

Центральный музей древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева



Иконы из частных собраний

Русская иконопись XIV — начала XX века

Каталог выставки

Москва
Издательство «ТЕТРУ»
2004

УДК 75.046
ББК 85.147

Оргкомитет выставки:

Г.В.Попов (председатель), С.Н.Воробьев, Н.И.Комашко,
А.Д.Липницкий, О.С.Никольская, В.М.Сорокатый

Вступительная статья

В.М.Сорокатый, Н.И.Комашко

Авторы каталожных статей:

Н.В.Герасименко, Е.В.Давыдова, Л.М.Евсеева, Я.Э.Зеленина, О.В.Клюканова (ГРМ),
Н.И.Комашко, Н.А.Кропивницкая, О.С.Никольская, В.М.Сорокатый, И.А.Шалина (ГРМ)

Редактор-составитель

Н.И.Комашко

Научный редактор

Г.В.Попов

Фотосъемка:

К.С.Бенедиктов, Е. Герман, А.А.Горматюк, С.М.Гурарий, В.Э.Ефимов, А.В.Нитецкий,
Ю.С.Петров, В.Н.Серегин, М.В.Скоморох, В.А.Соломатин, И.С.Хлюстов

Художественный редактор

О.Э.Родина

Технический редактор

А.В.Булгаков

ISBN 5-98396-004-0

© Центральный музей древнерусской культуры и искусства
им. Андрея Рублева

© В.М.Сорокатый, Н.И.Комашко, вступительная статья

© Н.В.Герасименко, Е.В.Давыдова, Л.М.Евсеева,

Я.Э.Зеленина, О.В.Клюканова, Н.И.Комашко,

Н.А.Кропивницкая, О.С.Никольская, В.М.Сорокатый,

И.А.Шалина, каталожные статьи

© Издательство «ТЕТРУ»

Н

Настоящую выставку в известном смысле можно назвать юбилейной. Тридцать лет назад, в 1974 году, в Музее имени Андрея Рублева была организована первая после 1917 года выставка древнерусской живописи из частных собраний. Её каталог был издан годом позднее. Во-вторых, прошло десять лет с тех пор, как в Музее стала действовать экспертиза произведений русского церковного искусства для частных лиц и организаций, которая за прошедшие годы значительно расширила свою деятельность и приобрела исключительную популярность среди владельцев и ценителей памятников древнерусской живописи, от которых и исходила идея устройства сегодняшней выставки. Наконец, день открытия выставки совпадает с днем открытия Музея для широкой публики, которое состоялось 21 сентября 1960 года. Последнюю дату нельзя считать круглой и собственно юбилейной, но музейный коллектив неизменно отмечает ее, отдавая себе отчет в значении этого дня для судьбы Музея и изучения древнерусского искусства в целом.

Значение выставки 1974 года трудно переоценить. Это был не только первый шаг в процессе легализации частных коллекций иконописи, но и итог сотрудничества музейных сил, художественной общественности и широкого круга специалистов в области древнерусского искусства. Следует признать исключительные заслуги составителя каталога А.С.Логиновой и вдохновителя выставки С.В.Ямщикова в привлечении к участию в ней разнообразного круга коллекционеров и владельцев икон. Особо важную роль это событие сыграло для представления зрителям некоторых древнейших икон, в первую очередь «Бориса и Глеба» конца XIII — первой половины XIV века новгородского происхождения. Существенным ее итогом было возвращение в научный обиход ряда произведений, известных еще в дореволюционное время. Прежде всего, это касается икон из собрания В.М.Васнецова и В.В.Величко, перешедших, соответственно, к Т.А.Мавриной и В.Я.Рубинштейну. Ряд выставленных произведений в дальнейшем послужил объектом фундаментальных исследований по истории древнерусской живописи, в частности, из коллекций П.Д.Корина и Н.А. и С.Н. Воробьевых.

Один из активных участников выставки, Г.Д.Костаки, в дальнейшем передал часть своего собрания в Музей имени Андрея Рублева. Некоторые из экспонатов были приобретены Музеем у их владельцев.

Та первая выставка открыла собой серию подобных выставок в Москве и Ленинграде. Что касается нынешней, то она отражает новый этап отечественного коллекционирования, когда сам факт собирательства приобрел вполне легальный и едва ли не законодательно оформленный характер. В ней участвуют основные представители коллекционерского сообщества Москвы. Представителям этого сообщества во многом принадлежала инициатива отбора памятников.

На выставке представлено множество первоклассных образцов русской иконописи от XIV до начала XX века, поскольку хронологические границы интересов к религиозному художественному творчеству значительно расширились. Соответственно, расширились и усложнились задачи изучения и атрибуции оказавшихся в центре пристального внимания вновь открытых произведений. Прежде всего, это касается памятников позднейшего периода (XVIII и первая половина XIX столетия), до недавнего времени находившихся в полном забвении.

Напомним, что о большей части коллекционных вещей нет точных данных относительно их происхождения. В связи с этим исключительную важность приобретает экспертная деятельность Музея. За последние годы через его экспертную группу прошли тысячи произведений, среди которых были и безусловные шедевры XIV—XVI веков, и целый ряд исключительных по богатству и разнообразию стилей и художественных решений произведений XVII—XVIII столетий. В соответствии с запросами новейшего времени на экспертизу в большом количестве поступали и поздние образцы иконописи и прикладного искусства.

Внимание к позднейшему периоду иконописи способствовало появлению множества статей и отдельных монографий, где широко представлены произведения, прошедшие музейную экспертизу. Появление в поле зрения значительного числа ранее неизвестных памятников заставляет с особым вниманием отнестись к хронологической и топографической классификации всего фонда древнерусского художественного наследия, поскольку ряд произведений из частных коллекций последних лет уже занял и еще займет видное место в истории русского изобразительного искусства.

Музей приветствует всех участников и посетителей выставки и надеется на дальнейшее плодотворное сотрудничество. Полагаем, что выставка откроет серию подобных мероприятий. Союз коллекционеров и музейных работников познакомит общество со множеством ранее недоступных для обозрения памятников, откроет новые возможности для изучения русского религиозного искусства. Нет сомнения, что представленные на выставке произведения также явятся предметом специальных исследований и обобщающих трудов.

Директор Центрального музея
древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева,
доктор искусствоведения, профессор
Г.В.Попов

О современном коллекционировании икон в России

Со времени, когда Музеем имени Андрея Рублева была впервые организована выставка древнерусской живописи из частных коллекций¹, прошло тридцать лет — срок, за который выросло новое поколение. Многие собиратели, предоставившие для той выставки свои сокровища, и многие ее посетители уже ушли из жизни. Резко изменилась и социально-политическая ситуация. Если прежде икона не могла появиться в антикварных магазинах как предмет законной торговли, а государство негласно продавало иконы за рубеж, то теперь, плохо это или нет, но икона стала обязательной частью антикварного ассортимента, а государство проявляет заботу о возвращении из-за рубежа произведений отечественного искусства, что, безусловно, хорошо. Изменилась и география — достаточно напомнить, что в той выставке принимал участие Н.И.Кормашов из Таллина, который теперь мог бы быть уже зарубежным экспонентом.

Данная выставка позволяет составить представление о коллекционировании русской иконописи на современном этапе. Хотя ее участники в подавляющем большинстве москвичи (из иногородних собирателей представлены только А.Ильин из Ярославля и А.Юганов из Рыбинска), можно сказать, что ее экспозиция отражает состояние российского собирательства в целом. По масштабу этого вида деятельности и многообразию его направлений со столицей не может сравниться никакой другой город России.

Говоря о тенденциях современного собирательства, об интересах и предпочтениях, необходимо заметить, что по отношению к коллекциям, находящимся в частном владении, более уместным оказывается определение *личная коллекция*. Этот эпитет дает более точное представление о данном явлении, поскольку жизнь коллекции во многом является зеркалом индивидуальности собирателя. Ее состав и становление отражают развитие и изменение вкусов владельца, рост его образованности, а также удачливость и материальные возможности на том и ли ином отрезке его жизни. И, наконец, время существования личной коллекции чаще всего напрямую связано с отпущенным владельцу сроком земного бытия.

Выставка отражает и некоторые закономерности общего характера. Одна из них — расширение сферы интересов собирателей в плане хронологическом. Оно происходило постепенно. Если на выставке 1974 года экспонировались иконы, написанные не позже эпохи Петра I, и она по праву носила название «Древнерусская живопись. Новые открытия», то на выставке, проведенной в 1988 году Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства совместно с Советским фондом культуры, были широко представлены памятники XVIII столетия, поэтому ее название было несколько двойственным: «Древнерусская живопись XIV—XVIII веков из личных коллекций»². На нынешней же выставке посетитель найдет много прекрасных икон Синодального периода XVIII и XIX веков.

В широко развернувшемся в последние годы коллекционировании поздних русских икон сказывается стремление представить традиции русского религиозного искусства на всем протяжении его существования. С особым азартом коллекционеры выискивают произведения с авторской подписью и с указанной датой исполнения. В силу анонимной природы средневекового искусства подобные подписи и надписи крайне редко встречаются на древних иконах, зато на иконах позднейших периодов — значительно чаще. Иконы с такими надписями для выставки предоставили уже опубликовавшие большую часть своей коллекции В.А.Бондаренко³ и Галерея «Дежа вю»⁴, а также некоторые другие коллекционеры. Еще одним направлением современного собирательства стал повышенный интерес к иконографии, говоря иначе — к содержанию произведений. Расширение иконографического репертуара тоже было историческим процессом, и поэтому собиратели редких иконографий часто пополняют свои коллекции в основном поздними памятниками. Все эти интересы сродни интересам современной науки, стремящейся осмыслить художественную историю в полноте и многообразии ее проявлений, проследить трансформации средневековых художественных традиций в Новое и Новейшее время и определить место позднего иконописания в культуре и истории России после Петра I.

Эти новые направления собирательства на выставке представлены сравнительно молодыми коллекционерами. Традиционное коллекционирование преимущественно древностей и преимущественно шедевров представлено в основном собирателями старшего поколения, причем, как и в прежние годы, это по большей части художники, умеющие распознать произведение выдающегося качества часто еще до приобретения, под искажающими его до неузнаваемости позднейшими наслоениями. Среди участников выставки художниками являются С.Н.Воробьев, Н.С.Панитков, В.М.Момот, М.Б.Миндлин (последний — еще и искусствовед и критик). Показательно, что Воробьев и Момот собственноручно реставрируют иконы своих коллекций.

Состав всякой подобной выставки, отражая состояние художественного рынка, становится зеркалом социально-политической ситуации в стране. Причиной продолжающегося пополнения частных коллекций древними иконами, часто истинными шедеврами, являются и отдаленные отголоски того разгрома,

которому подверглась церковь, а с нею и отечественная культура в предвоенные и послевоенные годы, когда общественное богатство уничтожалось с невиданным размахом. Этот разгром и дальнейшее бедственное существование религиозного искусства в стране государственного атеизма вели к полной гибели отечественного средневекового наследия (исключая ту его часть, существование которой продолжили музеи). И надо помнить, что до нас дошли лишь крохи того богатства, которые еще имелись, несмотря на все дореволюционные потери, которые можно назвать естественными.

И нельзя не радоваться тому, что, несмотря на это, до нас дошли древние памятники, в том числе никому не известные. Часть этих ценностей хранилась в коллекциях, скрываемых владельцами, не желавшими их обнародовать в обстановке враждебности общества по отношению к частной собственности и религии. Это привело к тому, что многие произведения древнерусской живописи долгие годы оставались неизвестными, и только в последнее время стали снова появляться на свет, переходя из одних рук в другие.

Немаловажную роль в оживлении внутреннего художественного рынка играет и тот фактор, что все меньше русских икон высокой ценности стало продаваться на зарубежных аукционах — наконец-то лучшие произведения чаще стали оставаться в своем отечестве, а иногда, даже побывав за границей, возвращаться на родину.

Наиболее ценны для истории искусства те произведения, которые демонстрируют определенное явление, позволяющее расширить горизонты представлений об иконописании того или иного периода, раскрыть новые, прежде неизвестные аспекты художественного процесса. Среди выставленных памятников немало таких, которые представляют собой настоящее открытие, с появлением которых накопленный наукой материал получает существенное дополнение, высвечиваются некие аспекты стиля давно и широко известных произведений, по-новому выстраиваются эволюционные цепочки, обнаруживаются связи между явлениями истории искусства, которые казались разрозненными.

В числе таких важных находок ранних русских икон недавнего времени — икона «Спас Нерукотворный» конца XIV века (кат. 148), удачно дополнившая внушительный ряд древних русских икон Нерукотворного образа. Ее стиль уходит корнями в ростовскую художественную традицию XIII—XIV веков, и вместе с тем наделен признаками позднего XIV столетия, когда в локальных очагах русской художественной культуры происходило активное усвоение стилистических новшеств, шедших из Византии через важнейшие русские центры, для среднерусских земель — через Москву.

К произведениям, бросающим новый свет на важные явления художественной истории, относится икона начала XV века «Огненное Восхождение пророка Илии» (кат. 119). По лаконичности композиции она сопоставима с иконой того же времени «Огненное восхождение пророка Илии, с житием» (НГХМ)⁴, не только средник, но и клейма которой решены столь же лапидарно. Экспрессия образа, энергично построенная композиция, скупая красочная гамма новооткры-

той иконы обнаруживают ее генетическую зависимость от новгородских настенных росписей позднего XIV века и связи исполнившего ее мастера с современной ему новгородской иконописью.

Другой древнейший экспонируемый памятник — икона «Чудо Георгия о змие» из коллекции С.Н. Воробьева (кат. 1). Ее стиль и, прежде всего, колорит свидетельствуют о несомненно ростовском происхождении мастера. Композиция предельно лаконична, а очень оригинально построенное бессанкирное личное письмо свидетельствует о связях мастера с традициями XIV века. Икона заполняет существенную лауну в представлениях о многообразии локальных вариантов стиля раннего XV века.

Икона «Богоматерь Умиление, с Троицей, архангелами и избранными святыми» из той же коллекции (кат. 2), уникальная по иконографии богородичного образа, написана московским мастером в первой трети XV столетия. Близкую аналогию она находит только в иконах из иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря 1420-х годов и является редчайшим за последние десятилетия открытием произведения живописи Москвы эпохи Андрея Рублева.

Памятников московской живописи XV века в коллекциях совсем немного. Еще одна икона, тонкая по письму и оригинальная по иконографии, напоминающей как о Ярославском, так и о Яхромском образах, представлена в том же собрании. Это «Богоматерь Умиление» конца XV — начала XVI века. (кат. 4). Возможно, ее написал мастер из среднерусских земель, работавший по заказам ростовской или суздальской аристократии.

Икона «Спас Вседержитель» (кат. 149) — несомненный шедевр, характеризующий высочайший уровень искусства Тверского княжества периода его расцвета под властью князя Бориса Александровича. Тип лика Спасителя, острая выразительность его взгляда имеют аналогии в искусстве Твери XIV века. Техника же личного письма, в частности, трактовка условного объема мягким высветлением, наложенным мелкими раздельными мазками, определяет зависимость мастера от стилистики, складывающейся в русской иконописи позднего XIV века и обретающей законченные формы к 20-м годам XV столетия.

Локализация некоторых икон, написанных в период тесного сближения различных региональных художественных традиций, вызванного объединением русских земель под властью великого князя Ивана III, затруднительна. Таково изысканное по живописи «Преображение» последней четверти XV века (кат. 102), стиль которого свидетельствует о знакомстве мастера как с дионисиевским направлением, так и с более широким кругом явлений искусства позднего XV столетия. В частности, личное письмо иконы напоминает прежде всего о живописи Новгорода, а колорит — об иконах Ростова.

Икона «Власий Севастийский» конца XV века (кат. 3) пластичностью письма близка к новгородским произведениям, а музыкальностью рисунка и гармонией красок напоминает о среднерусских традициях. Она могла быть написана в обонежских провинциях Новгорода.

Икона «Огненное восхождение пророка Илии» (кат. 66) своей динамичной композицией, звучными сопоставлениями насыщенных красок ассоциируется с произведениями новгородской живописи, а некоторой упрощенностью доминирующего сочетания красного и зеленого цветов при уплощенности письма — с иконописью Ростова, в частности, с иконой «Дмитрий Солунский» начала XVI века (кат. 11e).

В новгородских землях, вероятно, на пограничье с тверскими была создана редкая по иконографии и изысканная по композиции икона начала XVI века «Мученики Флор и Лавр на конях» (кат. 6).

Из новгородской провинции происходит большой образ «Святые князья Владимир, Борис и Глеб» из собрания А.Д. Липницкого (кат. 49), в стиле которого отчетливо проявляются реминисценции классической новгородской живописи XV века, а в отдельных мотивах орнамента присутствуют еще более архаические черты.

Внушительный ряд на выставке составляют псковские иконы, редкие за пределами Пскова. Достаточно сказать, что кроме Псковского музея они хорошо представлены только в Третьяковской галерее и Русском музее. «Параскеву Пятницу» конца XV — начала XVI века (кат. 5) отличают строгость, величавость образа и изысканность стиля, для Пскова наиболее «академического». Икона «Никола Можайский, с праздниками и избранными святыми» второй четверти — середины XVI века (кат. 8) выделяется художественностью композиционного мышления. «Воскресение Христово» третьей четверти XVI века (кат. 10) поражает уникальностью иконографии, впрочем, вполне предсказуемой именно для псковского искусства. Стиль этой иконы, а также «Благовещения», написанного около середины XVI века (кат. 12), створок Царских врат и фрагмента надвратной сени второй половины столетия (кат. 13-15) делает их классическими памятниками живописи этого важнейшего очага древнерусской художественной культуры.

Искусство Ростова представлено превосходными в художественном отношении иконами деисусного чина: «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Дмитрий Солунский» (кат. 11). Сияющие краски, прозрачные и вместе с тем насыщенные, характер стилизации пропорций сближают их с лучшими произведениями ростовской живописи начала XVI века.

Стиль иконы «Никола Чудотворец, в житии» начала XVI столетия (кат. 67) связывает ее с художественными традициями Ростова, в том их преломлении, которое характерно для искусства Вологды, а также Великого Устюга. Ростовские корни определяют и художественный язык иконы «Никола Чудотворец, Сергей Радонежский, великомученица Екатерина» (кат. 111), созданной несколько раньше, в конце XV — начале XVI века на Севере, возможно, в Каргополье.

Искусство вологодских земель с вполне сложившейся местной стилистикой представлено замечательной по своей декоративной выразительности иконой

первой половины XVI века «Сергий Радонежский, в житии» (кат. 17). Из памятников более поздней живописи Вологды превосходна по своему художественному качеству икона «Сшествие во ад» третьей четверти XVI века (кат. 73). Масштабность композиционного мышления, активность цветовых сопоставлений выделяют икону «Благовещение» из праздничного ряда иконостаса середины — второй половины XVI века (кат. 71), написанную в вологодской мастерской, создававшей крупные иконостасные комплексы.

Иконописная традиция Каргополя XVI века представлена в частных собраниях редкими образцами. Один из них экспонируется на выставке — икона «Покров» первой половины XVI века (кат. 98), неожиданная своим иконографическим решением: не ней не изображен сам покров Богородицы, благодаря чему вся сцена трактуется исключительно в символическом ключе. Ярким и редкостным образцом поморской иконы XVI века служит «Спас Нерукотворный» (кат. 50), в стиле которого высокая традиция переосмысливается с точки зрения народной эстетики.

Шедевром московской живописи эпохи Ивана Грозного является икона «Никита, побивающий беса» (кат. 7), совершенная по композиции и написанная дорогими привозными красками с применением самых изощренных приемов. Также столичному искусству принадлежит «Богоматерь Владимирская» — икона изысканного мастерства середины столетия (кат. 131).

Икона «Пострижение в великую схиму (Второчинопострижение)» третьей четверти XVI века, тесно связанная своим стилем с традициями Москвы, — образ уникальной иконографии, известной сегодня только по данному произведению.

Значительными памятниками представлена и живопись Поволжья второй половины XVI — начала XVII столетия, когда там начинают формироваться новые художественные центры. Это, во-первых, ярославское «Введение во храм» (кат. 71), интересное своими редкими иконографическими деталями. В иконе «Чудо Георгия о змие, с праздниками» проявляются те особенности колорита, построенного на глинистых оттенках охры, коричневых и зеленых красок, которые будут так характерны для искусства Нижнего Новгорода. Северная дверь иконостаса «Благоразумный разбойник Рах, со сценами истории Адама и Евы» (кат. 128) была написана в начале XVII века в Верхнем Поволжье. Колорит иконы, холодноватый оттенок личного письма позволяют усматривать в ее стиле признаки неизжитой тверской художественной традиции.

Икона «Предста царица» с патрональными святыми семьи именитых людей Строгановых принадлежит к числу произведений, наиболее востребованных собирателями древнерусской живописи — тех, что были написаны лучшими столичными мастерами по строгановскому заказу. Стилистика, выработанная строгановскими мастерами, стала определяющей для дальнейшего развития русской иконописи в первой половине XVII столетия, в особенности для икон миниатюрного письма. Под обаянием этого стиля находился провинциальный мастер — ав-

тор иконы «Собор архангелов» (кат. 132) рубежа XVI—XVII веков, а также работавший в более позднее время иконописец, создавший миниатюрный образ «Борис и Глеб» (кат. 78).

Если, как уже отмечалось, тридцать лет назад предметом коллекционирования были исключительно древние памятники, то в последнее время все более обозначился интерес к поздней иконе, прежде всего XVII века. Реабилитированная современными искусствоведами и переведенная из разряда малохудожественной поделки в полноценное явление искусства, она сегодня привлекает к себе самый широкий круг собирателей, тем более, что чрезвычайно разнообразных, ярких, интереснейших и в иконографическом и художественном смысле, а также, что немало важно, сохранных памятников иконописи этого столетия сохранилось очень много. Можно сказать, что тот пласт художественного наследия XVII века, который сейчас находится в руках коллекционеров, едва ли не менее важен и значим для создания новой, отвечающей современному уровню знаний истории русской иконы позднего средневековья, чем тот, что находится в музейных собраниях.

XVII столетие представлено на выставке как столичными, так и региональными памятниками. Среди последних нельзя не отметить комплекс праздничного ряда иконостаса, происходящий из ярославских земель (кат. 60), и «Преображение» (кат. 137), связанное с высокой художественной культурой Великого Устюга. Они отражают те художественные процессы, которые определяли основное течение русской иконописи середины — третьей четверти XVII века, пока еще с большой осторожностью относившейся к художественным экспериментам, осуществлявшимся тогда же в иконописной мастерской Оружейной палаты и приведшим, в конечном итоге, к рождению нового иконописного стиля.

Произведения царских изографов второй половины XVII века в последнее время стали высоко цениться среди коллекционеров, стремящихся заполучить их в свои собрания. На выставке представлено несколько работ мастеров Оружейной палаты ее «золотого века» — 1670—1680-х годов. Их не очень много, но все они шедевры. Среди них «Спас Нерукотворный», художественный уровень которого настолько высок, что не оставляет сомнений в том, что его автором был Симон Ушаков (кат. 135). С именем знаменитого изографа очевидно связан и большой образ «Священномученик Артемон» (кат. 134), заказчиком которого мог быть только боярин Артемон Сергеевич Матвеев, в доме которого воспитывалась будущая царица Наталья Кирилловна, мать Петра I. Высочайшим мастерством живоподобного письма отмечен «Спас Вседержитель», имевший сложную судьбу (кат. 136). Но даже утратив часть доски, эта икона поражает глубиной образа и совершенством технического исполнения. Скорее всего, она когда-то имела подпись одного из лучших царских мастеров. Понятия *школа Оружейной палаты* и *живоподобный стиль* часто путают даже в среде специалистов, не говоря о коллекционерах. Эта икона — наглядный пример того, чем искусство царских изографов отличается от работ других, пусть и очень хороших мастеров, работавших в живоподобной манере, разработанной Симоном Ушаковым.

Еще одно отрадное явление, наметившееся в последнее время в коллекционировании икон — внимание к подписным произведениям. К сожалению, Россия, история живописи которой дает множество имен прекрасных иконописцев со второй половины XVII века, находится в арьергарде европейских стран, где, кажется, уже все открыто и изучено в творческих биографиях мастеров третьего ряда. У нас же до сих пор нет достойной монографии, посвященной такой значимой фигуре, как Симон Ушаков, без которого сейчас представить историю русской иконы так же немыслимо, как без Андрея Рублева и Дионисия. Драгоценные свидетельства авторства в виде автографов на иконе — порой единственное надежное свидетельство об иконописце, и интерес коллекционеров к этой теме помогает восстановить истинную канву русской художественной жизни конца средневековья и начала Нового времени. За последнее время был выявлен, нашел свое место в частных собраниях и даже опубликован целый ряд подписных икон второй половины XVII—XVIII веков, многие из которых представлены на выставке. Среди них не только работы хорошо известных царских изографов, такие, как складень Федора Зубова (кат. 126) и «Богоматерь Казанская» Феодота Ухтомского (кат. 26), но и произведения их последователей, которые проживали и творили в крупных городах России, обладавших давними традициями иконописания.

Икона Великого Устюга представлена работами двух мастеров династии Соколовых — Стефана (кат. 64) и Прокопия (кат. 29), о котором вообще ранее ничего не было известно, а также иконой редкой иконографии «Обручение святой Екатерины» Василия Аленева (кат. 92). Редкий пример иконописи соседней с Великим Устюгом Тотьмы — «Распятие» Федора Никоновского (кат. 85). Великолепный уровень ярославской иконописи середины XVIII столетия демонстрирует блестящая по виртуозности своего письма работа стенописца Алексея Соплякова (кат. 27), об иконах которого даже в письменных источниках не имеется никаких упоминаний. Кострому достойно представляет Иван Андреев, дьякон, а затем священник церкви Дмитрия Солунского в Ярославле, где прошла большая часть его творческой жизни. Образ «Спас на престоле» (кат. 141), в отличие от многочисленных копийных икон Богоматери Толгской его письма, свидетельствует о прямой связи художника с костромской традицией, восходящей к Гурию Никитину. Представление об иконописных мастерских Тихвинского монастыря, снабжавших всю Россию мерными списками с чудотворного образа Богоматери, дают два выдающихся примера подобного рода произведений, один из которых создан тихвинским монахом Аароном (кат. 24), другой — заезжим мастером, связанным с Оружейной палатой (кат. 142), коих немало скиталось по русской провинции в первой трети XVIII века и чьим трудом художественные идеи царских изографов внедрялись в иконописную практику отдаленных от Москвы регионов. Об иконописи Холмогор, крупного художественного центра конца XVII — первой трети XVIII века, можно судить по работе Евдокима Пономарева (кат. 23), а об иконописи Обонежья — по иконе Ивана

Иванова и Ивана Алексева Богдановых-Карбатовских (кат. 84), поражающей крайней консервативностью своего стиля для конца XVIII века. Заметим, что без знания всей полноты картины регионального материала совершенно невозможно делать какие-либо умозаключения об общих стилистических процессах в русском иконописании XVII—XVIII столетий, и здесь частные собиратели оказались едва ли не впереди исследователей, обратив свое внимание на подобные, нередко первоклассные памятники.

