая библиотека России, Москва
ГРМ	Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ	Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
ЖЗЛ	Жизнь замечательных людей
ИИМК	Институт истории материальной культуры РАН
ИРЛИ	Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург
КГИАХМ	Каргопольский государственный историко-архитектурный художественный музей
КМИИ	Калужский музей изобразительных искусств
Л. О.	Ленинградское отделение
МГОМЗ	Московский государственный объединенный музей-заповедник Коломенское–Измайлово–Люблино
МГУ	Московский государственный университет
МИИ РК	Музей изобразительных искусств республики Карелия
МХК (ГИНХУК)	Музей художественной культуры (Государственный институт художественной культуры)
НА	Научный архив
НА РК	Научный архив Республики Карелия
НБ	Научная библиотека
НГИАМЗ	Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник
НГМ	Новгородский государственный музей
НГОМЗ	Новгородский государственный областной музей-заповедник
НИИ РАХ	Научно-исследовательский институт РАХ
НМРК	Национальный музей Республики Карелия

НОУНБ	Новгородская областная универсальная научная библиотека
ОПИ	Отдел письменных источников
ОР	Отдел рукописей
ПГХГ	Псковская государственная художественная галерея
ПЭ	Церковно-научный центр «Православная энциклопедия»
РАН	Российская Академия наук
РАХ	Российская Академия художеств
РГАДА (ЦГАДА)	Российский государственный архив древних актов, Москва
РГБ	Российская государственная библиотека, Москва
РГВИА	Российский государственный военно-исторический архив, Москва
РГИА	Российский государственный исторический архив, Москва
РГО	Русское географическое общество
РИБ	Русская историческая библиотека, Москва
РНБ	Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
РФФИ	Российский фонд фундаментальных исследований, Москва
СНРПМ	Специальная научно-реставрационная производственная мастерская
СПб ИИ РАН	Санкт-Петербургский Институт истории РАН
СПбГУ	Санкт-Петербургский государственный университет
СПбДА	Санкт-Петербургская Духовная Академия
СПИХМЗ	Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник
ТОДРЛ	Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
ЦМиАР	Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева
ЮурГУ	Южно-Уральский государственный университет, Челябинск
ЯГИАХМЗ, ЯМЗ	Ярославский государственный историко-архитектурный художественный музей-заповедник
ЯХМ	Ярославский художественный музей
MS	манускрипт

#### **Генеральный директор**

##### **Русского музея**

Алла Манилова

#### **Редакторы**

Галина Ивашевская

Татьяна Медведева

#### **Корректор**

Татьяна Румянцева

#### **Оформление и компьютерная**

##### **подготовка макета**

Виктор Косяченко