XVIII век пожалуй, самое малоизученное и пока недооцененное столетие в истории русской иконописи. Если икону XVII века изучали хотя бы потому, что другого изобразительного искусства в России в это время просто не было, то официальная история русской живописи XVIII столетия ограничивается исключительно произведениями светских жанров. Учитывая, что в качестве «малохудожественной» в кострах революции и антирелигиозной борьбы горела в первую очередь икона XVIII—XIX веков, не перестаешь удивляться количеству, качеству и стилевому многообразию сохранившихся памятников, свидетельствующих о потрясающей жизнеспособности иконописной традиции в Новое время. Заметим, что художественный уровень этих произведений порой неизмеримо выше отечественных подражаний европейской светской живописи, не говоря уже о том, что они гораздо более полно выражают национальный эстетический идеал.

Наряду с профессиональной иконой Нового времени интерес коллекционеров распространяется и на такую специфическую и трудно поддающуюся научной систематизации область, как народная иконопись. Лучшие ее произведения потрясают своей невиданной декоративностью наряду с предельной доходчивостью художественного языка. Часто оцениваемые как примитивы, они порой несут в себе такую изысканность и продуманность художественных приемов, которая позволяет ставить их в один ряд с профессиональной иконой. Прекрасным примером сельской иконописи раннего XVIII века костромских, а точнее, галичских земель, где это явление дало одни из самых интересных и художественно полноценных плодов, служат нарядная «Троица Ветхозаветная» (кат. 55), украшенная рамкой, орнамент которой столь близок крестьянским росписям, и три иконы из храмового иконостаса села Верхний Березовец (кат. 140), отличающиеся светоносностью живописи и предельным лаконизмом и четкостью рисунка, рассчитанными на восприятие в полутемном пространстве маленького деревянного храма. Изысканно декоративна «Троица ветхозаветная, в деяниях» (кат. 138), автор которой с одной стороны был связан с профессиональным иконописанием, а с другой — с народной традицией. В его иконе заметно не только стремление поподробнее рассказать о событиях, но сделать так, чтобы известный каждому человеку с детства рассказ тронул за живое, заставил задуматься и, может быть, смягчил сердце. В сцене заклания тельца Авраамом художник ввел нигде более не встречающуюся деталь: на эту сцену взирают, выглядывая из-за спины Авраама, еще два тельца, которым сейчас повезло и они остались живы. Один закрыл глаза то ли от страха, то ли потому, что плачет по собрату. Русская провинциальная икона в своих лучших образ-

цах нередко удивляет живой непосредственностью и эмоциональностью трактовки как бы затерявшихся в многочастной композиции сюжетов. Так весело резвятся жеребята среди белоснежных могучих коней на иконе «Чудо о Флоре и Лавре» (кат. 55), которая дает представление о другом направлении костромской провинциальной иконописи рубежа XVII—XVIII веков, связанной с находившейся на пограничье культурных влияний Костромы и Ярославля Нерехты.

Открытием даже для многих специалистов станет ряд представленных на выставке иконографических раритетов. Среди них несколько богородичных образов редчайших изводов — Испанская (кат. 63), Силуамская (кат. 25), Евтропьевская (кат. 37), «Семь веселий» (кат. 62). Некоторые из этих икон не имели авторской надписи с названием, и их иконографический тип был определен специалистами Музея имени Андрея Рублева в результате серьезных научных изысканий. Редкие иконографии — еще одна тема, которая в последнее время стала интересовать собирателей икон и определять неповторимое лицо коллекции. Отраднo, что такие памятники служат серьезным стимулом к научным исследованиям в области русской иконографии позднего времени.

Как никогда широко и многообразно представлена на выставке и икона XIX столетия, в широком спектре направлений и художественных центров. На ней экспонируются, конечно, произведения Палеха, которые традиционно привлекают к себе внимание собирателей и сравнительно неплохо изучены и опубликованы. В то же время устроители выставки намеренно ограничились демонстрацией единичных палехских икон, чтобы дать представление о всей полноте и разнообразии направлений и центров позднего иконописания, которые выявляются и изучаются в самое последнее время. Палехская икона представлена, в первую очередь, блестящим по отточенности мастерства образом «Иоанн Златоуст, в житии» (кат. 88), который один может служить энциклопедией иконописи этого центра. В то же время, достойным ответом ему служит икона «Отче наш» (кат. 65), происходящая из села Павлово на Оке. Иконописная традиция этого центра, восходящая к раннему XVII веку, ни на что не похожа, и наряду с фантастической декоративностью, демонстрирует абсолютно живую связь с искусством поздних строгановских и царских мастеров. Её открытие для науки происходит буквально у нас на глазах.

Гордость выставки — два подписных произведения Максима Архиповского (кат. 31 и 94), знаменитого иконописца из Романова-Борисоглебска. Заметим, что к настоящему времени по музейным собраниям было известно всего две его иконы. Этот художник, работавший в первой половине XIX века, стал сейчас одним из самых востребованных в среде собирателей поздней иконописи, и это не удивительно, поскольку его работы отличаются высочайшим уровнем драгоценного по своему ощущению миниатюрного письма и изысканной стилизацией на темы ярославской иконописи XVII—XVIII веков. Надо сказать, что «романовские письма», хотя и давно известны, но как художественное явление становятся понятны только в последнее время.

Нельзя забывать, что все упомянутые центры позднего иконописания — Палех, Павлово, Романов-Борисоглебск — были по преимуществу старообрядческими, но их продукция находила широкий спрос не только в старообрядческой среде. На более узкий круг истинных старообрядцев были рассчитаны иконы еще одного центра — отдаленного Выга. Эти произведения, которые отличаются яркими специфическими стилевыми особенностями и активно изучаются в последнее время, также достойно представлены на выставке (кат. 89 и 101). Некоторые иконы, не обладающие столь выявленным своеобразием художественного языка, легко определяются как старообрядческие по особенностям своей иконографии, например «Архангел Михаил, побивающий трясовиц, и святые Сисиний и Маруф, с мученичеством Сисиния» (кат. 145). Пока еще не отнесенные к какому-либо выявленному центру, такие произведения служат для исследователей стимулом к дальнейшему изучению позднего иконописания.

Небольшим по количеству примеров, но, очень полно по именам представлено творчество «московских мстёрцев» — знаменитых иконописцев конца XIX — начала XX века М.И.Дикарева, И.С.Чирикова и В.П.Гурьянова, выходцев из села Мстёра Владимирской губернии. Их иконы всегда ценились собирателями, но в последнее время интерес к ним особенно вырос. Популярность этих мастеров обусловлена, прежде всего, высоким качеством их миниатюрного письма, которое известный собиратель В.А.Бондаренко, являющийся одним из основных коллекционеров таких икон, справедливо сравнил с техническим и художественным уровнем произведений знаменитой ювелирной фирмы Карла Фаберже. В то же время, эти мастера внесли свой заметный вклад в изучение и реставрацию древнерусской иконописи, будучи членами Общества любителей духовного просвещения и работая по поручению Комитета попечительства о русской иконописи. Свидетельством этой стороны их деятельности служит представленная на выставке икона «Спас Златые Власы» (кат. 146), по-видимому, та самая, которая была написана М.И.Дикаревым для издания Н.П.Кондаковым Лицевого иконописного подлинника как копия древнего образа из Успенского собора⁶.

Небольшим разделом на выставке представлены памятники декоративного искусства — деревянной скульптуры и шитья. Собирателей и ценителей таких произведений гораздо меньше в силу целого ряда причин, и, в первую, очередь, худшей сохранности. Кроме того, памятники русской деревянной резной церковной пластики XVIII века, созданные в стилистике барокко, также долгое время отталкивали ценителей подлинной древности. Нельзя сказать, что к сегодняшнему дню положение заметно изменилось, хотя таких памятников становится все меньше. Поэтому устроители выставки не обошли эту тему, и экспозиция расширилась целой небольшой коллекцией произведений пластики разного времени (кат. 38-47), которую дополняют отдельные интересные работы из других собраний (кат. 124, 125, 127). Нельзя не упомянуть и шитый покровец (кат. 48), который не только отличается чертами иконографического своеобразия, но и связан со знаменитой Строгановской мастерской. Представляя памятники русского цер-

ковного декоративного искусства из частных собраний в достаточно скромном объеме, Музей надеется со временем исправить этот недостаток и посвятить одну из своих выставок этой самостоятельной теме.

Устроители выставки — как Музей, так и частные собиратели, выражают надежду, что она станет заметным явлением художественной жизни. Выставка не только подводит итог собирательской деятельности в области русской иконописи, но во многом отражает изменившуюся систему приоритетов как в коллекционировании, так и в науке. Широкий хронологический и региональный охват представленного на ней материала способен дать не субъективно искаженное, а истинное представление о многообразии и художественной ценности русской иконы XIV — начала XX века.

Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева искренне благодарит всех коллекционеров, предоставивших произведения из своих собраний и финансировавших издание этого каталога, а также Фонд содействия охране памятников русской культуры и церковной старины (Москва), способствовавший включению в состав выставки отдельных украсивших ее экспонатов.

В.М.Сорокатый, Н.И.Комашко

¹ См.: Древнерусская живопись: Новые открытия (из частных собраний): Каталог выставки / Сост. А.С.Логинова. М., 1975.

² Древнерусская живопись XIV–XVIII веков из личных коллекций / Сост. А.С.Логинова. М., 1988.

³ См.: И по плодам узнается древо: Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003.

⁴ Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон арт-галереи Дежа вю / Вступ. ст. В.М.Сорокатого. М., 2003.

⁵ Розанова Н.В. Ростово-суздальская живопись XII — XVI веков. М., 1970. Ил. 76-79.

⁶ Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905.

Частные собрания

Воспоминания

Собрание икон, часть которых представлена на этой выставке, зародилось в то счастливое время, когда радость открытия никогда не бывала полной, пока твои единомышленники — собиратели и ценители древнерусской живописи — не оказывались сопричастны твоему волнению и восторгу.

Круг этих людей был в то время не слишком велик, да это было и не нужно. Мнения двух-трех людей, глубоко и тонко чувствующих искусство, было вполне достаточно. И такие люди, к счастью, нас окружали. Реставраторы Кирилл Шейнкман, Савелий Ямщиков, Адольф Овчинников были теми мудрыми опытными наставниками, к чьей помощи и советам мы постоянно прибегали с первых шагов нашего собирательства. Роль этих людей, с их разным, но всегда серьезным и проникновенным отношением к древней иконе как к искусству высокого духовного и пластического совершенства была для нас очень велика.

Особенно она была важна в первые годы нашей собирательской деятельности, годы учебы и накопления опыта. Впрочем, мы с отцом были способными учениками, а природная интуиция художника часто заменяла опытность. Общение с профессиональными реставраторами счастливым образом избавило нас от трагических и непоправимых ошибок в раскрытии икон, которые были бы неизбежны, будь мы предоставлены собственному неумению и бесконтрольности.

С 1962 года у нас хранится небольшая икона Георгия Победоносца XVIII века, подаренная отцу его товарищем. Возможно, с этого времени и началось его увлечение древнерусской живописью. Увлечение это вскоре привело к собиранию икон, и я стал верным и страстным его помощником. Наша увлеченность была абсолютно бескорыстной и лишена жадности накопительства. Сколько раз в наших путешествиях с отцом мы заходили в заброшенные храмы, полные икон, и, поддавшись безотчетному чувству внутренней тишины, покидали их, не взяв ничего.

Самые яркие и сильные впечатления о природе, о необыкновенных людях, о лицах старух и стариков, каких уже не найти сейчас, — вот главное, что мы выносили из наших путешествий.

Когда все в семье единомышленники в собирательском деле — это большое счастье и большая редкость, а в наше время и необходимость, так как продолжать собирать иконы сейчас — задача не из легких. Нужно обладать известным мужеством и способностью к самоотречению. Но как велика награда, когда погружаешься в удивительный, прекрасный мир древней иконы, в который уже раз поражаешься красоте и гармонии этого великого искусства.

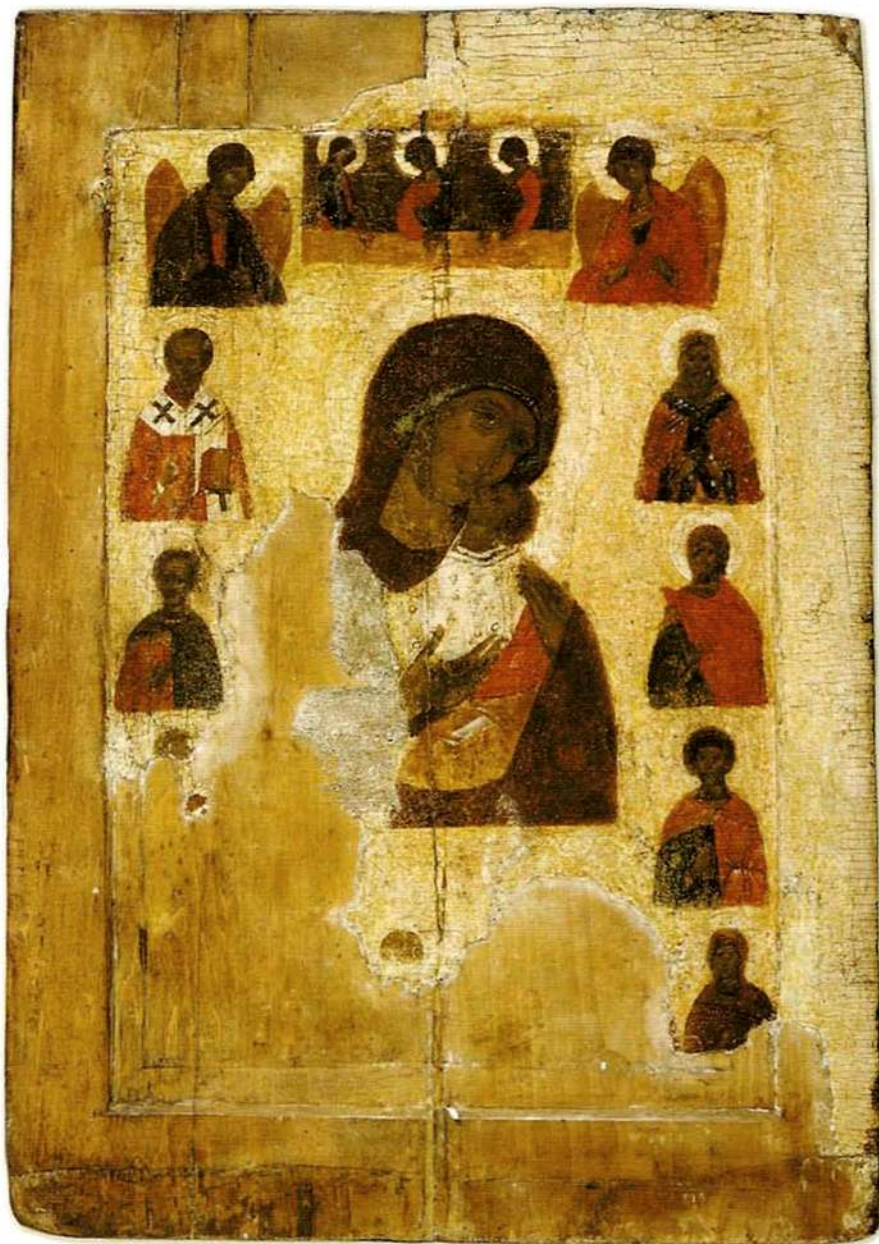
Каждая икона нашего собрания имеет свою историю. Каждая будит воспоминания о старых заросших погостах, о горячей пыли сельских дорог, о людях, встречах, о дузьях, уже умерших и живых, о молодости, о старой Москве. Все это окутано туманом запахов, звуков, обрывками уже полузабытых событий. И эти воспоминания — наша жизнь.

С. Н. Воробьев



Чудо Георгия о змие

Начало XV века (№1)



Богоматерь Умиление,
с Троицей, архангелами и избранными святыми

Первая треть XV века (№2)



Власий Севастийский

Конец XV века (№3)



Богоматерь Умиление

Конец XV — начало XVI века (№4)



Параскева Пятница

Конец XV — начало XVI века (№5)



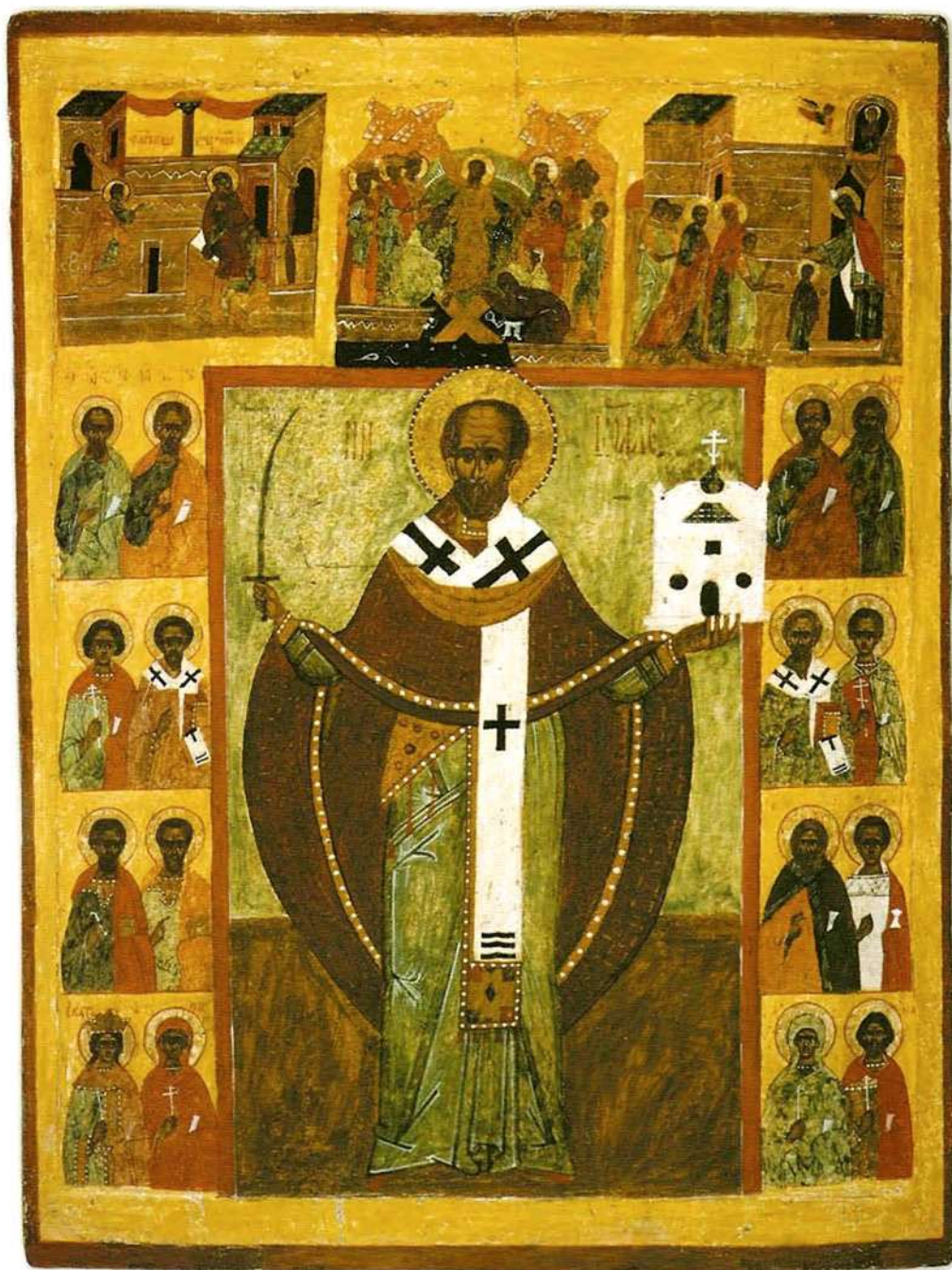
Мученики Флор и Лавр на конях

Начало XVI века (№6)



Мученик Никита, побивающий беса

Середина XVI века (№7)



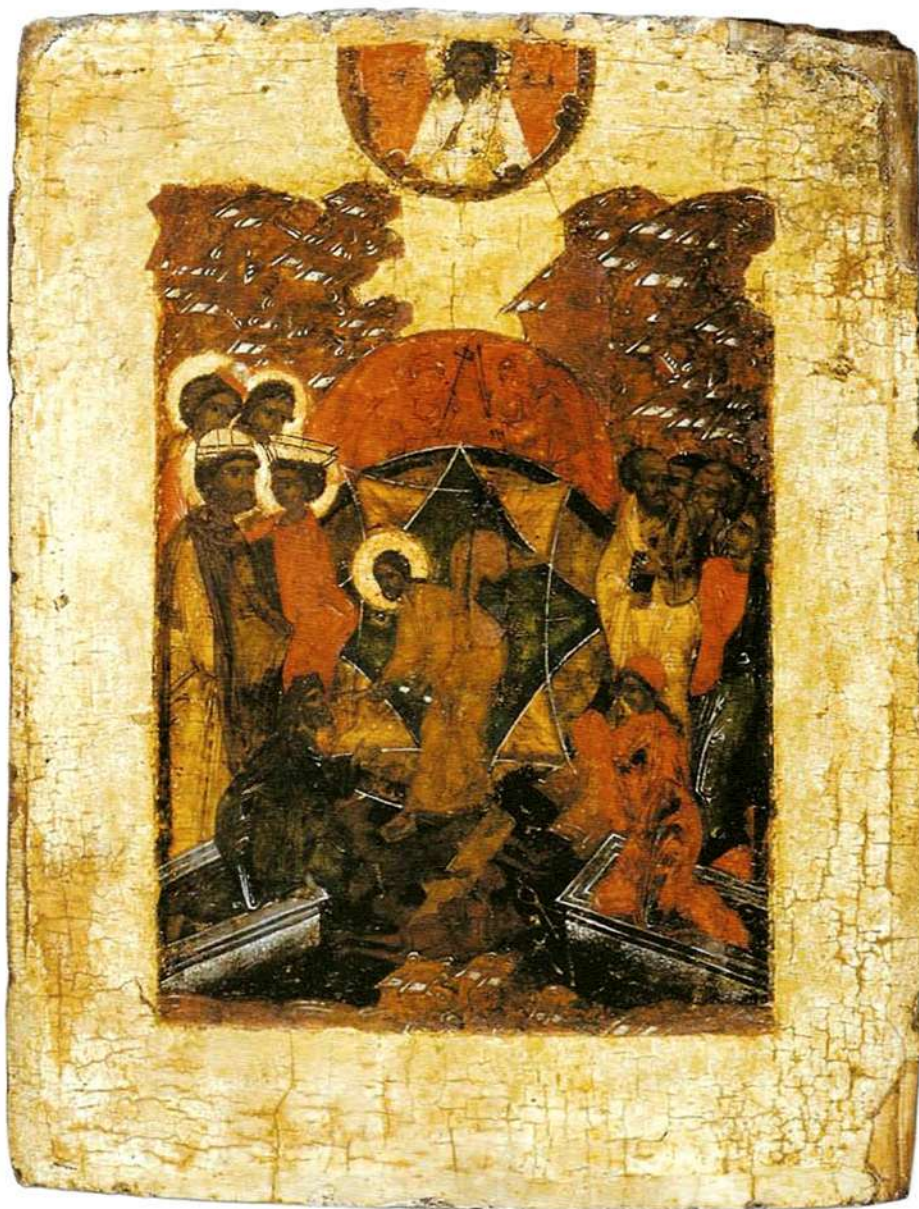
Никола Можайский,
с праздниками и избранными святыми

Вторая четверть — середина XVI века (№8)



Никола Чудотворец

Третя четвърть XVI века (№9)



Воскресение Христово

Третья четверть XVI века (№10)

Я полюбил и оценил икону еще в 50-е годы, учась в художественном институте, где, понятно, в то время учили совсем не этому. И по сей день считаю ее наивысшим и непрекраснейшим из всего, созданного во все века и всеми народами на ниве искусства.

Что касается моего собирательства, то произошло оно непреднамеренно с моей стороны, уже после многих поездок на Север и в другие регионы России, начиная с 60-х гг., после множества привезенных икон и предметов народного быта, после первых попыток реставрации. Я не собирался становиться коллекционером, я просто был пленен чудом раскрывающейся из-под темных и грубых наслоений, словно цветы из бутонов, неземной, и в тоже время очень материальной красоты. А для себя мне хотелось иметь только одну (!), но очень красивую и древнюю икону. О самом собирательстве можно рассказывать очень много — о многочисленных поездках, находках, различных казусах, и т.п. — о всем том, о чем, я думаю, может изобиловать рассказ любого старого собирателя, каждый из которых, вероятно, может написать об этом небольшую книгу. Что касается реставрации, то учился я самостоятельно, постепенно, хотя с большой настойчивостью. У меня было много знакомых и в Третьяковке (В.О. Кириков и В.А. Кириков, И. Скляр-ренко), и в Рублевском музее (В.В.Кириченко, В.Н.Сергеев, М.Д.Семиз), и во ВЦНИЛКРе (И. В. Ватагина), где я одно время работал, и отовсюду и от всех я втягивал новые знания. Так потихоньку и научился.

А. К



Богоматерь (из деисусного чина)

Начало XVI века (№11а)



Иоанн Предтеча (из деисусного чина)

Начало XVI века (№116)



Апостол Пётр (из деисусного чина)

Начало XVI века (№11г)



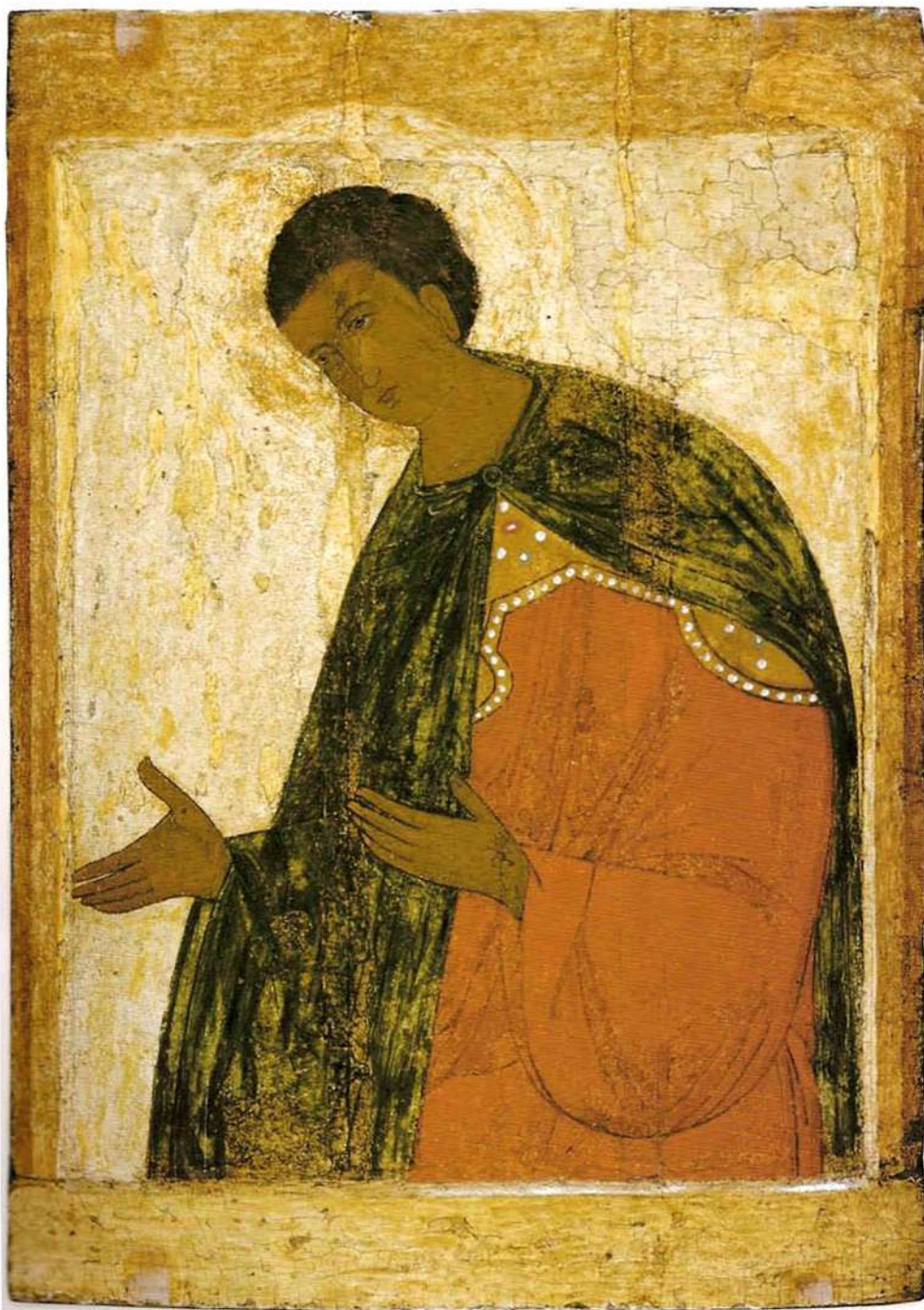
Апостол Павел (из деисусного чина)

Начало XVI века (№11д)



Архангел Михаил (из деисусного чина)

Начало XVI века (№11в)



Дмитрий Солунский (из деисусного чина)

Начало XVI века (№11е)



Благовещение

Середина XVI века (№12)



Царские врата (правая створка)

Вторая половина XVI века (№13)



Сень царских врат (левая часть)

Вторая половина XVI века (№14)



Царские врата (левая створка)

Последняя четверть XVI века (№15)

Все остается людям

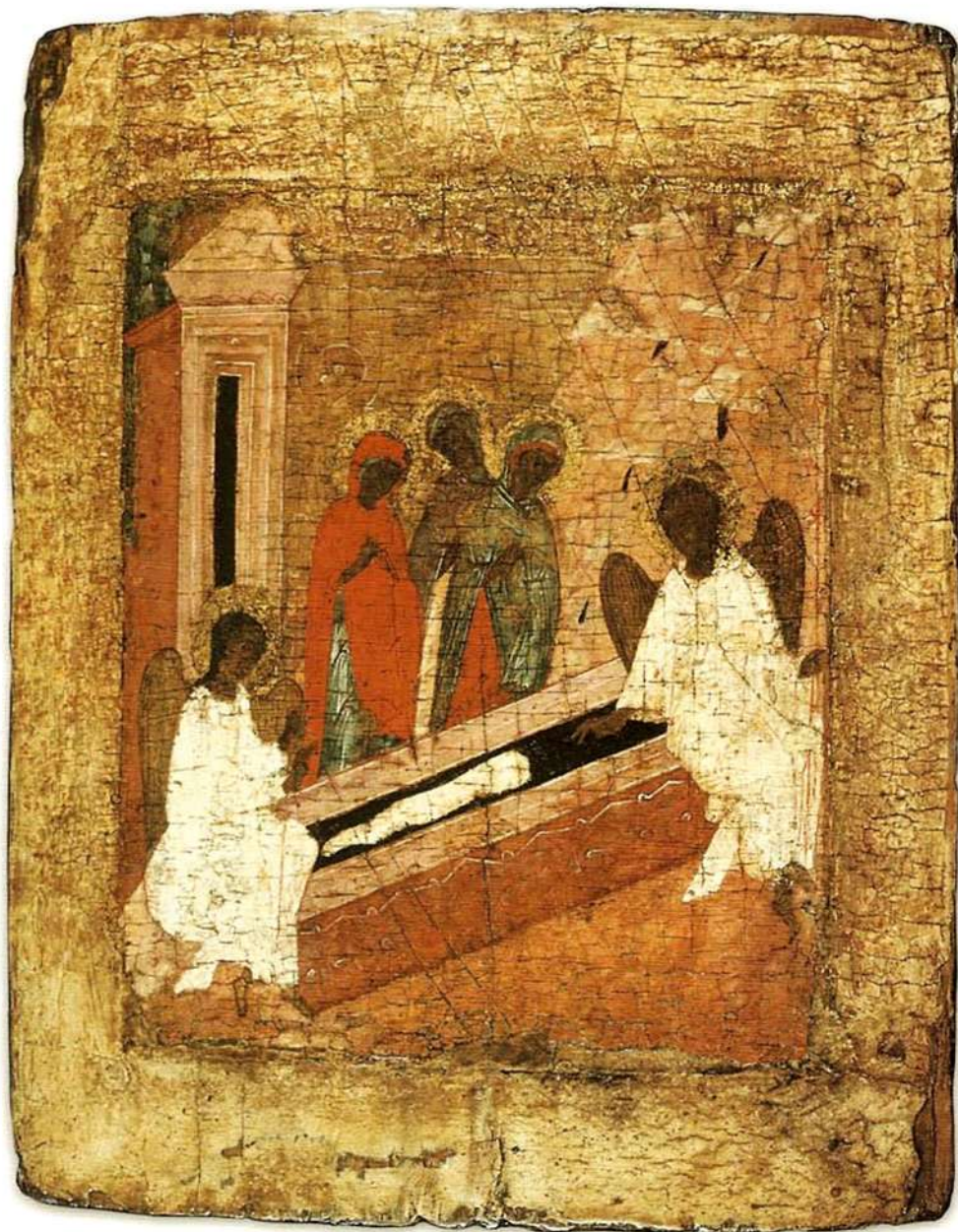
Причина, по которой я начал собирать иконы, однозначно заключается в том, что это мое, не побоюсь патетических слов, родное искусство, меня очень трогает икона... В любой стране всегда больше коллекционеров, которые собирают произведения своей культуры.

Я был прав, когда предрекал резкий скачок цен на поздние, но подписные иконы. За иконы М.Дикарева и И.Чирикова, которые три-четыре года назад с трудом «уходили» по 5000 долларов, сегодня просят вчетверо, впятеро больше. Скажем, за икону В.Гурьянова попросили 25000, я начал торговаться, и она тут же попала в другие руки. В таких случаях я никогда не огорчаюсь, напротив, меня радует, что за иконами стали гоняться, платить по-крупному! У меня есть несколько товарищей, которые стали коллекционировать благодаря моему почину, и мне это очень приятно. На старте своего увлечения богатые собиратели стремятся заполучить древние иконы, потому что «так принято». Потом, приглядевшись, начинают понимать, как мало сохранных древних икон с одной стороны, и сколько подделок — с другой. Поэтому вклад денег в этот сегмент арт-рынка довольно рискован. Другое дело поздние, «с иголочки», тем паче с наличием автографа иконы конца XIX — начала XX века.

В этом контексте я не согласен с теми нашими искусствоведами, которые отдают предпочтение тому или иному периоду развития искусства, принижая другие эпохи. Я считаю, что этим они оказывают медвежью услугу русской культуре. Во все времена существовали гениальные иконописцы и художники, хотя, разумеется, они были детьми своего времени.

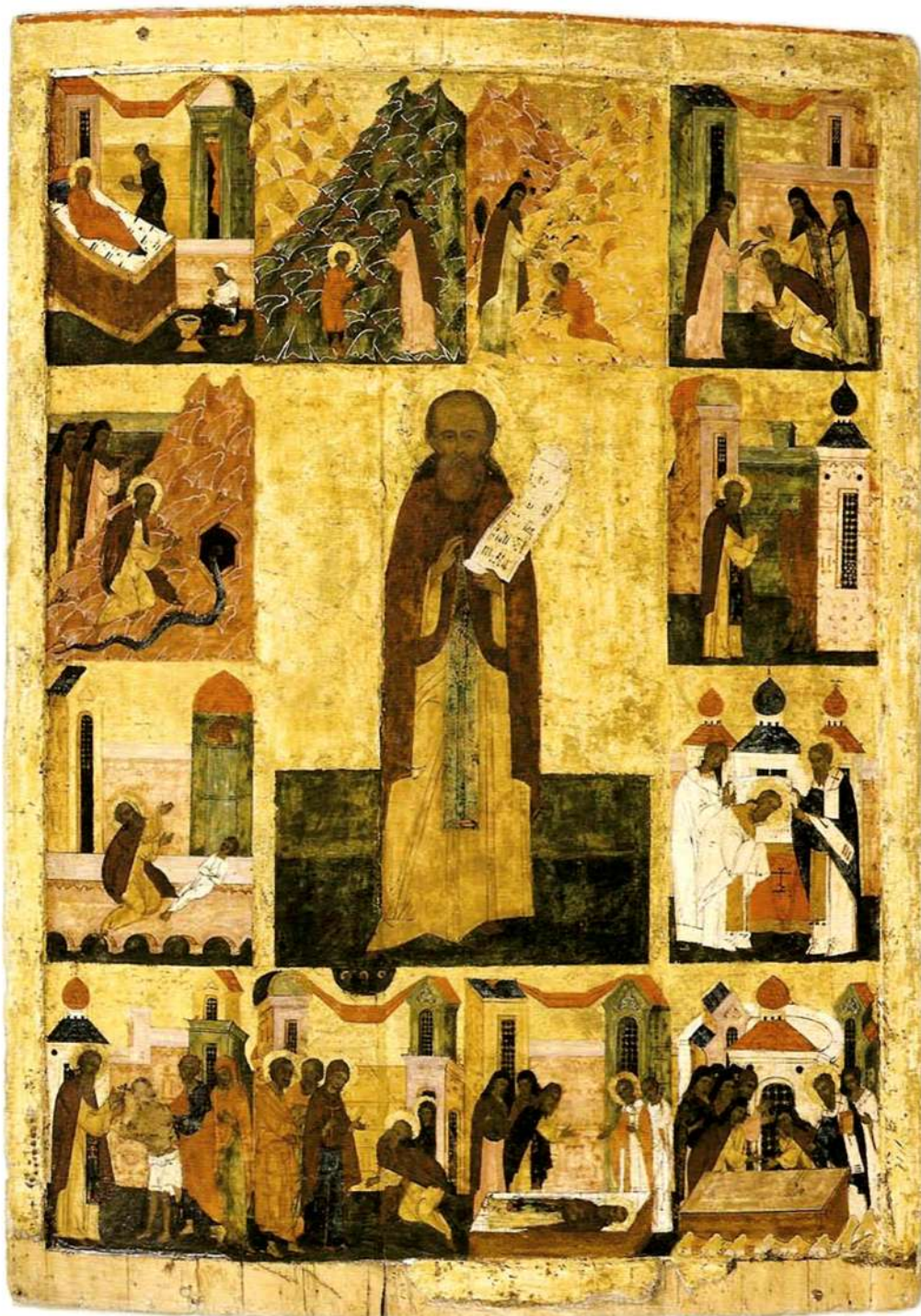
В моем понимании коллекционеры совершают также и гражданский поступок: они спасают предметы искусства, восстанавливают их, сохраняют для потомков. Произведение, попавшее в собрание и, тем более, опубликованное в каталоге, уже никогда не исчезнет для человечества, как исчезли бесследно многие шедевры русской иконописи. Не случайно одним из вариантов названия выставки икон из моей коллекции в Третьяковской галерее, состоявшейся весной 2003 года, было «Все остается людям».

В. А. Гондаренко



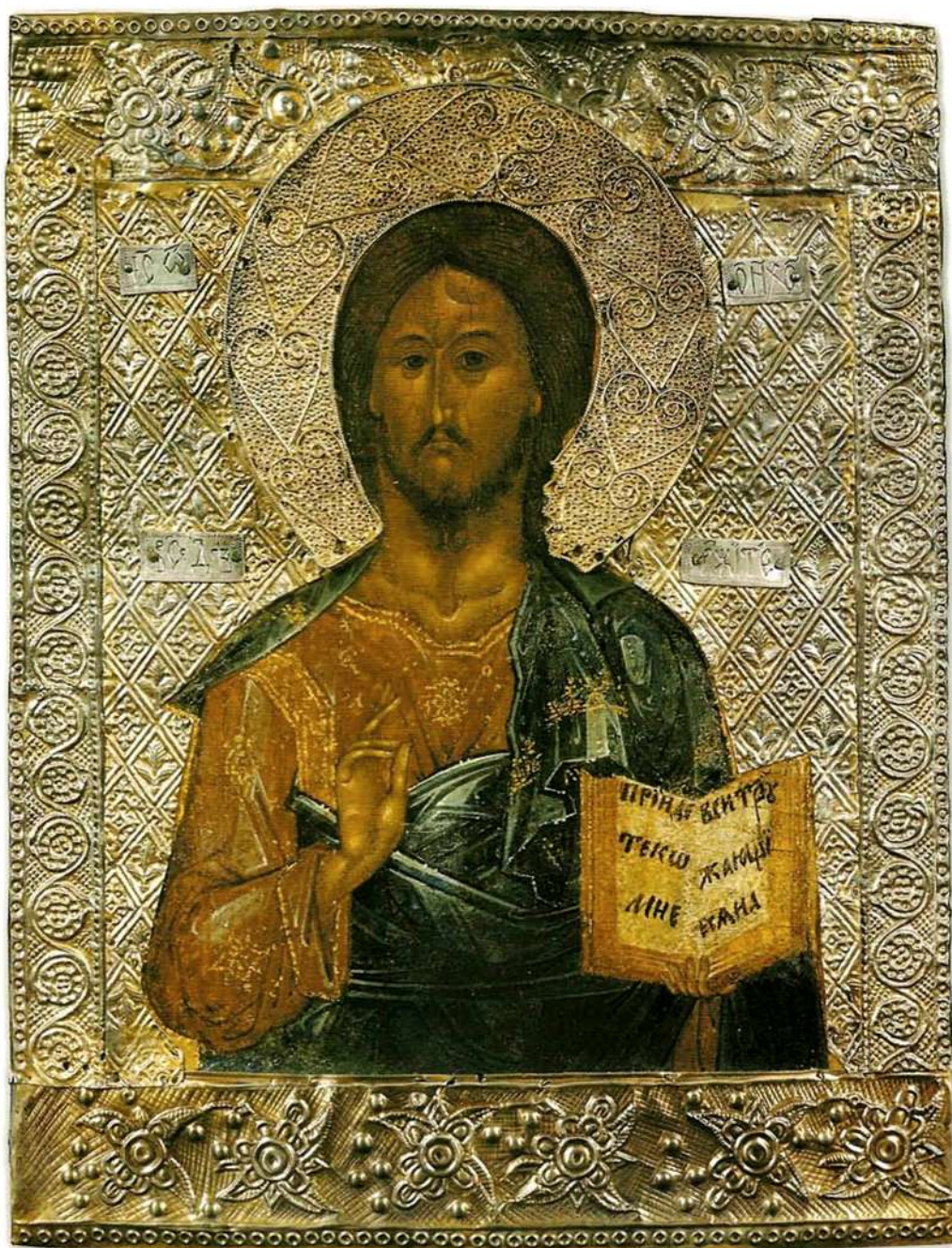
Жёны-мироносицы у гроба Господня

Конец XV века (№16)



Сергий Радонежский, в житии

Первая треть XVI века (№17)



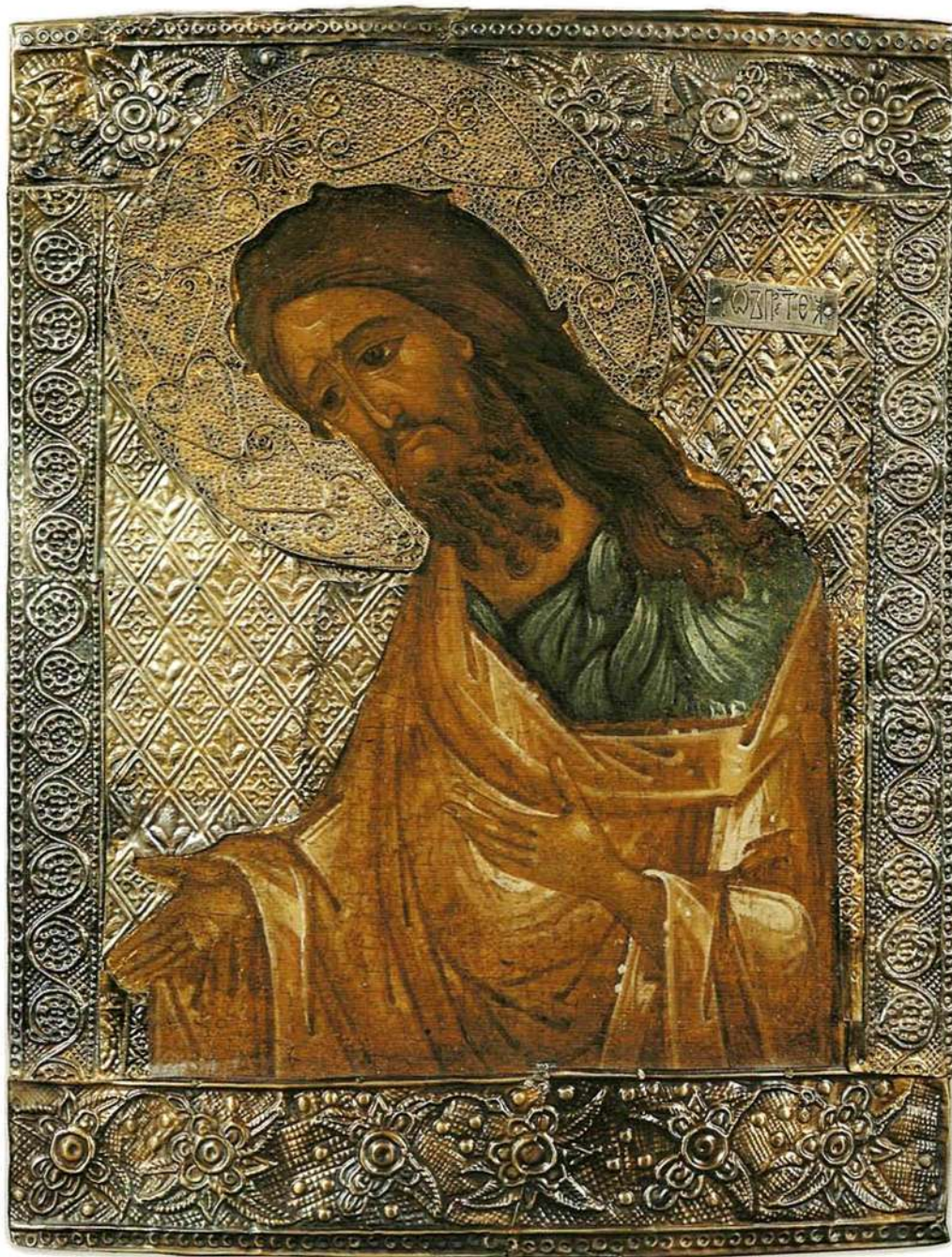
Спас Вседержитель (из деисуса)

Первая треть XVI века (№18а)



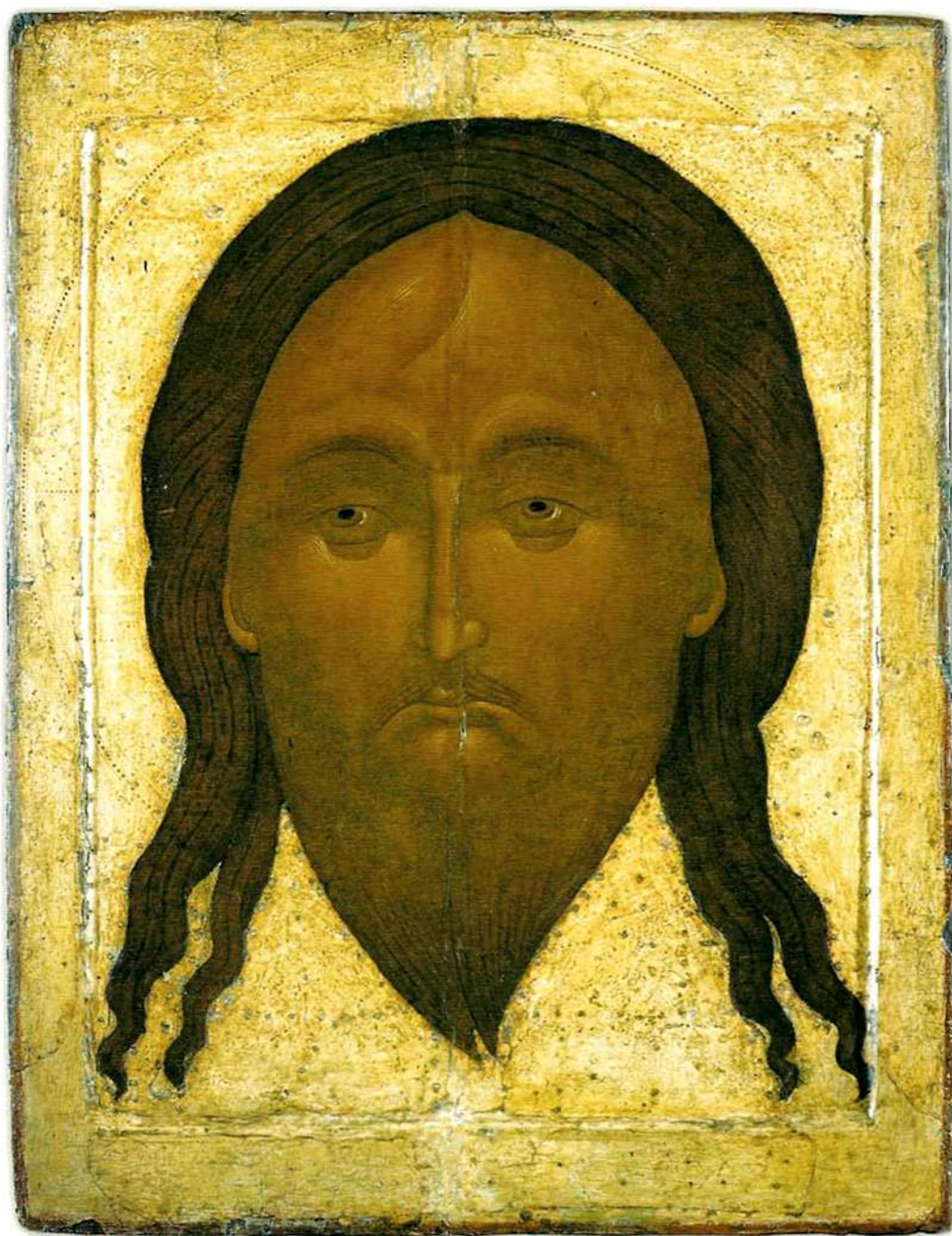
Богоматерь (из деисуса)

Первая треть XVI века (№186)



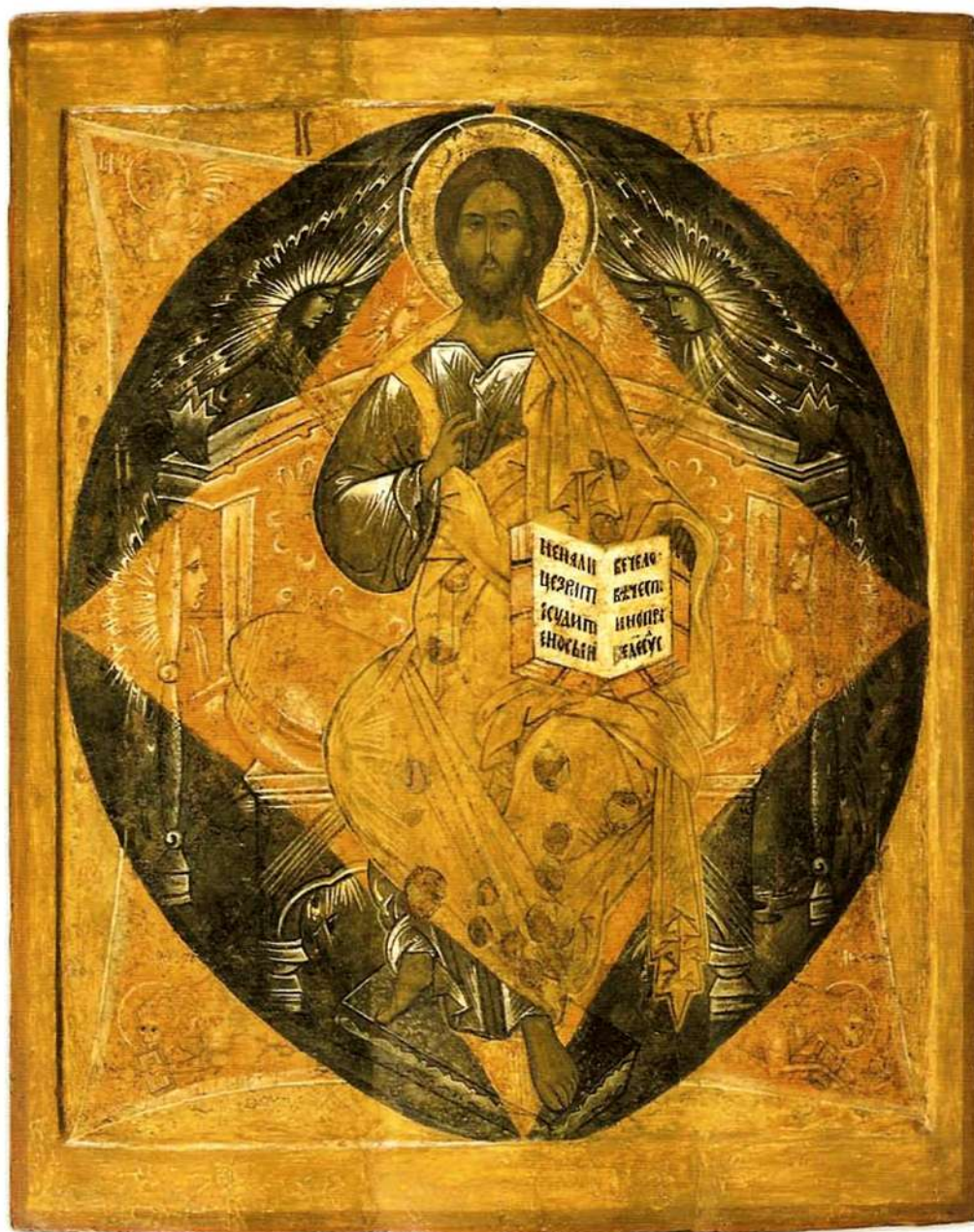
Иоанн Предтеча (из деисуса)

Первая треть XVI века (№18в)



Спас Нерукотворный

Вторая четверть XVI века (№19)



Спас в силах

Середина XVI века (№20)



Вознесение

1580-е годы (№21)



Зосима и Савватий Соловецкие

Начало XVIII века (№22)



Евдоким Пономарёв
Борис и Глеб, в житии

1700 год (№23)



Монах Аарон
Богоматерь Тихвинская

1711 год (№24)



Богоматерь Силуамская

1710-е годы (№25)



Феодот Ухтомский
Богоматерь Казанская

1720 год (№26)



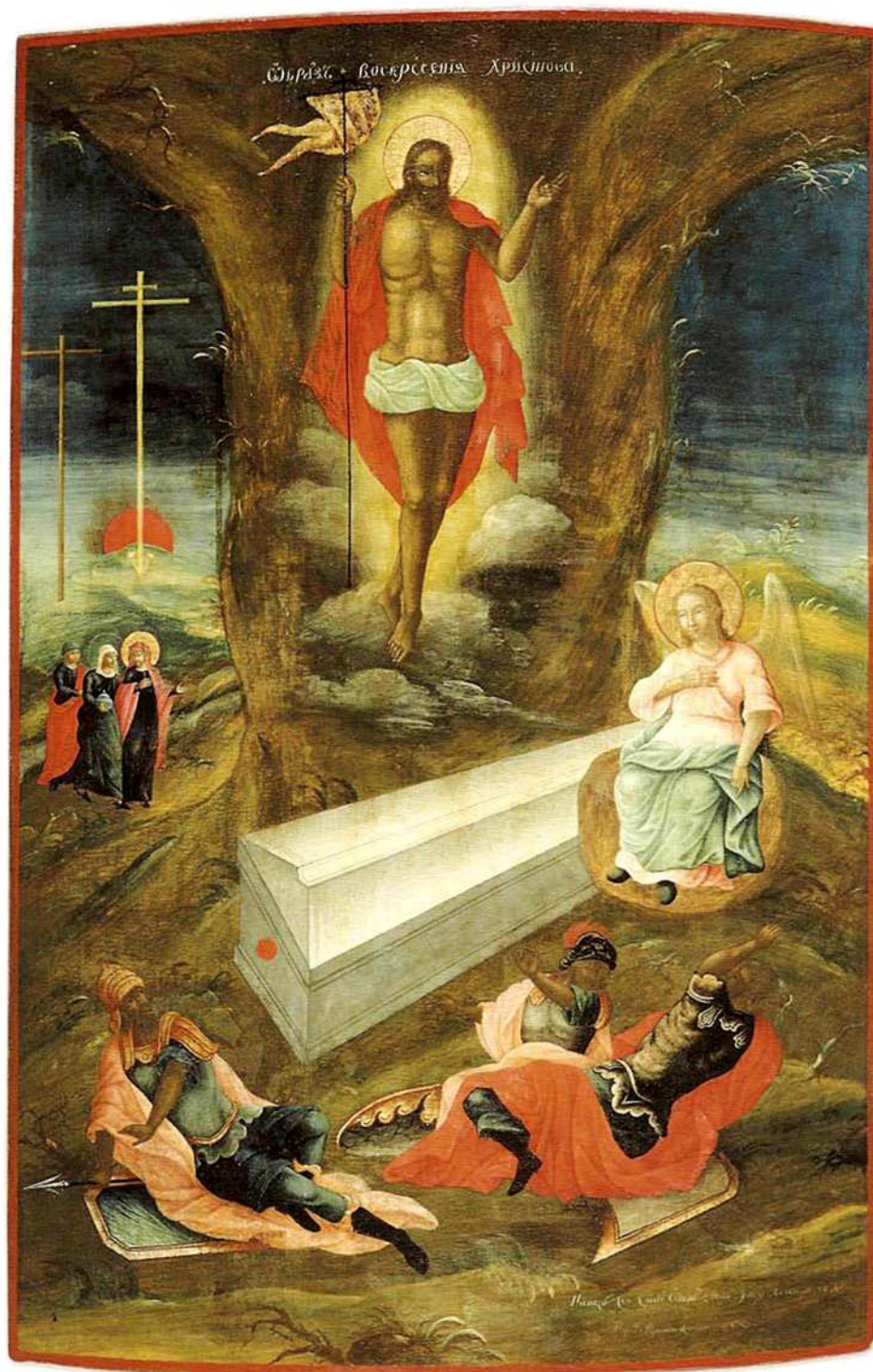
Алексей Сопляков
Спас на престоле

1762 год (№27)



Воскресение — Сошествие во ад,
с праздниками и страстями

Последняя четверть XVIII века (№28)



Прокопий Соколов
Воскресение Христово

1803 год (№29)



Мария Египетская

Начало XIX века (№30)



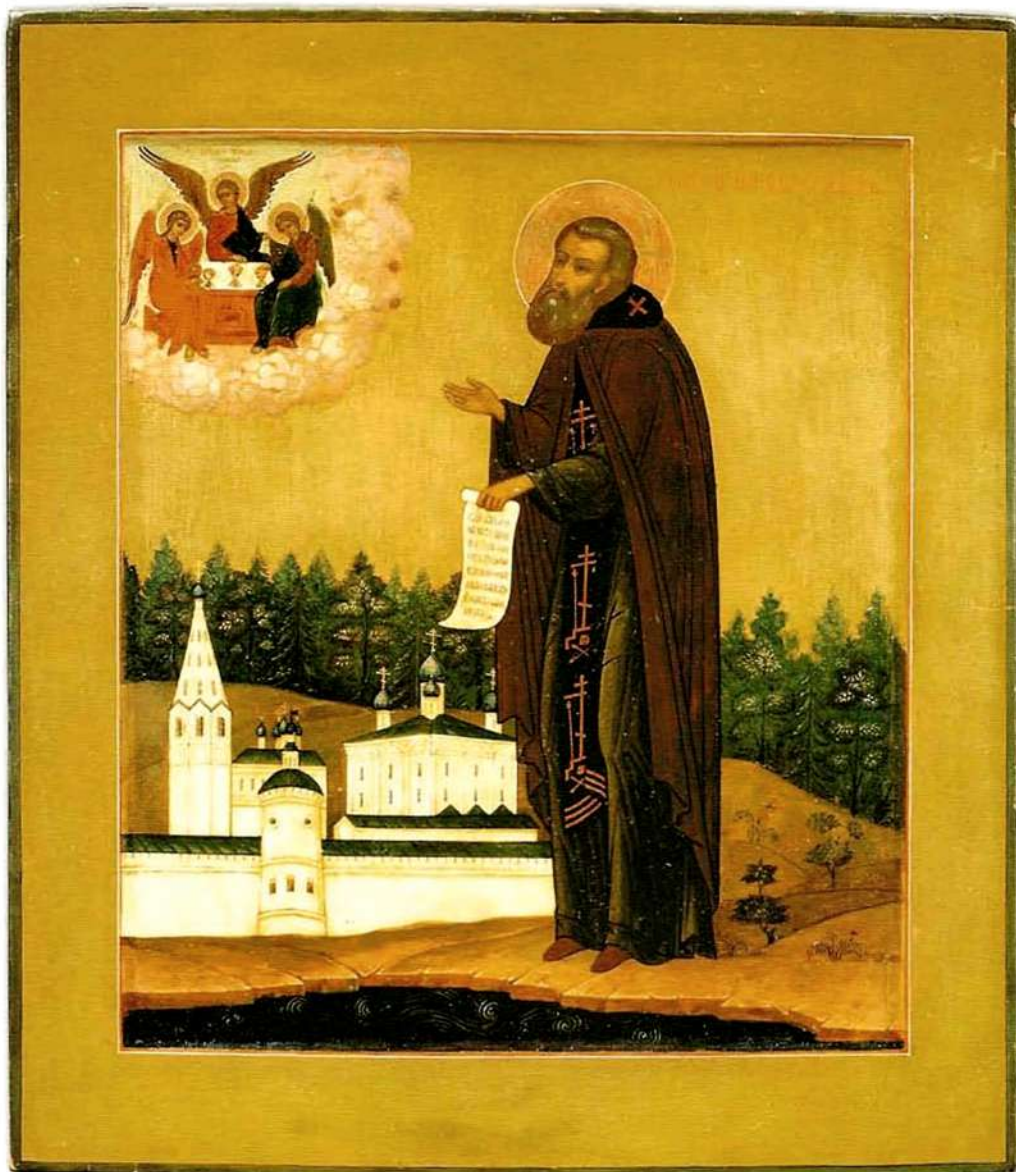
Максим Архиповский
Архангел Михаил, Леонтий Ростовский
и Иоанн Кущник

Первая половина XIX века (№31)



М. И. Дикарев
Иоанн Предтеча и преподобная Олимпиада

Конец XIX века (№32)



М. И. Дикарев и сын
Макарий Желтоводский

Начало XX века (№33)



О. С. Чириков
Порфирий Газский
Конец XIX века (№34)



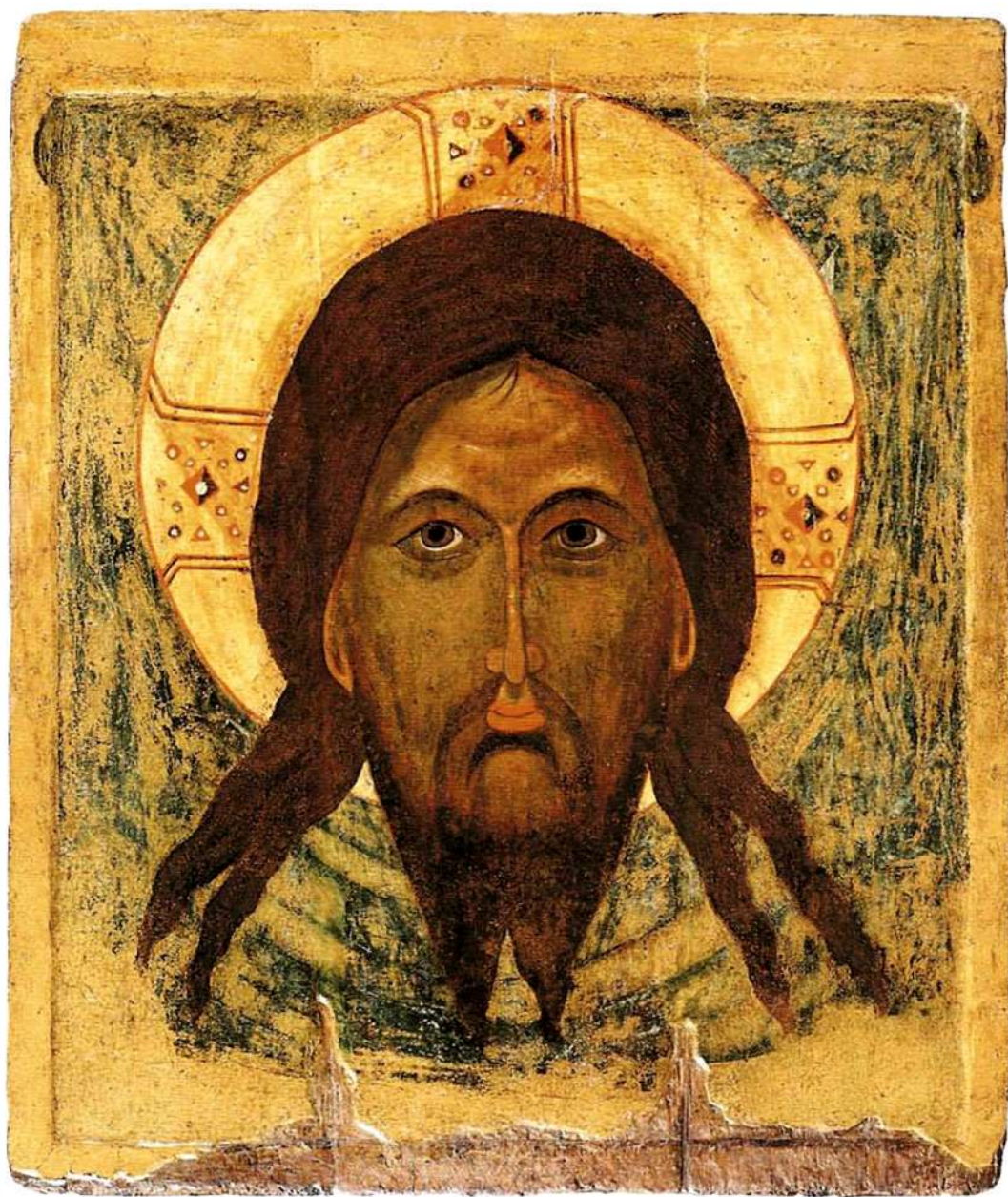
Мастерская Г. О. и М. О. Чириковых
Богоматерь Федоровская

1904 год (№35)



В. П. Гурьянов
Спас Вседержитель

1910-е годы (№36)



Спас Нерукотворный

Конец XIV века (№148)



Спас Вседержитель

Вторая четверть XV века (№149)

Коллекционирования как такового у меня не было. Было стихийное увлечение новой для меня темой, которое со временем переросло в нечто большее. В те далекие 60-е годы, будучи студентом художественного училища, а затем института я с друзьями все свободное время проводил в творческих поездках по Северу. Потрясающее открытие Карелии, особая романтика заброшенных храмов и деревень, в порушенных домах крестьянская утварь, прялки, резьба, — все вызывало восхищение. И, конечно, первое знакомство с таинственным миром «черных досок».

Из поездок кроме этюдов мы привозили наши находки. Изучали, с горем пополам осваивали азы реставрации. Так закладывались основы будущих коллекций.

Деревянная религиозная скульптура среди разнообразных предметов собирательства занимала особое место. Ее было мало, и мало кто интересовался ею, но меня она привлекала своей экзотичностью, необычной выразительностью, особым художественным языком.

Разнообразны были обстоятельства, при которых пополнялось мое собрание. Хорошо помню свою первую находку. В одной глухой вологодской деревне я зашел в крестьянскую избу. Хозяев не было, а на полу сидела очаровательная девочка лет пяти и укачивала на коленях куклу, завернутую в разноцветные лохмотья. Что-то насторожило меня в этой сцене, и, приглядевшись, я в изумлении узнал в кукле скорбные черты лица Христа. Это было чудом сохранившееся небольшое Распятие без рук и без ног, но, тем не менее, не утратившее своей художественной значимости. Настоящую куклу я девочке купил, и все остались довольны.

Любопытно отношение верующих к религиозной скульптуре. С одной стороны, такое же, как к иконе, то есть для них это моленный образ. С другой — имеют место языческие моменты. Иначе как объяснить, что на одной из скульптур святителя Николая были надеты искусно сшитые шапочка-ушанка и валенки. Видимо, в северном деревянном храме зимой было холодно, и сердобольные прихожане позаботились о своем любимом святом.

Сейчас уже почти не осталось места для девственных открытий, как во времена моей юности. Другие времена, другая специфика. Но кто ищет, того и удача находит. Например, относительно недавно дивный шитый покровец строгановского шитья конца XVII века предложила мне антикварная фирма «Гелос», зная мою любовь к этой теме. Что-то удастся приобрести в Измайлове. Даст Бог, будут еще находки и открытия.

В. М. Момот



Богоматерь Евтропьевская

Середина XVIII века (№37)



Иоанн Златоуст (из деисуса)

XVI век (№38)



Никола Можайский

XVII век (№39)



Никола Можайский

Конец XVII века (№40)



Великомученица Екатерина

XVIII век (№41)



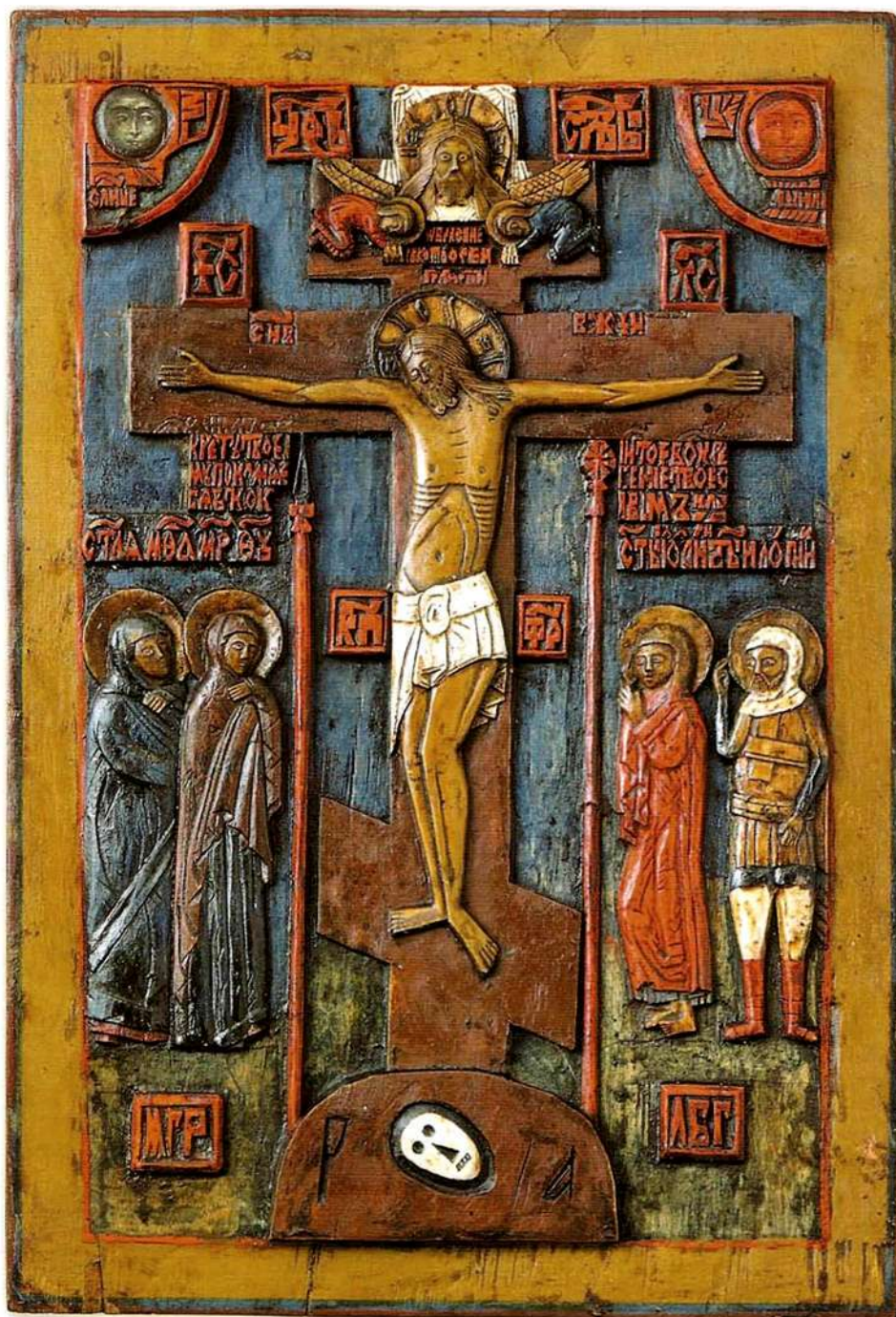
Распятие (фрагмент)

XVIII век (№42)



Распятие

Конец XVII — первая половина XVIII века (№43)



Распятие с предстоящими

XVIII век (№44)



Богоматерь на престоле («Испанская»)

Конец XVIII — первая половина XIX века (№45)



Троица Новозаветная в силах небесных

Середина XVIII века (№46)



Посещение праотца Лота ангелами

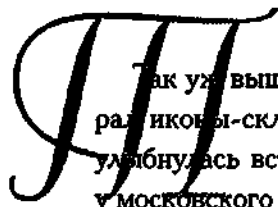
Середина XVIII века (№47)



Покровец

Последняя треть XVII века (№48)

Моя нарядная коллекция



Так уж вышло, что на втором витке коллекционирования (в 70-е годы я собирал иконы-складни и изделия мелкой пластики из дерева и кости) первой мне улыбнулась встреча со Спасом Нерукотворным, купленным в конце 80-х годов у московского художника Бориса Житомирского. Поля иконы покрыты настолько ярким и изобретательным узором, что икона не вписывалась ни в какие рамки. Пришлось собирать иконы уже по ее образу и подобию.

Иконы с имитацией на полях «под расписные тябла» встречаются редко, сохранились единичные экземпляры из северных храмов. Очевидно, что на Русском Севере чаще встречаются примитивы, созданные дилетантами, но тем важнее вычленил среди них истинные произведения искусства. По этим редким иконам можно изучать особые приметы национального характера русских пионеров, обживших самые трудные для жизни земли «православного ареала». Пономарская дверь, вывезенная из вологодской глубинки, — из их числа. Увидев ее, Виктор Сорокатый справедливо заключил, что она создана в той же мастерской, что и известная дверь из Вологодского музея.

Несколько лет спустя мне повезло еще раз: дилер предложил ветхозаветную Троицу явно костромских «кровей», и, если учесть, что приобретенные мною у покойного вологжанина Олега Буйневича Царские врата также являют собой образец гармонии евангельских сцен и народной фантазии в деталях отделки, то можно сказать, что узорочье этих икон и создает уникальный стиль моего небольшого собрания. Вполне вписывается в него редчайший по иконографии образ «Сергий Радонежский, в житии», найденный тем же О.Буйневым в Ярославле. Образ Иоанна Предтечи отнесен И.А.Шалиной к нижегородским письмам, но совсем недавно я узнал, что икона происходит из города Вязники, что хотя и недалеко от Нижнего, но все еще Владимирщина, и этот факт вызывает новые вопросы.

«Чудо о Флоре и Лавре» — один из моих любимых сюжетов. Икона родом из Нерехты была буквально выканючена мною у московского собирателя Вячеслава Тараховского, так меня пленили ее белоснежные былинные кони-богатыри!

Ну и законная гордость, венец моих собирательских трудов — образ князя Владимира в окружении сыновей, страстотерпцев Бориса и Глеба. Потеряв в 1985 году своего младшего брата Володю, я искал такую икону много лет и, благодаря усилиям антиквара с берегов Шексны Александра Гулько, этот шедевр «гостит» теперь в моем собрании. Икона подверглась скрупулезной антикварной реставрации в начале XX века, и опытному мастеру Ю.А.Рузавину стоило двух-летнего труда отделить древнюю живопись от виртуозных прописей палешан.

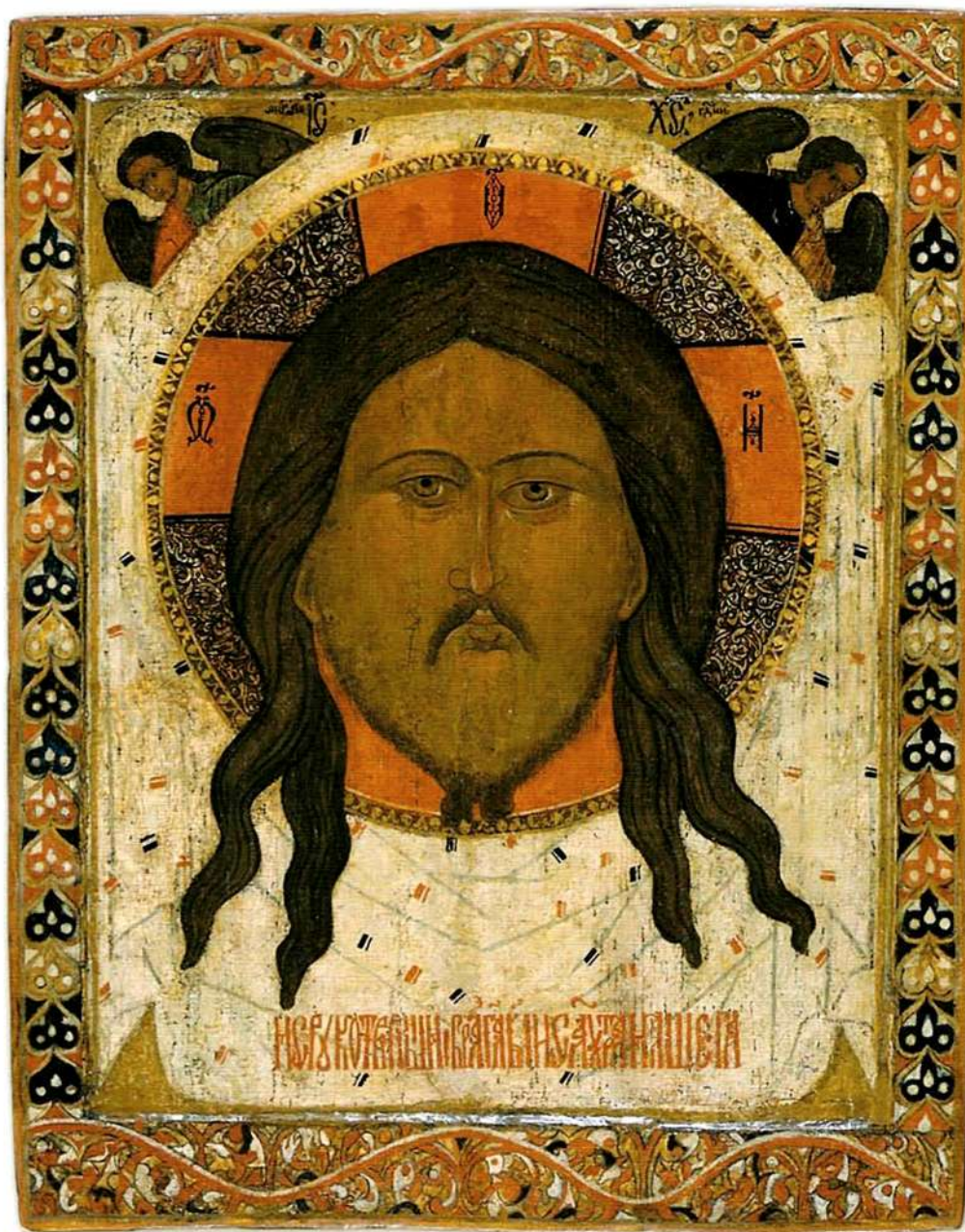
Но даже если бы у меня и не было своей коллекции, я все равно был бы счастлив участвовать в организации столь масштабной выставки в Андрониковом монастыре. Особенно важно, что, строго соблюдая принцип «только новые открытия», удалось спустя 30 (!) лет привлечь в ЦМиАР ветеранов той самой легендарной выставки 1974 года (С.Н.Воробьев, В.М.Момот, Н.В.Задорожный). Их находки уже в новое пост-советское время вселяют надежду, что неведомых шедевров в закромах необъятной Руси на наш век хватит.

А. Д. Антипинский



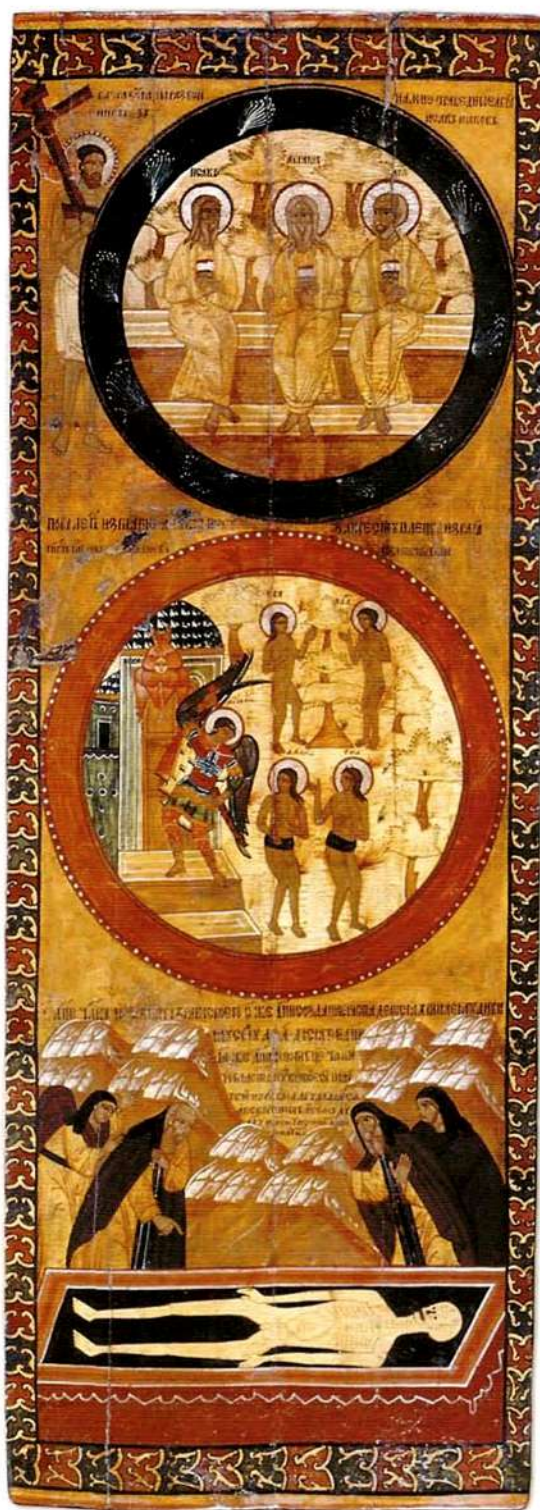
Князья Владимир, Борис и Глеб

Конец XV — начало XVI века (№49)



Спас Нерукотворный

Последняя четверть XVI века (№50)



Пономарская дверь

Около 1600 года (№51)



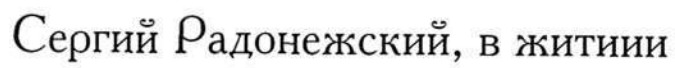
Иоанн Предтеча в пустыне

Первая треть XVII века (№52)



Царские врата

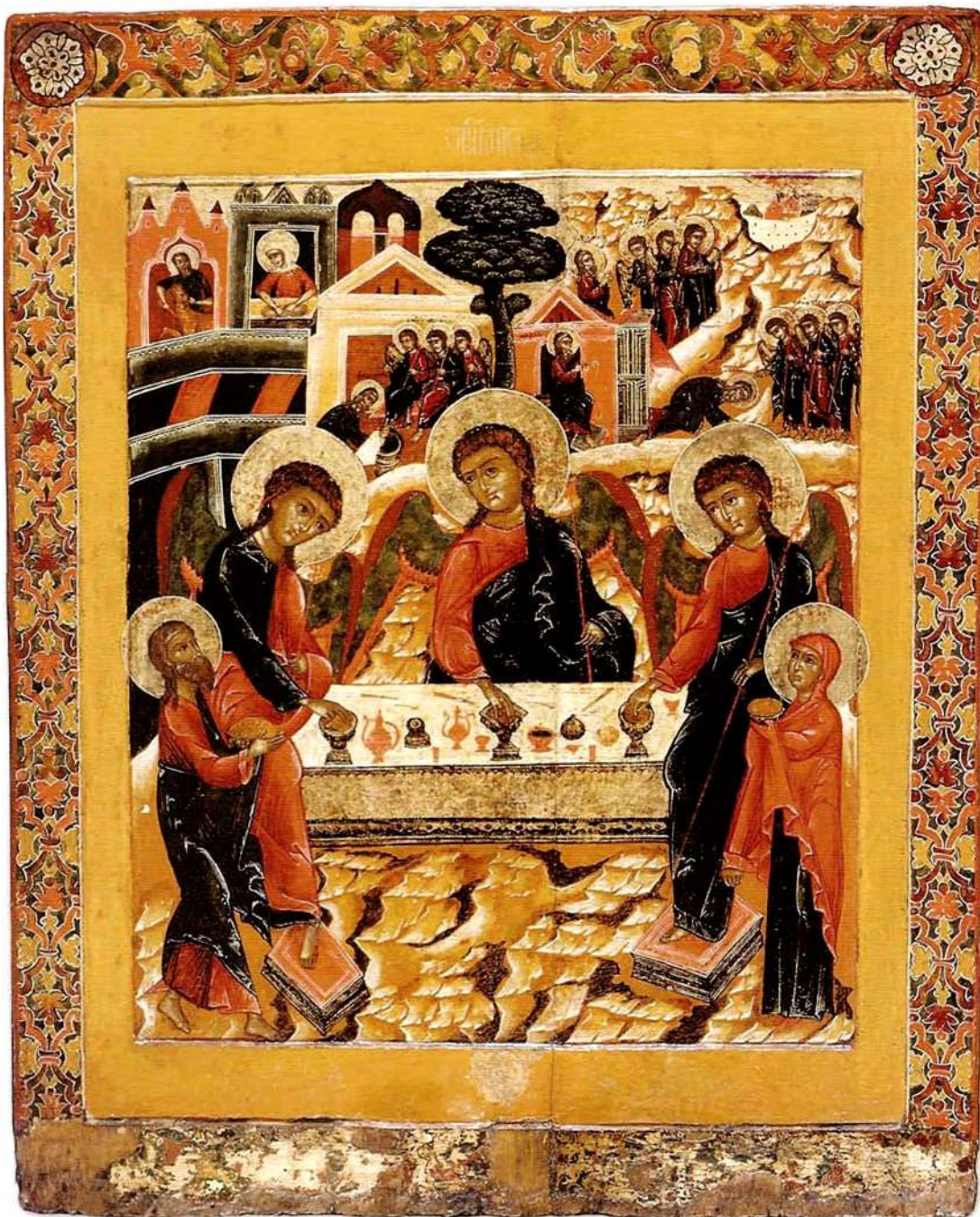
Третья четверть XVII века (№53)



Конец XVII — первая четверть XVIII века (№54)



Конец XVII – начало XVIII века (№55)



Троица Ветхозаветная

Первая четверть XVIII века (№56)



Василий Великий

Вторая четверть XVI века (№57)



Деисус

Конец XVI века (№59)



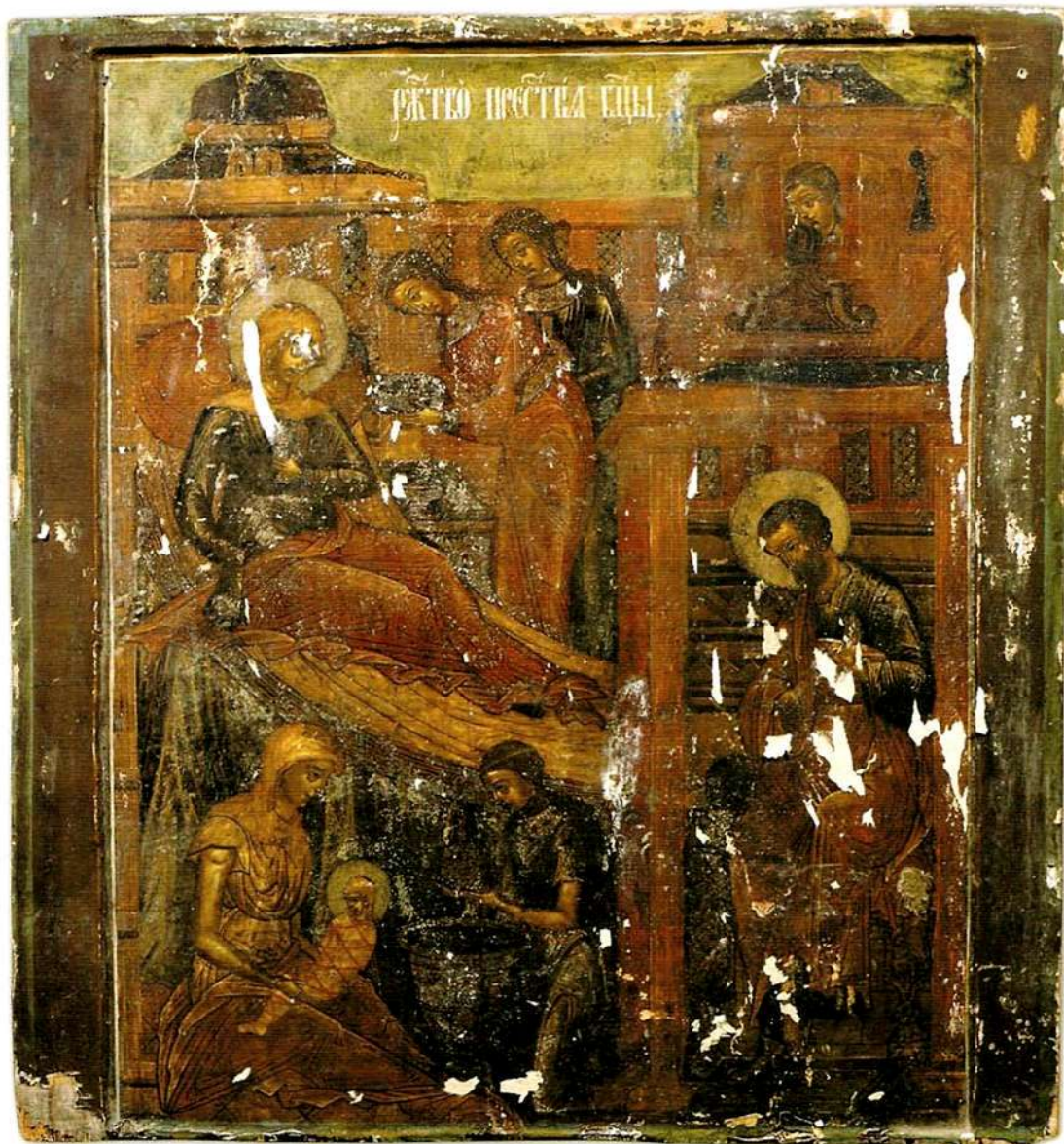
Богоматерь Владимирская
(двусторонняя икона, лицевая сторона)

Конец XVI века (№58)



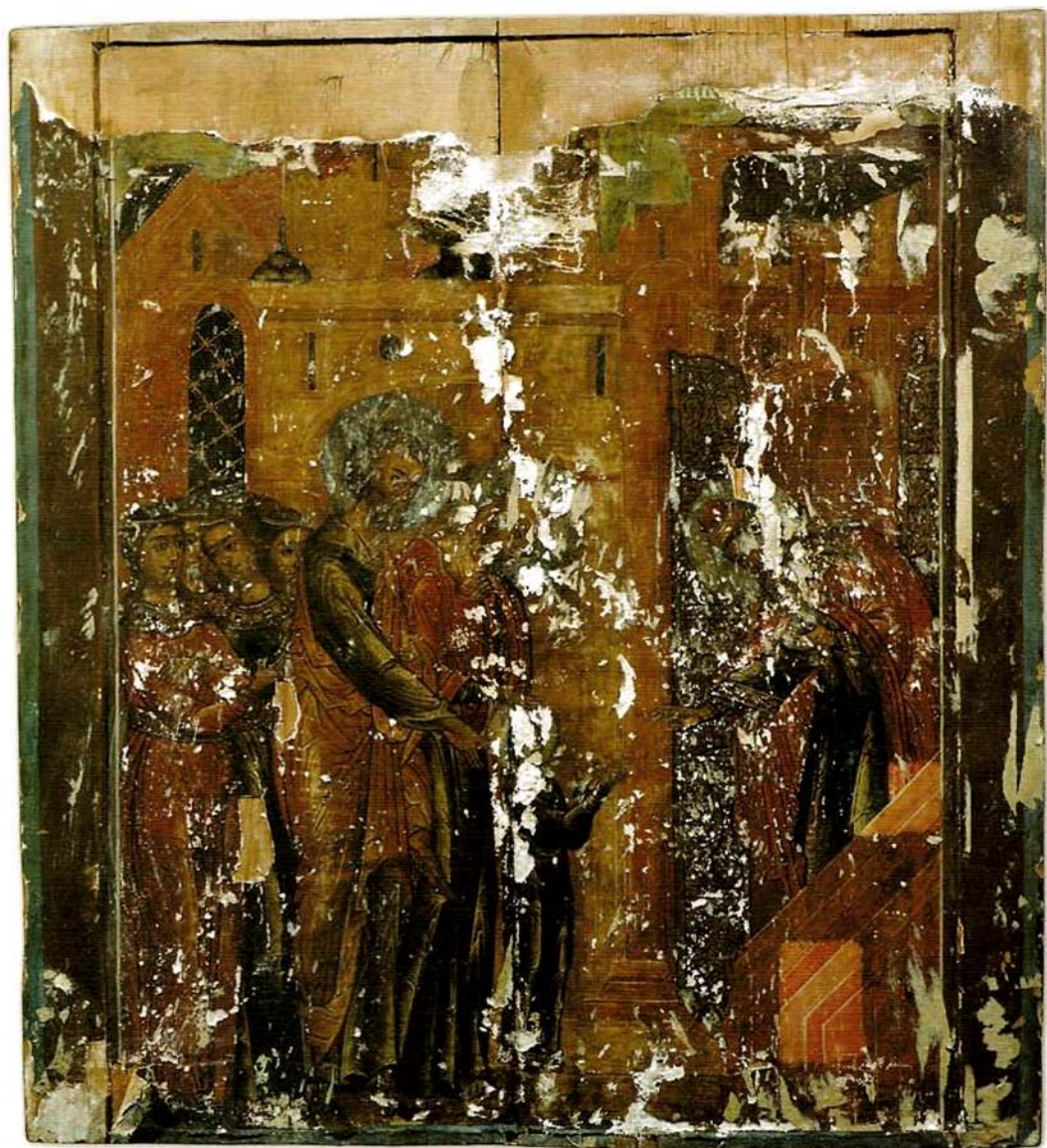
Святитель Николай
(двусторонняя икона, оборотная сторона)

Конец XVI века (№58)



Рождество Богородицы
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60а)
в процессе реставрации



Введение во храм
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№606)
в процессе реставрации



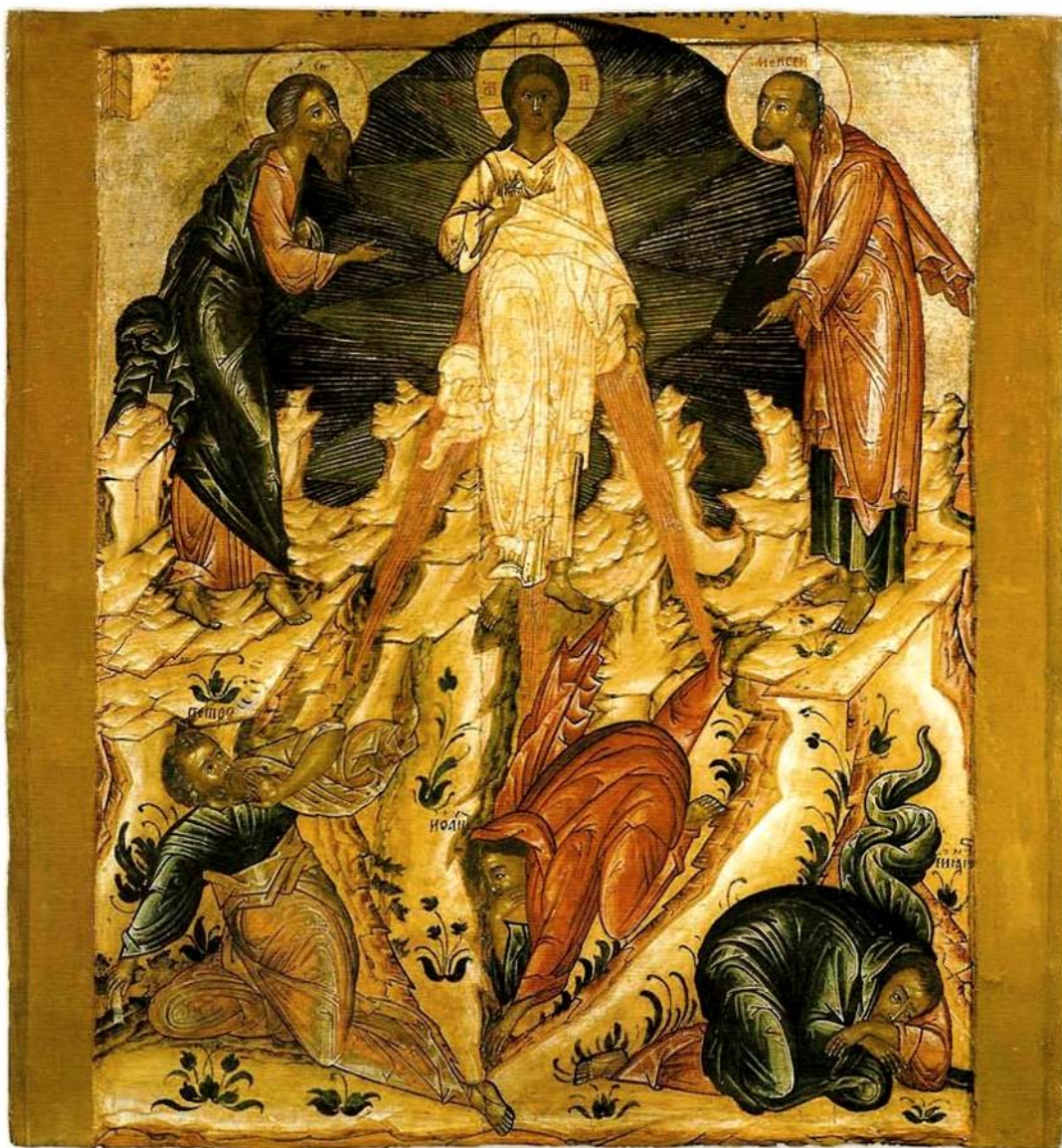
Преполовление
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60в)
в процессе реставрации



Богоявление
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60г)
в процессе реставрации



Преображение
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60д)



Распятие
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60е)
в процессе реставрации



Троица Ветхозаветная
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60ж)



Успение
(из праздничного чина)

Третья четверть XVII века (№60з)



Спас Смоленский, с предстоящими Архангелом Михаилом
и Ангелом-Хранителем

Конец XVII века (№61)

Собирать иконы я начал случайно и сравнительно недавно. К тому времени, когда ко мне пришла моя первая икона, я уже много лет коллекционировал русскую классическую живопись, которую и сейчас считаю главным предметом своего собирательства. Я совершенно не думал о том, что расширю тематику коллекционирования, но как-то незаметно икон у меня становилось все больше. Некоторые были мне подарены, а те, которые приобретал сам, привлекли меня редкостью своей иконографии, в которой интересно было разобраться. Так определилось лицо моего иконного собрания, основу которого сейчас составляют произведения редко встречающихся, а порой и уникальных сюжетов. В то же время, в нем есть иконы и распространенных иконографий, но написанные очень хорошими мастерами.

Когда неожиданно для меня самого я стал обладателем целой коллекции иконографических раритетов, я стал охотно участвовать в выставках икон, организуемых частными собирателями. На выставке в Музее Андрея Рублева я показываю те произведения из моего собрания, которые еще никогда не экспонировались. Мое искреннее желание, которое я намерен вскоре осуществить — публикация всей моей коллекции в книге, посвященной редким иконографиям в русской иконописи, куда непременно должны войти и другие уникалы из музейных и церковных собраний. Эта книга должна быть написана живо и увлекательно, так, чтобы даже самый неподготовленный читатель мог открыть для себя увлекательный мир редких иконных сюжетов.

В. М. Федотов



Семь веселий Богоматери

Первая половина XVIII века (№62)



Богоматерь Испанская

Вторая четверть XVIII века (№63)



Стефан Соколов
Преображение

1742 год (№64)



Василий Р.
Отче наш

1811 год (№65)



Огненное восхождение пророка Илии

Вторая половина — конец XV века (№66)



Никола Зарайский, в житии

Начало XVI века (№67)



Богоматерь Одигитрия

Вторая четверть — середина XVI века (№68)



Иаков брат Господень

Середина XVI века (№69)



Благовещение

Середина — вторая половина XVI века (№70)



Введение во храм

Третья четверть XVI века (№71)



Сошествие во ад

1560-е годы (№72)



Вознесение

Третья четверть XVI века (№73)



Цветная триодъ

Последняя треть XVI века (№74)



Сретение

Конец XVI века (№75)



Чудо Георгия о змие, с праздниками

Конец XVI — начало XVII века (№76)



Пророк Даниил во рву львином
(боковая дверь иконостаса)

Первая половина XVII века (№77)



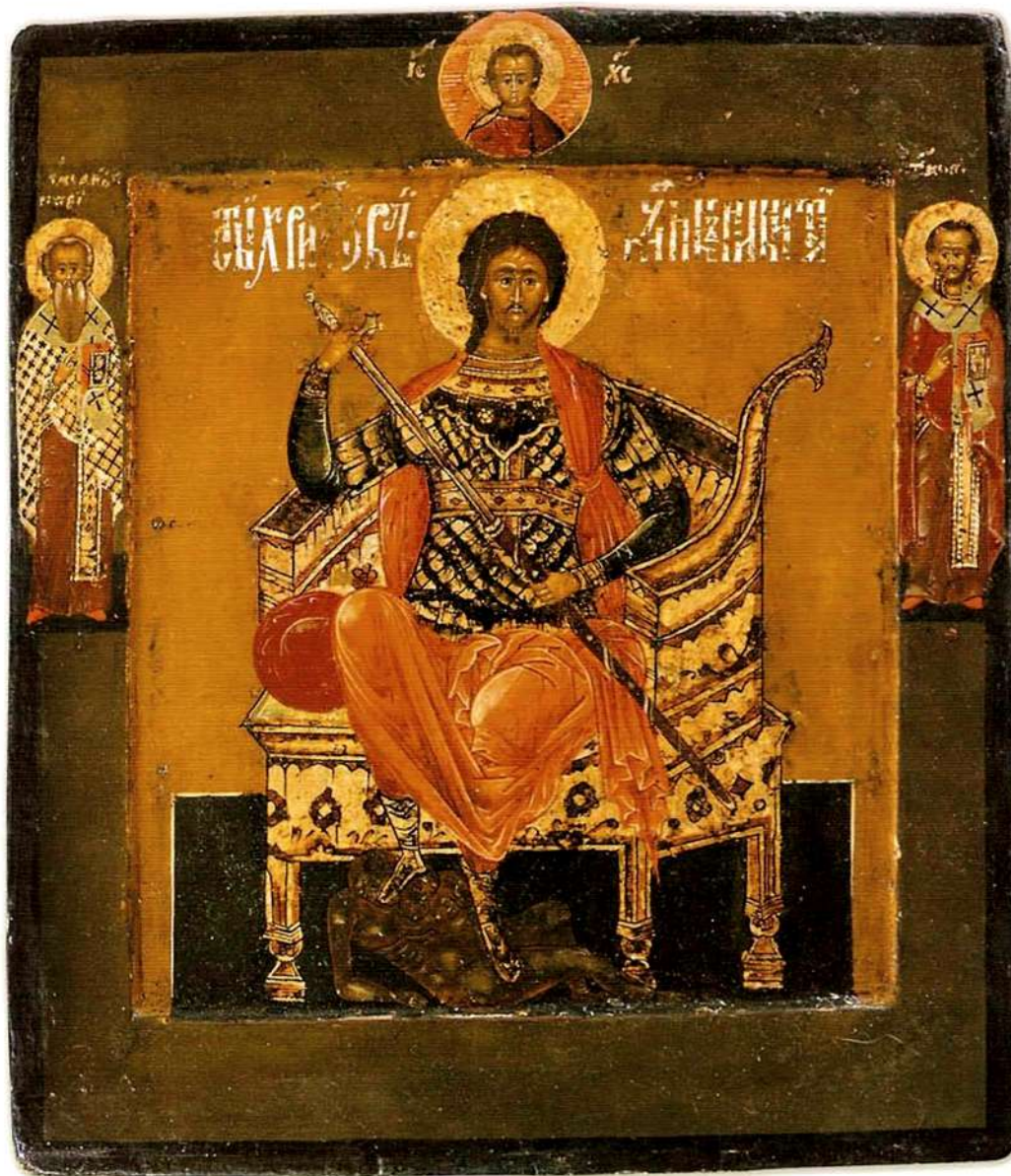
Борис и Глеб

Первая треть XVII века (№78)



Чудотворец Николай и Евфимий Новгородский

Середина XVII века (№79)



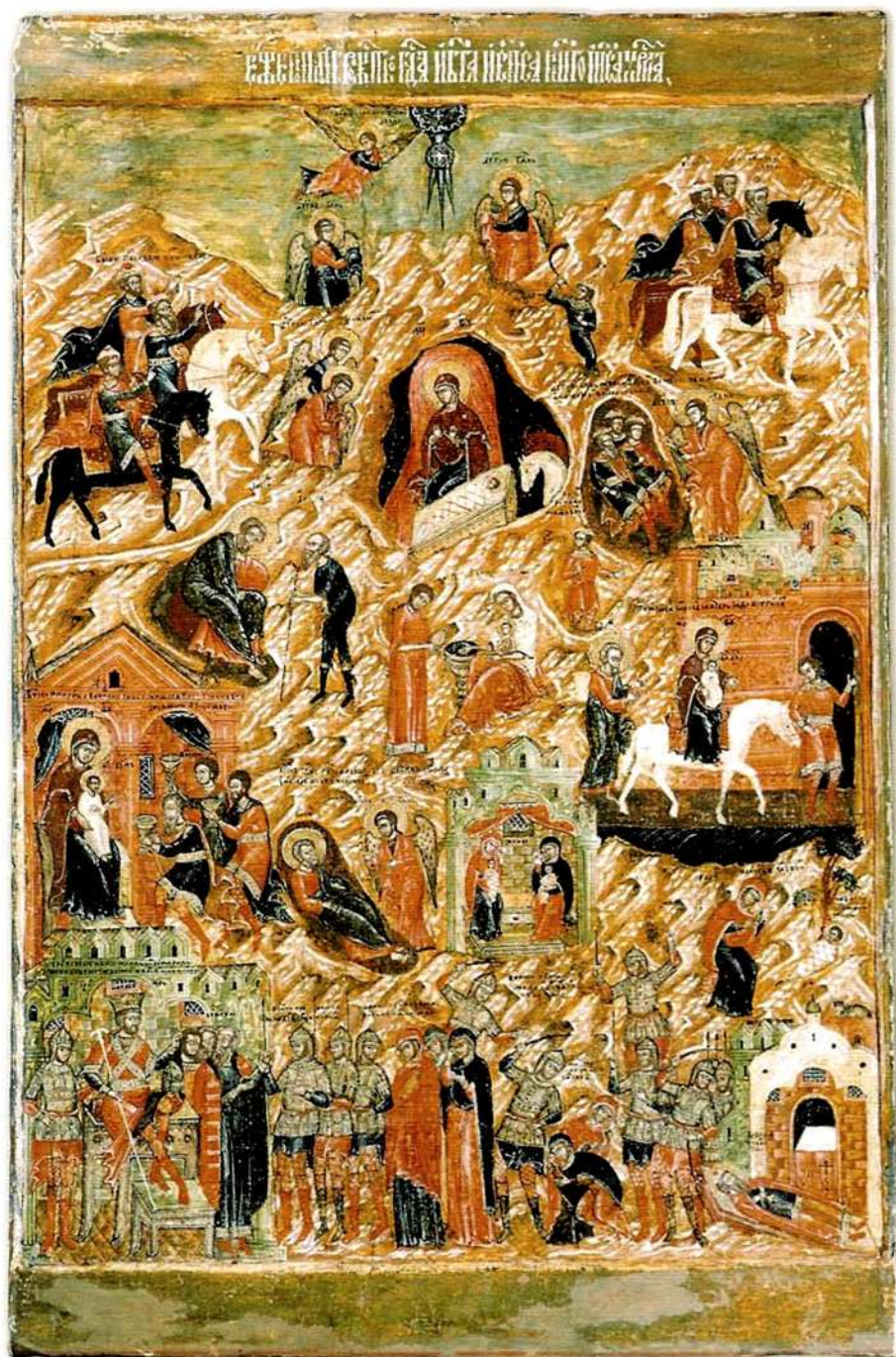
Мученик Никита на престоле

Середина XVII века (№80)



Чудо Георгия о змие

Вторая половина XVII века (№81)



Рождество Христово

Вторая половина XVII века (№82)

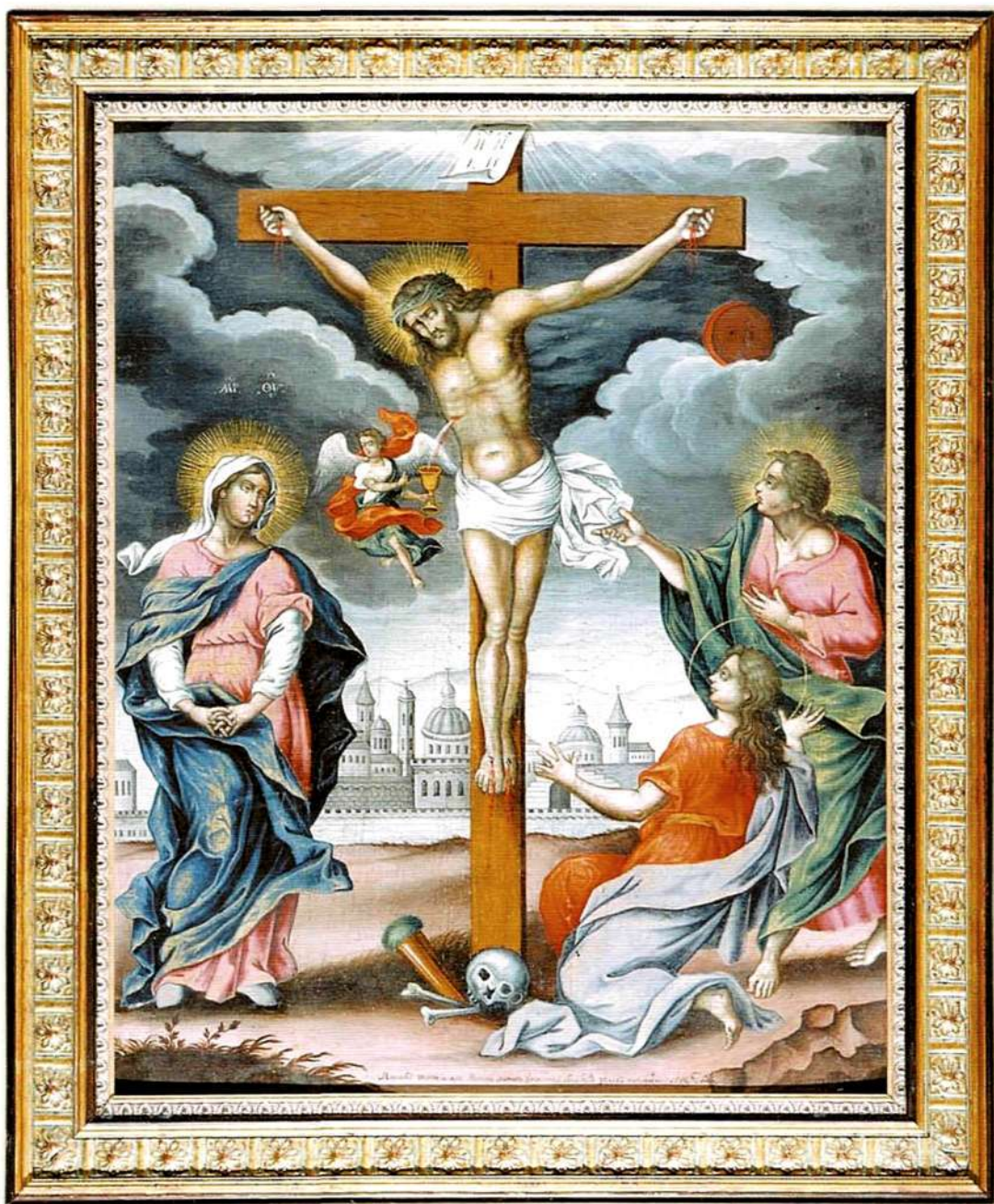


Первая половина XVIII века (№83)



Иван Иванов и Иван Алексеев Богдановы-Карбатовские
 Иоанн Богослов в молчании, в житии

1789 год (№84)



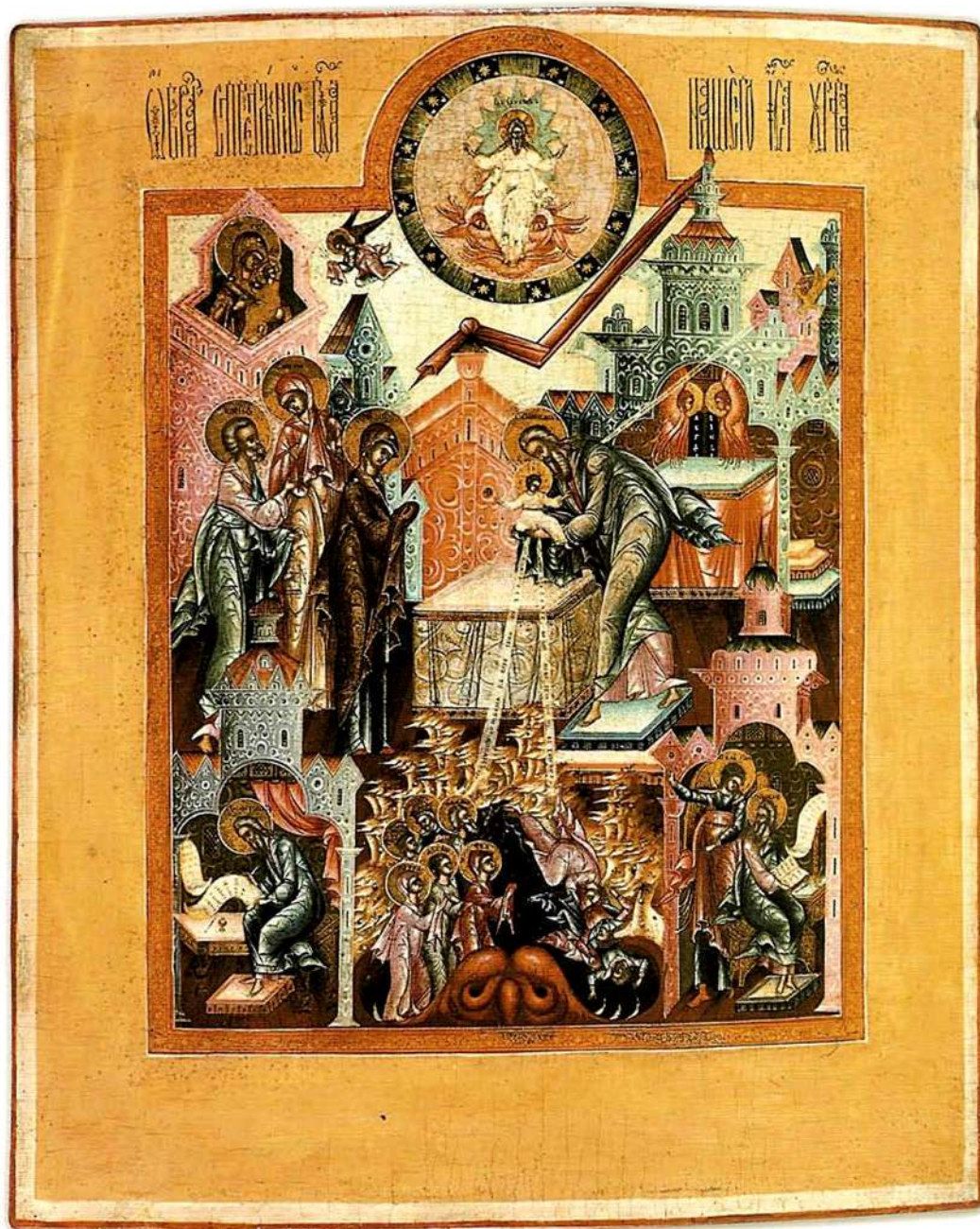
Фёдор Никоновский
Распятие

1789 год (№85)



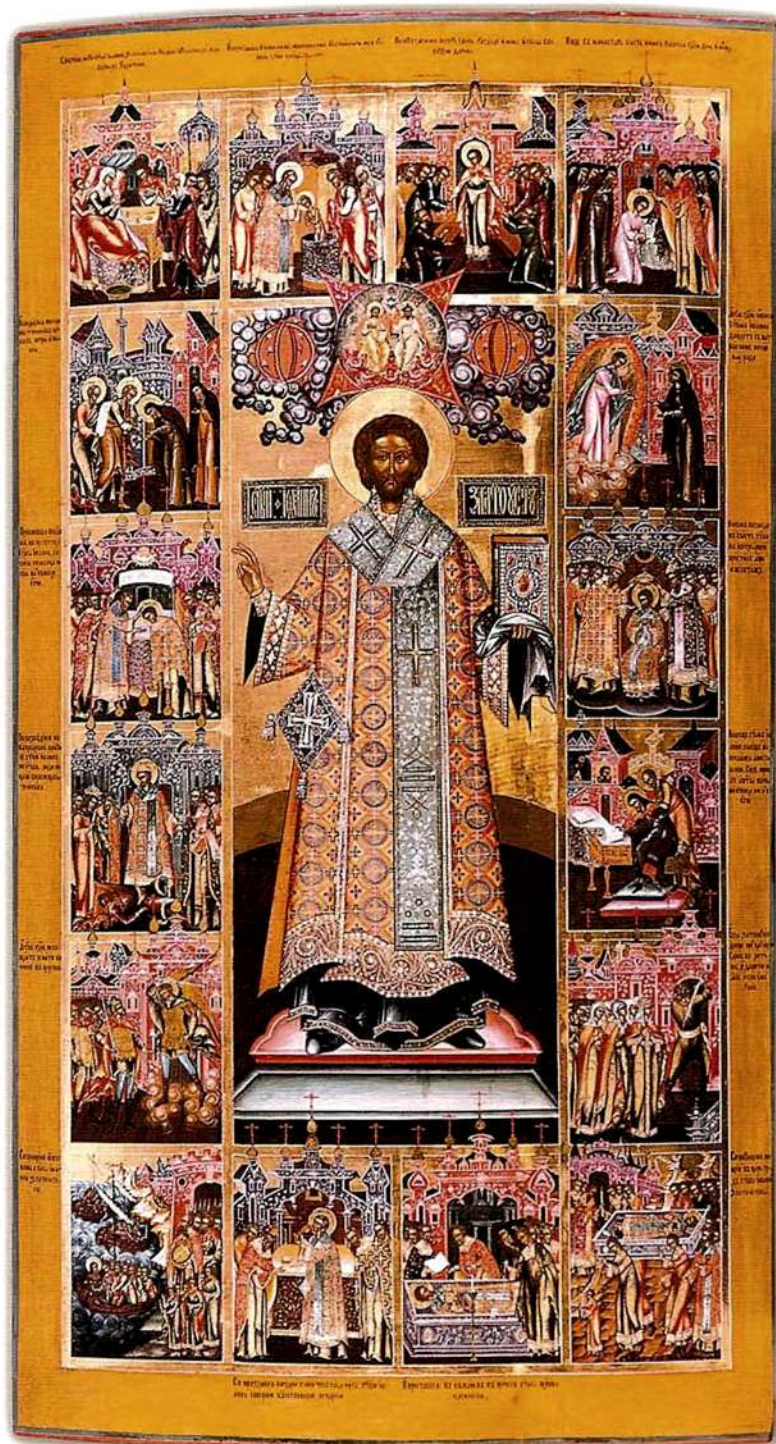
Священномученик Харлампий, в житии

Начало XIX века (№86)



Сретение

Первая треть XIX века (№87)



Иоанн Златоуст, в житии

Первая половина — середина XIX века (№88)



Богоявление, с евангельским сказанием
об искушении Христа

Середина XIX века (№89)

«Подруга жизни»

Икона меня поразила своей лаконичной красотой когда мне было около 25 лет. В доме моей тещи на стене висела икона круглой формы «Святой Евангелист Матфей». Меня осенило, что начав собирать подобные предметы, я обрету какую-то свою дополнительную индивидуальность, так как меня с детства угнетала «совковая» установка — быть таким, как все. Со временем я все больше понимал, что икона — это тема неизведанная, бескрайняя и неисчерпаемая. Любовь к иконе стала болезнью. Общение с ней обещало относительную свободу в «Совке» — железной клетке с уровнем жизни, равным нулю.

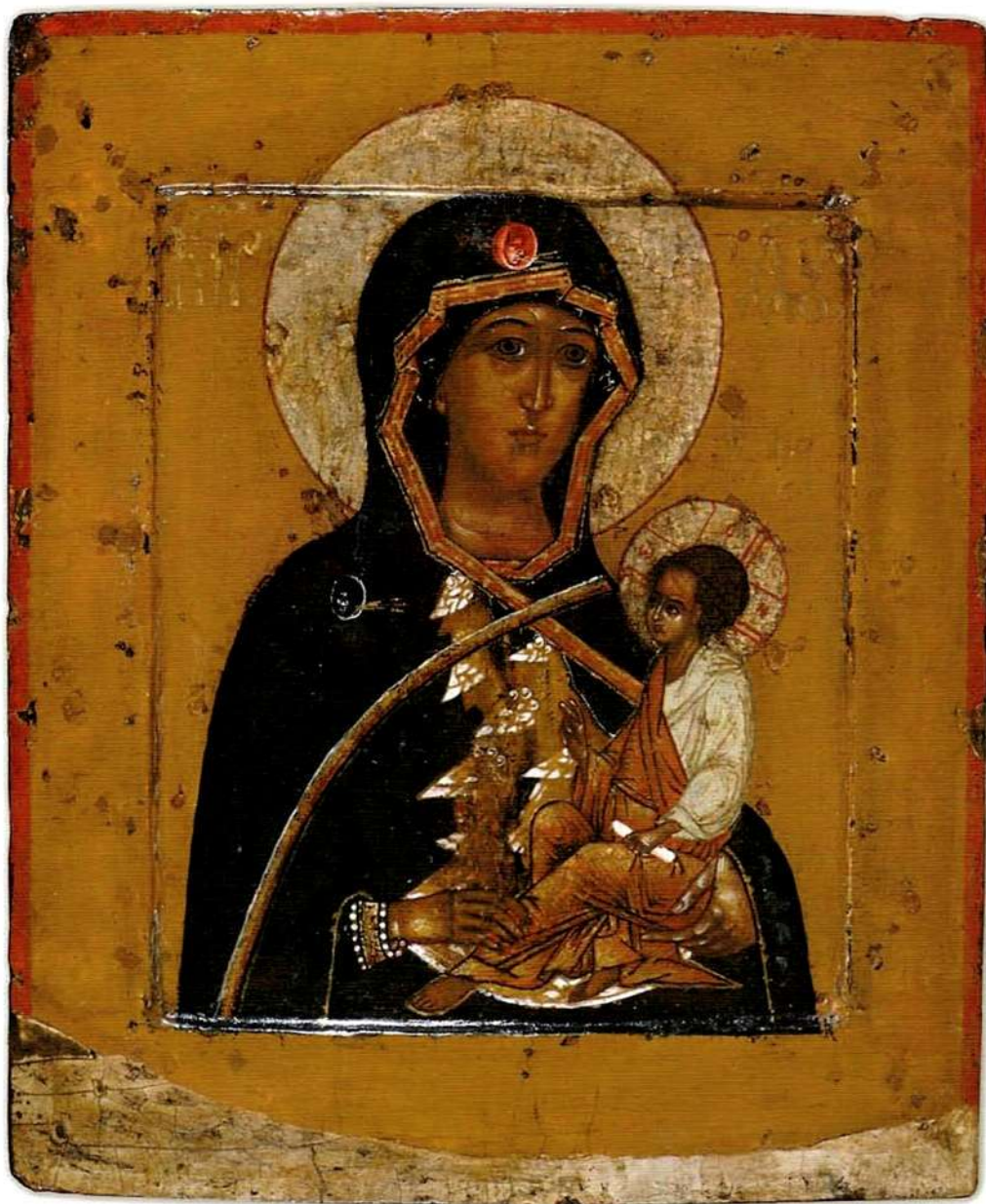
Сейчас со своими друзьями и партнерами стараюсь поднять планку понимания и ценообразования в области коллекционирования икон всех времен. Главным аспектом моего понимания иконы как предмета искусства является ощущение ее виртуозности независимо от времени создания. Я убежден, что мастерство исполнителей икон часто значительно преобладает над способностями многих живописцев, создавших традиционные картины в те же времена. При этом уровень оценки их мастерства в стоимостном выражении и в нашей стране, и за рубежом в настоящее время смехотворен.

И. В. Арсеньев



Богоматерь Одигитрия

Третья четверть XVI века (№90)



Богоматерь Гора Нерукосечная

Середина XVII века (№91)



Василий Аленив (?)
Обручение святой Екатерины

1786 год (№92)
в процессе реставрации



Степан Малороссиянин
Благовещение

1800 год (№93)



Максим Архиповский
Иоанн Богослов в молчании

Около 1826 года (№94)



Семён Аркадьев
Рождество Богородицы

1853 год (№95)



Пётр Степанов (?)
Рождество Христово

Последняя четверть XV века (№96)



Рождество Христово

Около 1500 года (№97)



Покров Богородицы

Первая треть XVI века (№98)



Богоматерь Владимирская

Первая половина XVI века (№99)



Складень-кузов с иконой Богоматери Одигитрии

Вторая половина — последняя треть XVII века (складень),
около 1800 года (икона) (№100)



Около 1800 года (№101)

Ясность и покой

Где-то сразу по окончании школы, когда я впервые проявил осознанный интерес к культуре (самостоятельно стал посещать выставки и музеи), выяснилось: из всего искусства мне остаются непонятными русская икона и авангард. Собственно, это непонимание и подвигло меня тридцать лет заниматься и тем, и другим.

Познакомившись с иконами различных школ, которые весьма разнообразны эстетически и по стилю, я пришел к выводу, что многие из них являются варварскими, а некоторые — действительно примерами высокого искусства. Это прежде всего касается московской школы XV — XVI веков.

Что еще я понял за тридцать лет?

Можно рассматривать икону исключительно с искусствоведческих позиций как произведение искусства — статико-динамическую структуру, особенности композиции и колорита, чему посвящено много книг. Но я не искусствовед.

Можно лирически восхищаться иконой, воспевая ее эстетическое совершенство, «мелодичность», неземную одухотворенность и отрешенность образов. Можно рассказывать о невероятных стечениях обстоятельств приобретения желанных образов, или о трепете и страхе при снятии позднего слоя записи на иконе, но об этом тоже много написано. Мне же хочется сказать, что никакой текст не может объяснить причину и силу переживания, когда общаешься непосредственно с вещью.

Должен заметить, что я как «не понимал» икону тридцать лет назад, так «не понимаю» ее и теперь, несмотря на множество увиденного и прочитанного. То же касается и авангардного искусства, которым я тоже продолжаю заниматься. Эта **ПОЗИТИВНАЯ ЭНЕРГИЯ НЕПОНИМАНИЯ** и является для меня самой важной в общении с искусством. Искусство понятное, как, например, реализм, вызывает у меня депрессию и тоску. И если рассматривать различные направления в нем как директы, то все, на что указывает икона и, отчасти, авангард, не теряет для меня позитивной энергетической ценности «непонимания».

В результате коллекционирования икон и занятий современным искусством я обнаружил в себе значительное изменение — как будто внутри появились ясность и покой.

Н. С. Пантков



Преображение

Конец XV века (№102)



Василий Великий и Иоанн Златоуст

Середина — третья четверть XVII века (№103)



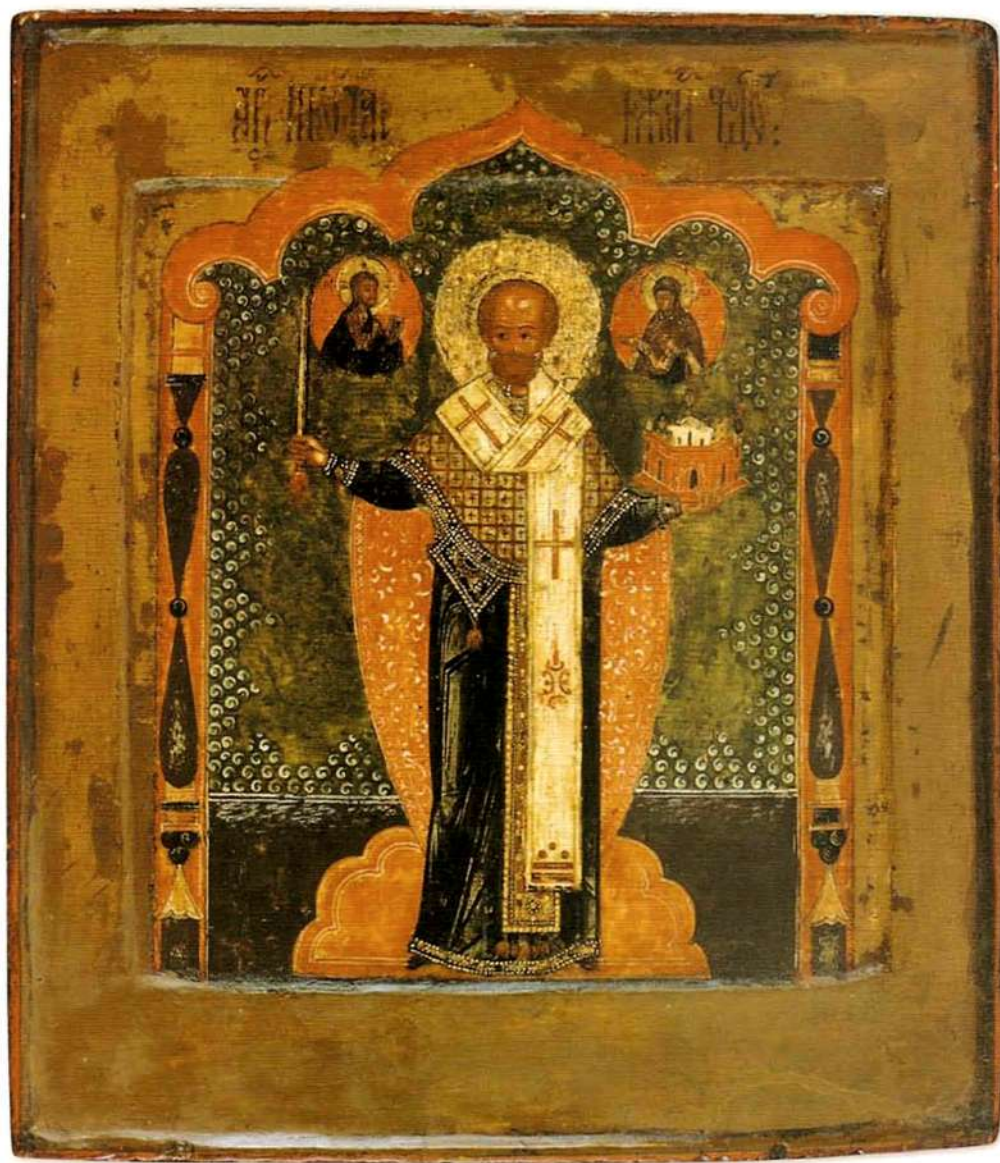
Благовещение

Вторая половина XVII века (№104)



Усекновение главы Иоанна Предтечи

Вторая половина XVII века (№105)



Святитель Николай (Можайский)

Вторая половина XVII века (№106)



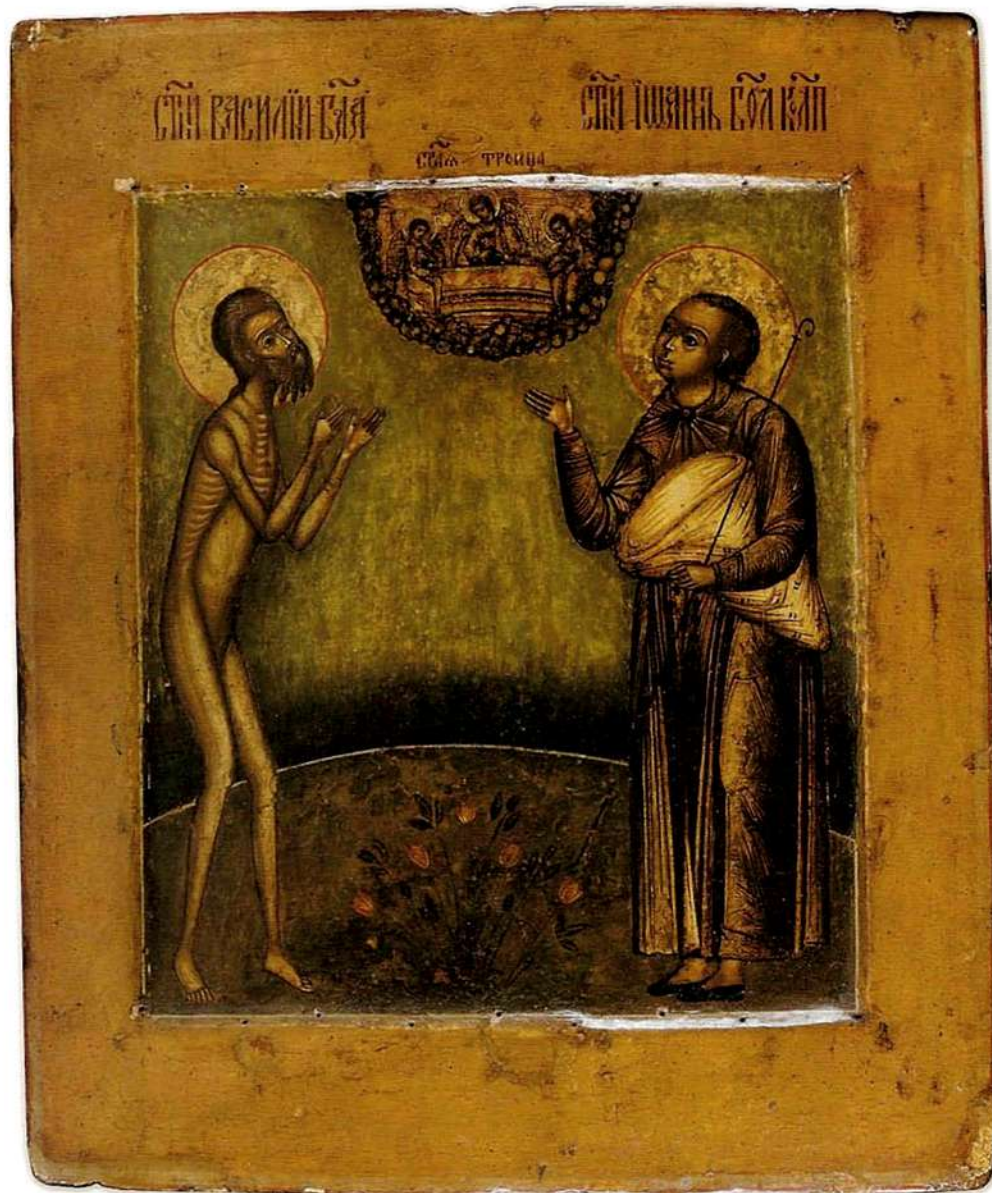
Алексей Человек Божий

Вторая половина XVII века (№107)



Дмитрий и Игнатий Прилуцкие

Вторая половина XVII века (№108)



Василий Блаженный и Иоанн Большой Колпак

Последняя треть XVII века (№109)



Избранные святые

Конец XVII — начало XVIII века (№110)

Как они оказались у меня

Рвпервые икона привлекла мое внимание в 1975 году, когда я учился в МХУ имени 1905 года на отделении промышленной графики. Занимаясь изучением композиции в станковом изобразительном искусстве и, в том числе, книжной графике, я обратил внимание на использование некоторых композиционных приемов византийской и древнерусской иконописи в графическом искусстве авангарда начала XX века.

Так состоялось мое первое профессиональное знакомство с эстетикой православного искусства, которое заинтересовало и увлекло меня до такой степени, что в 1976 году я написал заявление в учебную часть с просьбой перевести меня на отделение реставрации станковой масляной и темперной живописи. Тогда-то я и погрузился в изучение языка двухмерного иконного изображения, обратной перспективы и символики цвета средневековой иконы.

Мое увлечение длилось несколько лет. Однако вследствие отсутствия цельности натуры я в очередной раз изменил своим ориентирам и, оставив исследования и реставрацию древнерусской темперной живописи, стал заниматься современным искусством, пытаясь использовать некоторые элементы и принципы средневековой живописи в области нового художественного языка. Правда, из этого у меня мало что получилось; вскоре пришлось оставить желание «скрестить ужа и ежа», и мое пристрастие к древнерусскому искусству трансформировалось в собирательство, которое стало увлечением параллельно занятиям современным искусством.

В этом увлечении отсутствовали традиционные принципы коллекционирования. Произведения приобретались случайно и хаотично, в зависимости от финансовых возможностей и вкусовых пристрастий. Отсутствовала концепция формирования коллекции. Экспонаты носили разновременный, разностилевой характер. Единственным критерием приобретения была субъективная категория «нравится — не нравится». Такая форма собирательства, по ироническому замечанию художника Н.С.Паниткова, соответствует художническому сознанию, которое определяется в даосской традиции как «сознание обезьяны, прыгающей с дерева на дерево».

Так или иначе, на мой взгляд, интерес к древнерусской иконе вполне закономерен для тех, кто работает в области современного искусства. Метафоричность, знаковая символика, система канонических кодов и другие стилевые и идеологические особенности парадоксальным образом, конечно не напрямую, а опосредованно, проявляются в лексике современного изобразительного языка.

М. Б. Миндлин



Никола Чудотворец,
Сергий Радонежский и великомученица Екатерина

Конец XV — начало XVI века (№111)



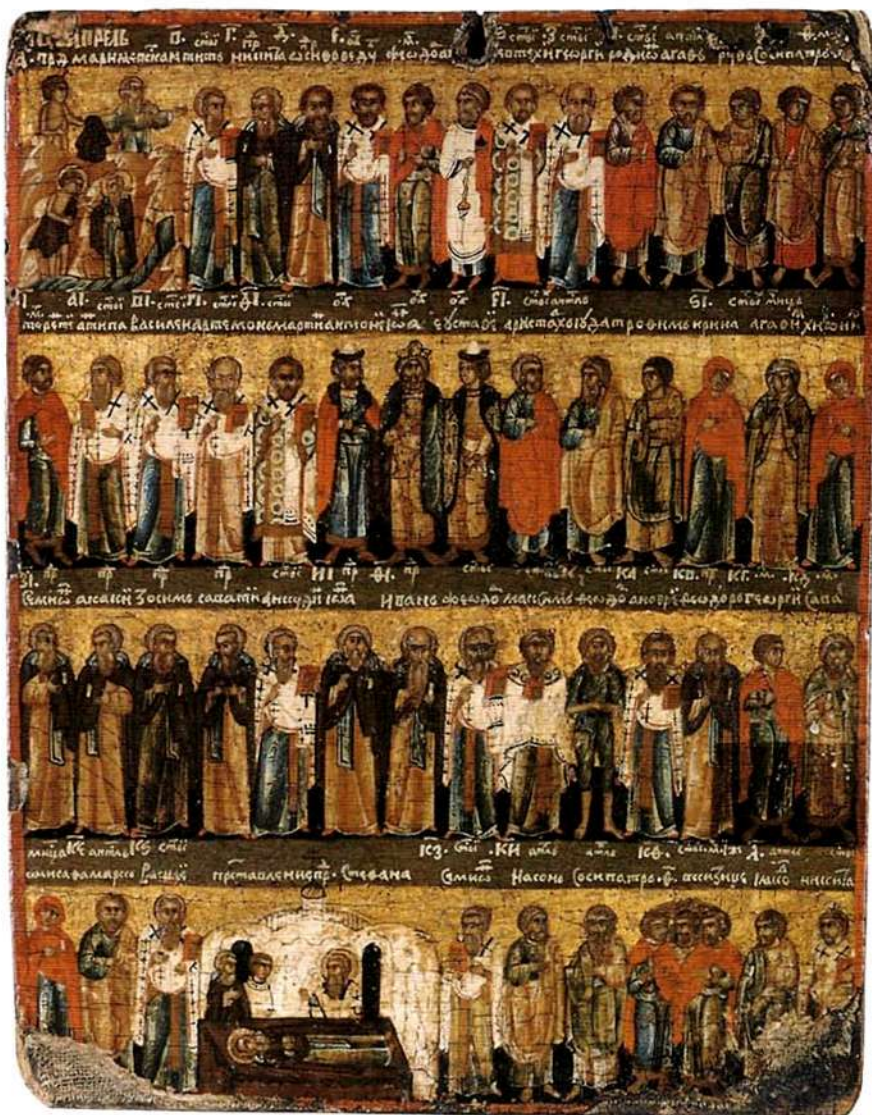
Покров

Последняя треть XVI века (№112)



Минея на март (двусторонняя икона)

Конец XVI века (№113а)



Миней на апрель (двусторонняя икона)

Конец XVI века (№1136)



Гурий, Самон и Авив

Первая половина — середина XVII века (№114)



Ярославские князья
в молении образу богородицы Толгской

Конец XVII века (№115)



Зачатие Богородицы

Конец XVII века (№116)



Брак в Кане

Вторая половина XVIII века (№117)



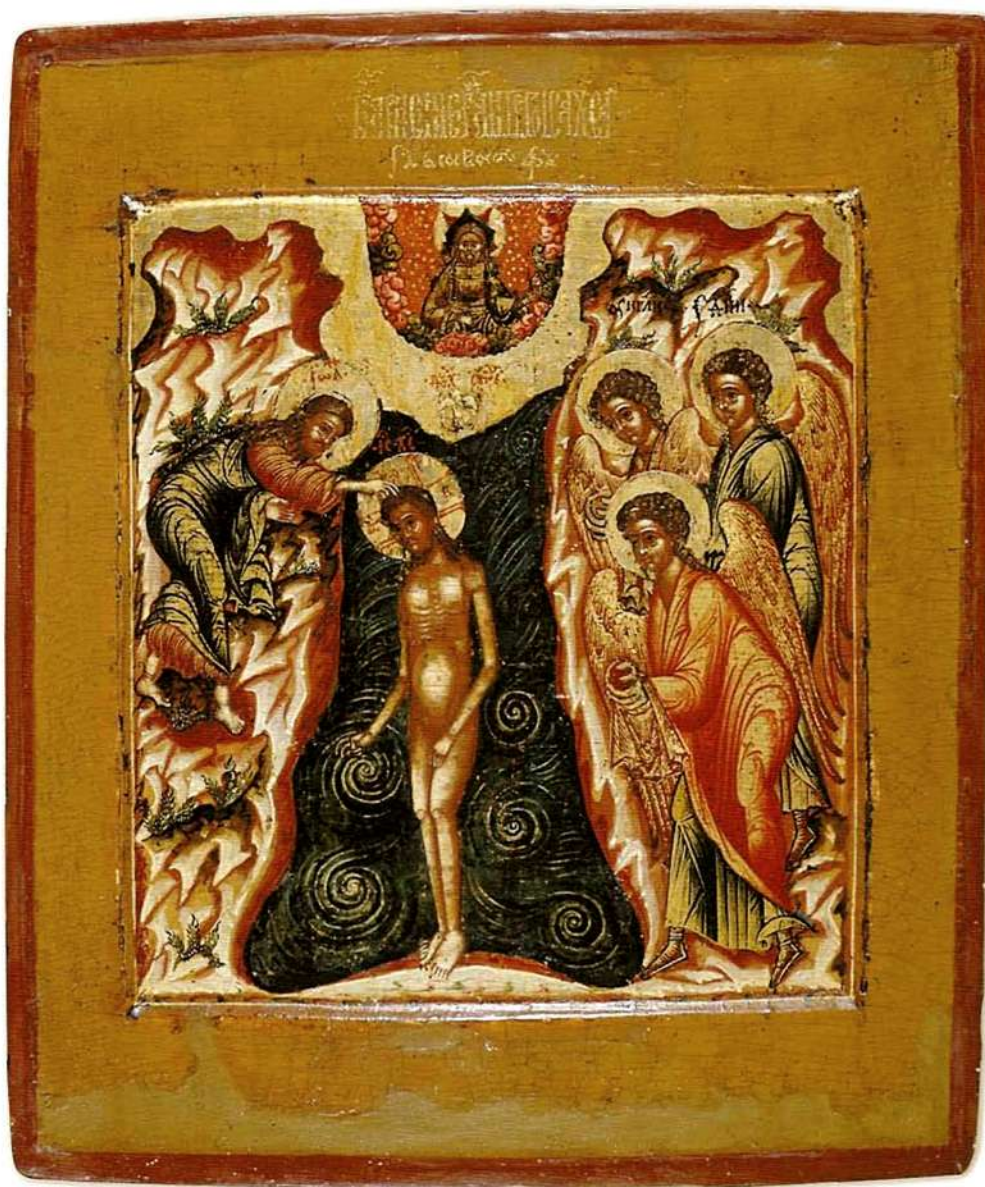
Богоматерь Ахтырская

Конец XVIII века (№118)



Огненное восхождение пророка Илии

Начало XV века (№119)



Богоявление

Последняя четверть XVII века (№120)



Избранные святые жёны

Вторая четверть — середина XVIII века. (№121)



Мучения апостолов Варфоломея и Филиппа

Вторая половина XVIII века (№122)



Чудо пророка Ионы

Конец XVIII — начало XIX века (№123)



Нил Столобенский

Конец XVIII века (№124)



Нил Столобенский

XIX век (№125)



Фёдор Зубов
Воскресение — Сошествие во ад
Богоматерь Всех скорбящих Радость (створки складня)

1688 год (№126)



Благовещение

XVII век (№127)



Благоразумный разбойник

Начало XVII века (№128)
в процессе реставрации



Пострижение в Великую схиму
Середина — третья четверть XVI века (№129)



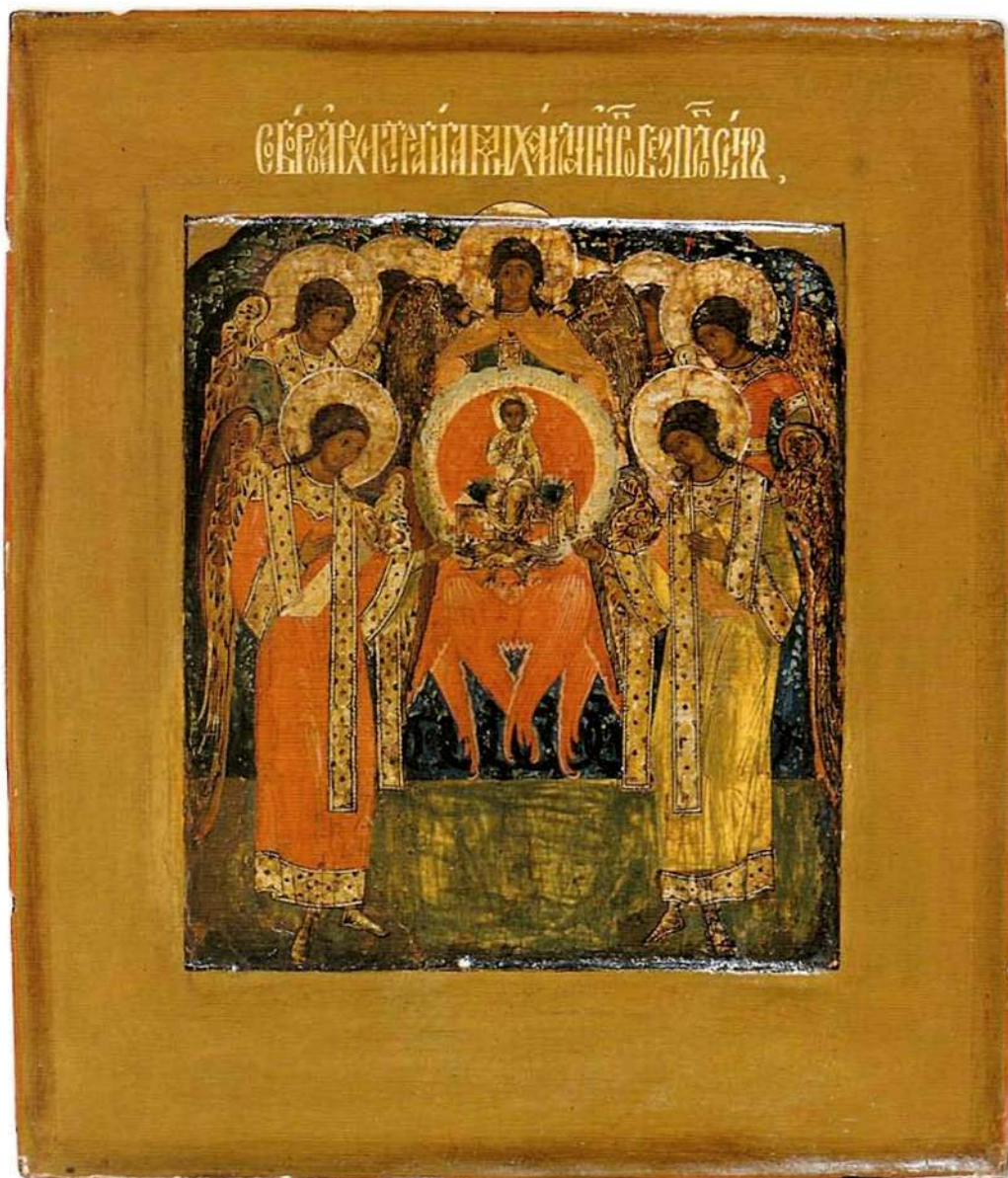
Богоматерь Ярославская

Середина XVI века (№130)



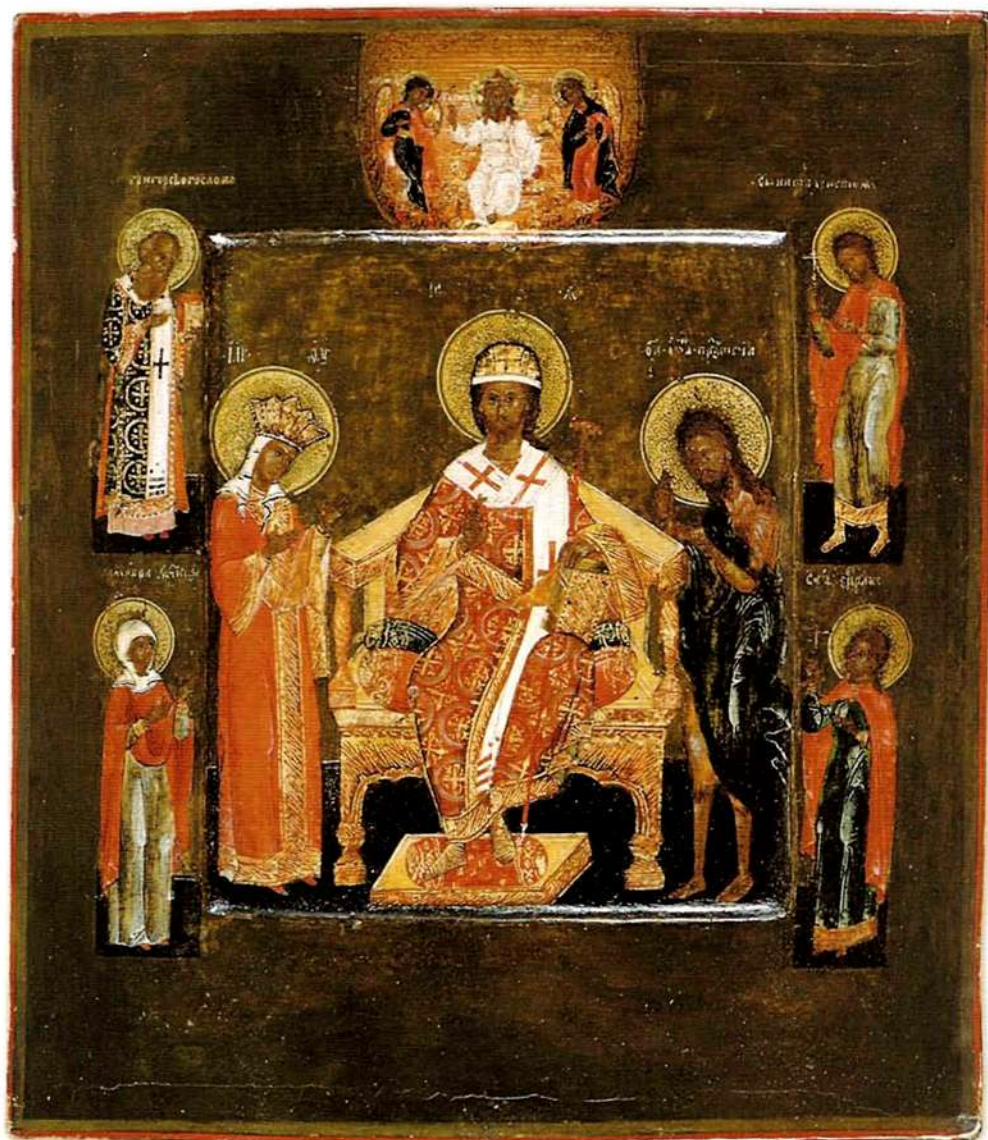
Богоматерь Владимирская

Середина XVI века (№131)



Собор архангелов

Конец XVI — начало XVII века (№132)



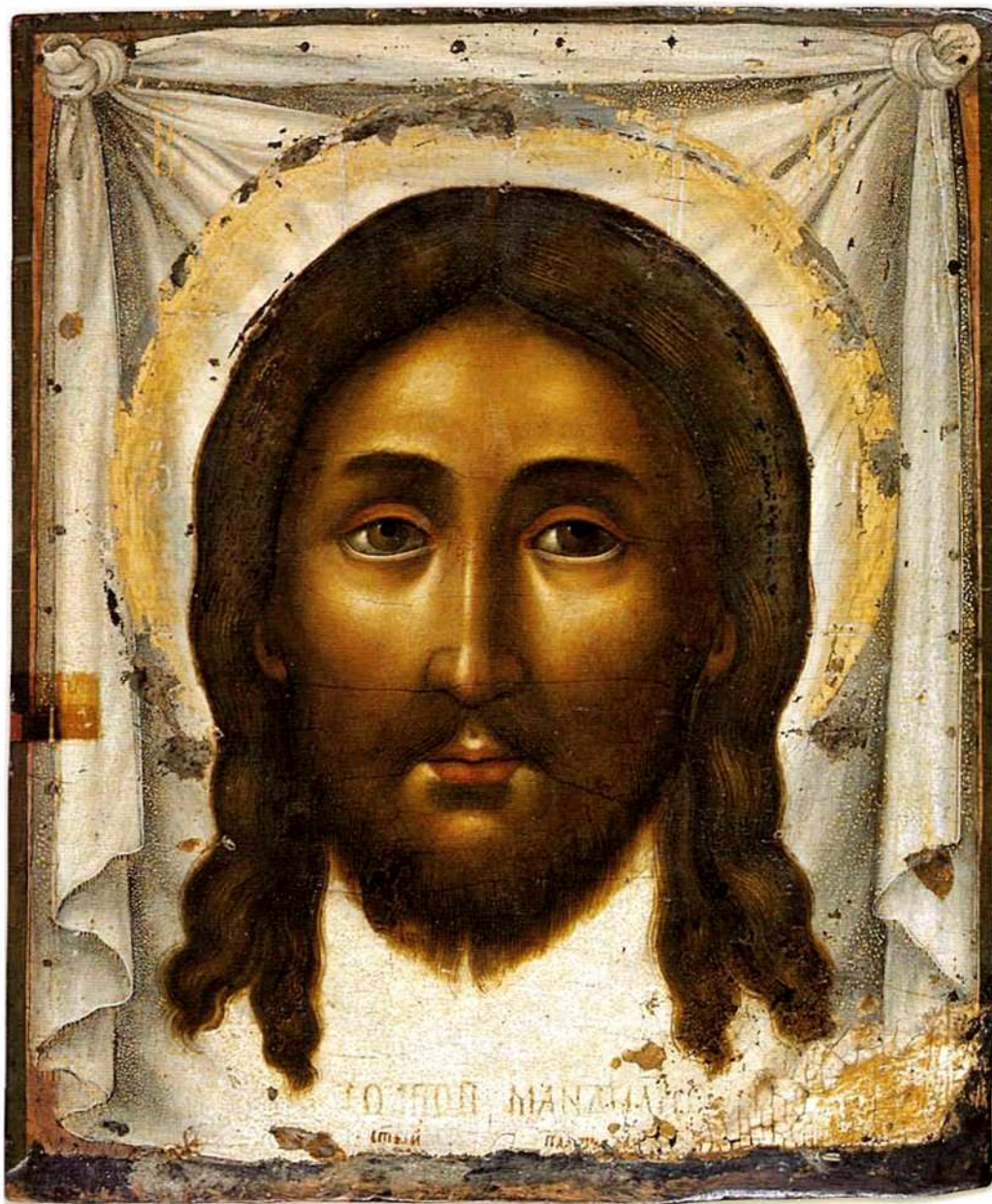
Предста Царица

Конец XVI — начало XVII веков (№133)



Симон Ушаков (?)
Священномученик Артемон

1670—1680-е годы (№134)



Симон Ушаков (?)
Спас Нерукотворный

1670-е годы (№135)



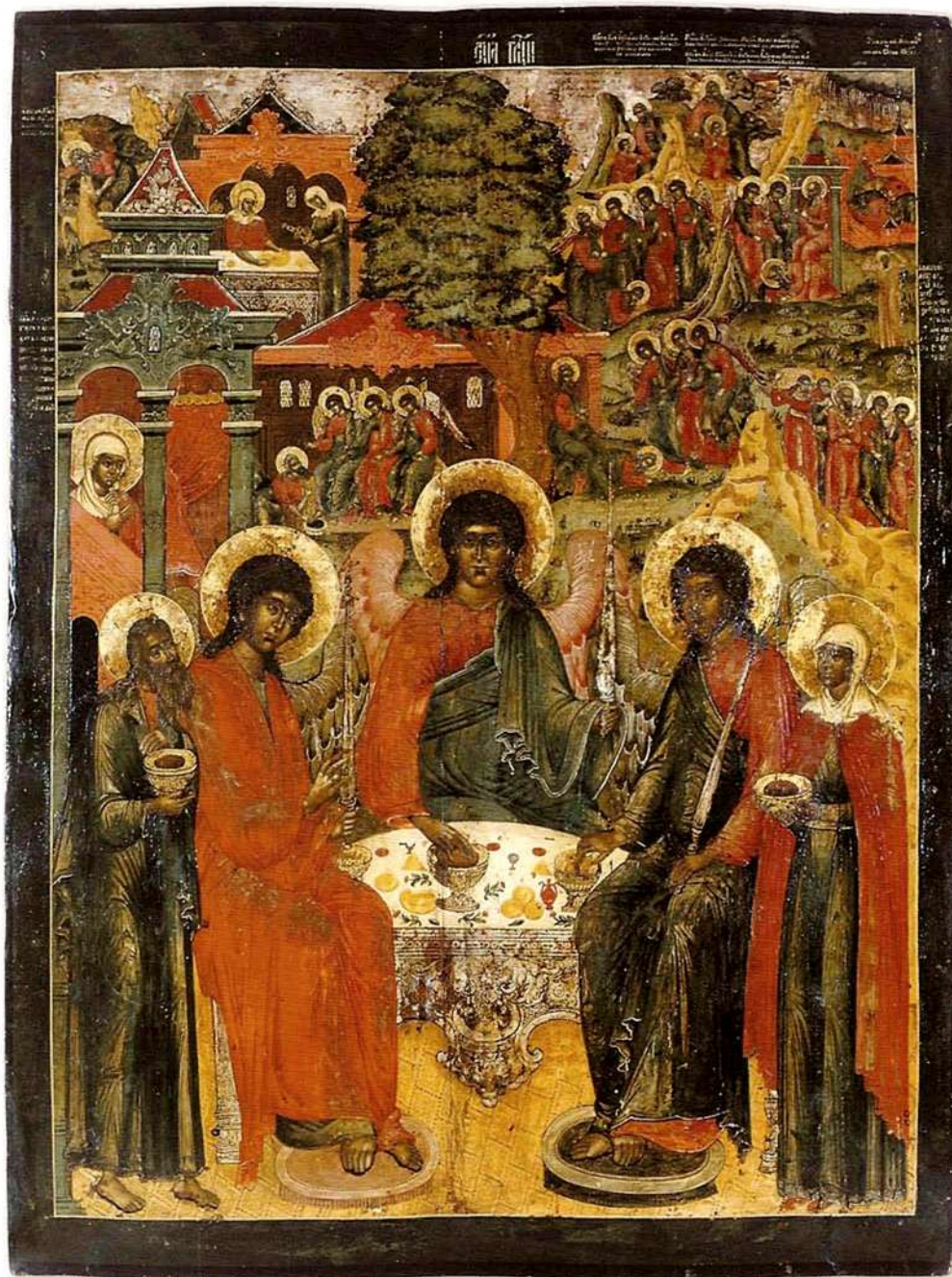
Спас Вседержитель

Последняя четверть XVII века (№136)



Преображение

Середина XVII века (№137)



Троица ветхозаветная, в деяниях

Конец XVII века (№138)



Василий Стефанов
Богоматерь Иверская

Конец XVII — первая треть XVIII века (№139)



Пророк Моисей

Первая четверть XVIII века (№1406)



Пророк Соломон

Первая четверть XVIII века (№140а)



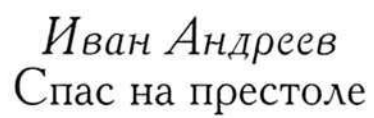
Праотец Асир (Асим)

Первая четверть XVIII века (№140в)

СобираТЕЛЬСТВОМ я начал заниматься с детства. Сначала это были наклейки от спичечных коробков, марки, монеты. К коллекционированию икон пришел (как, наверное, и каждый коллекционер) после внутренних душевных изменений, после того, как почувствовал желание и необходимость познать этот прекрасный мир русской культуры.

Свою первую икону — «Богоматерь Всех скорбящих Радость» в меру и подобие — я приобрел на Вернисаже, в 4 часа утра, заранее обзаведясь фонариком. Потом были досадные разочарования, после того, как столкнулся с «новоделами». Тогда я понял, что без знаний в коллекционировании икон далеко не продвинешься. За полученные знания хочу выразить огромную благодарность кандидату искусствоведения, ведущему научному сотруднику НИИ Российской академии художеств И.А.Бусевой-Давыдовой.

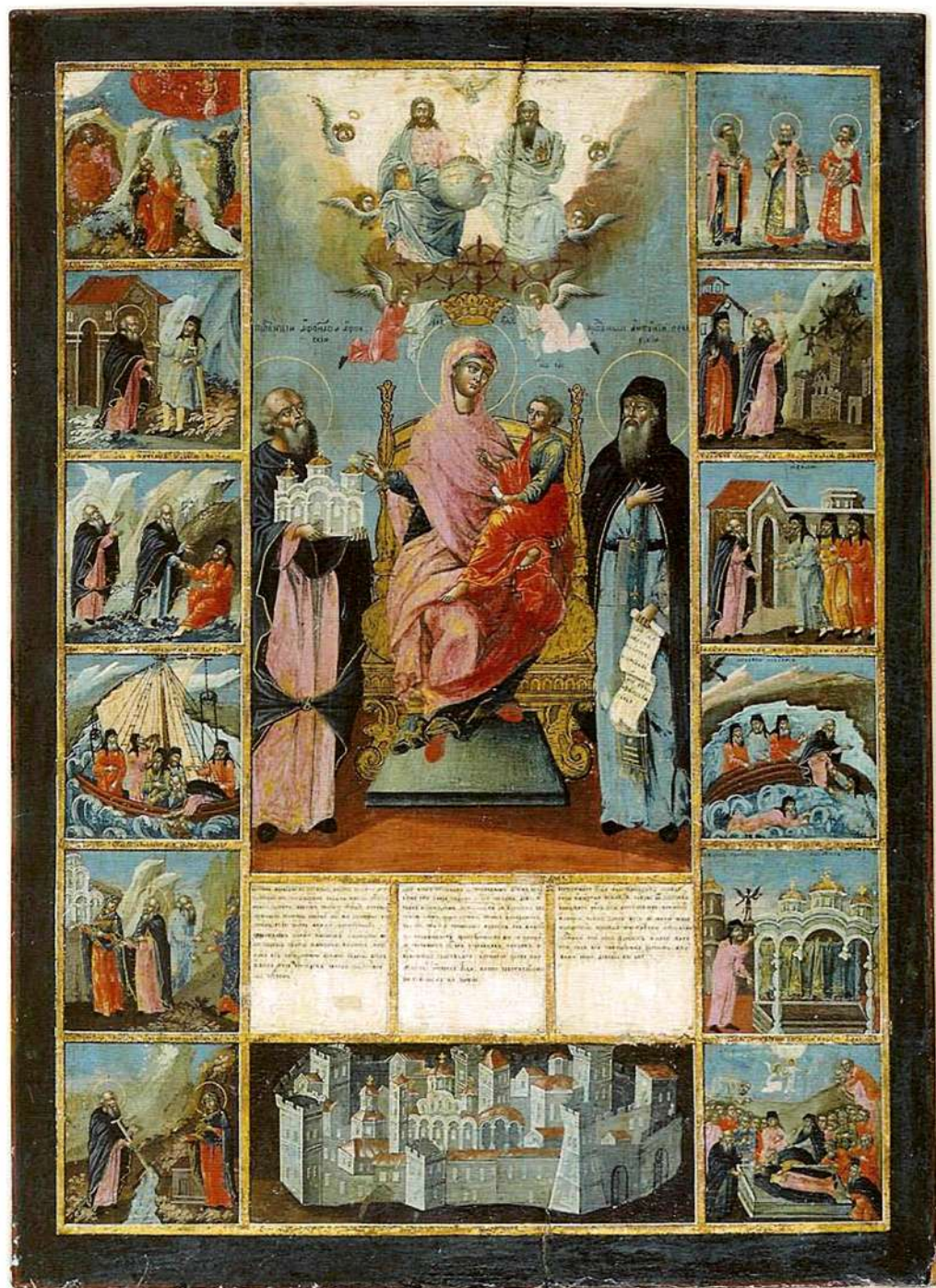
А. И. Полтинник



1715 год (№141)



Богоматерь Тихвинская
Первая треть XVIII века (№142)



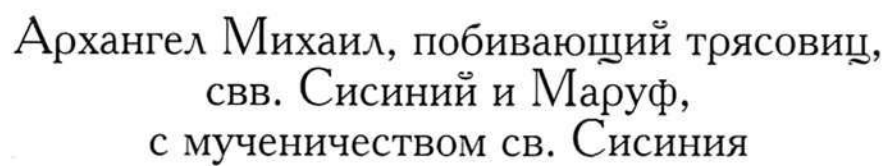
Богоматерь Экономисса, с житием Афанасия Афонского
и видом Великой Лавры

Конец XVIII — первая треть XIX века (№143)

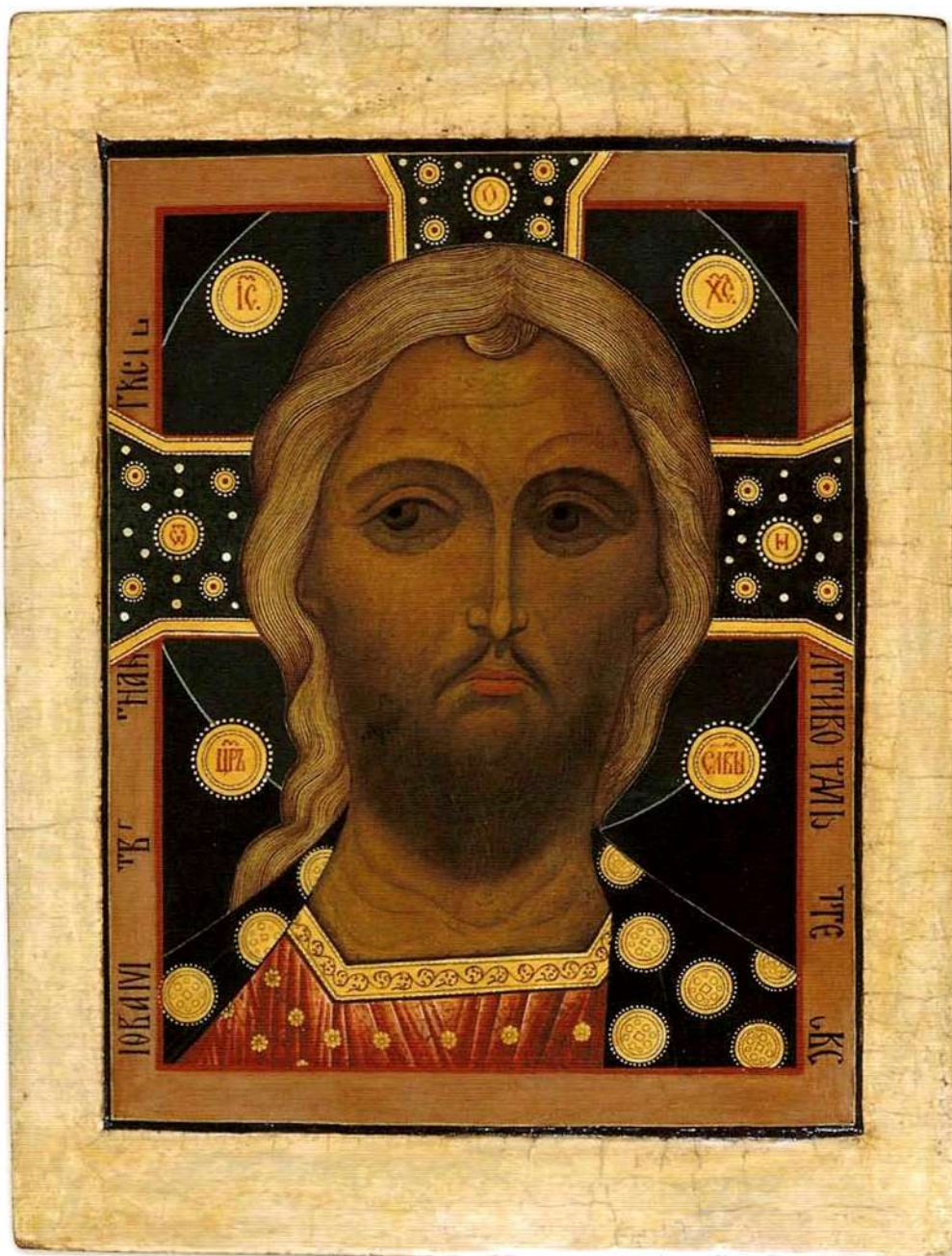


Рождество Богородицы

Конец XVIII века (№144)
в процессе реставрации



1831 год (№145)



М. И. Дикарев (?)
Спас Златые волосы

Начало XX века (№146)



Подвесная пелена

Середина XVII века (№147)

Каталог

Собрание С.Н.Воробьева

1. ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Начало XV века

Ростов

49,0 x 33,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Старые вставки слева в верхнем и нижнем углах и вдоль края. Реставрационные вставки на шее, животе и правой задней ноге коня. Тонированные потертости. Местами на участках утрат красочного слоя оставлены записи. Чинки отверстий от гвоздей, крепивших басменный оклад и венец.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2002 году.

Композиция плотная и подвижная, в ней исключены все повествовательные элементы. Змий изображен маленьким — силы зла только обозначены.

Личное выполнено без санкиря, аурлигментом по прозрачной легкой прокладке с длинными тонкими белильными движениями, активно формирующими завершающий рисунок, что указывает на связь мастера с традициями второй половины XIV века. Архангел также тип лика, удлиненного, с низким лбом, как бы со сдвинутой назад прической.

Колористическое решение — сочетание киновари с охрой и прозрачной некроющей голубой краской, характерный эффект пространственности, достигаемый за счет использования прозрачных красочных слоев, тонкие градиенты в передаче пространственной глубины свидетельствуют о несомненном ростовском происхождении мастера, даже если он работал не в Ростове. Технические приемы письма позволяют датировать памятник началом XV века.

В.М.Сорокатый

2. БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ, С ТРОИЦЕЙ, АРХАНГЕЛАМИ И ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ

Первая треть XV века

Москва или Ростов

42,7 x 30,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утрата левкаса на нижнем и левом полях, а также левой половине верхнего поля. Утрачена правая сторона фигуры Богоматери, левая ладонь Младенца, нижний ряд фигур (кроме крайней справа). Левкасные тонированные вставки на мафории Богоматери ниже ее левой ладони и у затылка, на правом плече, правом крыле и затылке архангела Гавриила. Тонированная утрата моделировки на его правой скуле. Утрата золота на нимбах, светлой охры на фоне и полях, красной лузги. Потертости красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2002 году.

Богоматерь представлена в очень редком иконографическом варианте Умиления — ноги Младенца от колен и ниже скрыты складкой мафория, свешивающейся с ее правой руки. Мест ее левой руки, а также запрокинутая глава Младенца соответствуют изводу Богоматери Ярославской. Вверху Троица Ветхозаветная с архангелами Михаилом и Гавриилом. По сторонам срединка представлены Никола Чудотворец, Дмитрий Солунский (слева), пророк Илия, мч. Никита, вмч. Георгий и неизвестная мученица (справа). Остальные изображения утрачены. Монументальность силуэтов фигур на иконе сочетается с гибкостью контуров и изысканностью образа. Лики, особенно Николы и Георгия,

наделены грецизирующими чертами. Цвет обладает такой же плотностью и интенсивностью, как на иконах иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1420-е годы). Памятник можно отнести к произведению московской художественной культуры, даже если его автор имел ростовское происхождение.

В.М.Сорокатый

3. ВЛАСИЙ СЕВАСТИЙСКИЙ

Конец XV века

Обонежье (?)

79,0 x 39,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Из коллекции В.Забелина в Москве.

Сохранность: Мелкие вставки по краям, на левой лузге ковчега. Многочисленные тонированные утраты на лице, бороде и волосах, на правой ладони. Утрата золота нимба. Старое поновление на палице.

Реставрация: Реставрирована К.Р.Шейнкманом в 1977 году.

Стиль иконы имеет общие черты с памятниками, созданными в новгородской провинции, в частности, в Обонежье. В то же время ее колорит имеет несколько иной характер, сближающий это произведение с иконописью Ростова: в цветовых сочетаниях отсутствует свойственная Новгороду мужественность, они отличаются мягкостью и гармоничностью. Рисунок также не по-новгородски гибкий.

В.М.Сорокатый

4. БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ

Конец XV — начало XVI века

Средняя Русь

25,3 x 19,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Левкасные вставки на мафории Богоматери внизу и слева, на левой стопе Младенца, на фоне и нимбах. В кракле-юре на личном остатке записи маслом. Потертости красочного слоя. Частично восстановленная утрата золота нимбов и фона.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 1995 году.

Иконография образа в целом близка Яхромской и Ярославской, но левая рука Младенца не опущена, и ножки скрещены, что является индивидуальной особенностью использованного извода.

Общая выветленность живописи, письмо личного светлым мягким охрением с постепенным переходом от оливкового санкиря позволяют отнести публикуемую икону к средне-русским памятникам.

В.М.Сорокатый

5. ПАРАСКЕВА ПЯТНИЦА

Конец XV — начало XVI века

Псков

45,4 x 31,9 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Реставрационные вставки на нижнем поле и примыкающих участках фигуры святой. Вставки по лузге ковчега и на отверстиях от гвоздей крепления басменного оклада на фоне и нимбе. Утраты золота нимба, частично восстановленные. Мелкие тонированные утраты красочного слоя. Потертости по

кракелюру. Восстановлены моделировки на левом рукаве хитона.

Реставрация: Реставрирована А.Н.Овчинниковым в начале 1970-х годов.

Вытянутость фигуры и черт лица с большими глазами и маленьким подбородком свидетельствуют о том, что икона написана псковским современником Дионисия. Охрение в личном розоватое, с длинными движениями. Мафорий мягко и тонко выделен. Характерно изображение креста с перспективным наклоном верхних переключений.

В.М.Сорокатый

6. МУЧЕНИКИ ФЛОР И ЛАВР НА КОНЯХ

Начало XVI века

Новгородские земли

53,3 x 39,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Доска снизу обрезана. При склейке стыка доски стесаны на 0,3 см. Утраты левкаса на нижнем поле и по краям. Узкая вставка вдоль склеенного стыка. Небольшие вставки на изображении горки по ожогу и на фоне около ног белого коня. Небольшие утраты красочного слоя на одеяниях Флора. Мелкие утраты и потертости. Утраты серебра нимбов.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2000 году.

Изображения Флора и Лавра в воинских облачениях на конях крайне редки. Возможно, что внизу, на опиленной части, помещались клейма с сюжетами жизни и мучений святых.

Их образы выражают мужественность и, в то же время, трогательную дружбу, христианскую любовь, решимость пострадать вместе.

Письмо отличает размытость и свобода. Краски сильно ахроматизированы: нет чистой киновари и желтой охры. Лики выполнены по темно-оливковому санкирю, охрение с подмывками красной охрой без киновари. Типы ликов с длинными прямыми носами, их тональная сгушенность близки новгородским памятникам¹. Особенности художественного строя также указывают на новгородское происхождение памятника, при этом некоторая упрощенность рисунка, ахроматичная гамма сближают его с тверскими произведениями².

В.М.Сорокатый

7. МУЧЕНИК НИКИТА, ПОБИВАЮЩИЙ БЕСА

Середина XVI века

Москва

29,2 x 23,9 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки позднего левкаса на нижнем поле и нижней части изображения, на боковых полях. Утрата верхней части башенки слева и вдоль контура купольной кровли палаты. Утраты ассистного золочения сапог и сиденья Никиты, на золотых украшающих деталях его рубахи. Частичное восстановление утраченного золота фона и нимба. Потертости.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2000 году.

Иконография традиционная. Композиция построена сложно, с энергичными ракурсами фигур, с обилием диагональных линий, подчеркивающих движение. Рисунок отличается тонкостью, фигуры очень пропорциональны. В исполнении личного мастера добивается тончайших красочных переходов. Икона изысканна по колориту, исполнена с применением дорогих привозных красок — органической красной на плаще Никиты, бордового бакана на колонках и на кровле свода палаты. Возможно, те же краски использованы в моделировке личного письма. Лик святого удлинённый, исполнен розоватым охрением по оливковому сан-

кирю. Объемность тела беса передается также розоватым охрением по коричневой подложке.

Уровень стилизации рисунка, построенного на спрямленных линиях, с обилием острых углов, соответствует стилистике середины XVI века и связывает памятник со столичной придворной культурой.

В.М.Сорокатый

8. НИКОЛА МОЖАЙСКИЙ, С ПРАЗДНИКАМИ И ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ

Вторая четверть — середина XVI века

Псков

88,5 x 66,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки левкаса на нижнем поле. Потертости и тонированные утраты красочного слоя. Сильная потертость золотых нимбов.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 1988 году.

Вверху изображены «Благовещение», «Воскресение», «Введение во храм». По сторонам попарно представлены избранные святые: апостолы Иоанн и Петр, Павел и Андрей; мч. Георгий и свт. Иоанн Златоуст, свт. Василий Великий и мч. Димитрий; мчч. Косма и Дамьян (оба с бородами), Илья пророк и архидиакон Стефан; мщч. Екатерина и Параскева Пятница, мщ. Ульяна (?) и мч. Никита.

Напряженное, страстное выражение ликов сближает икону с памятниками северо-западных земель. С псковскими произведениями связывает композиционное сходство в иконографии праздников³, а также светящийся песочный желтоватый тон охрения личного при плотном коричневом санкире.

В.М.Сорокатый

9. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ

Третья четверть XVI века

Псков

19,9 x 15,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утрата левкаса на нижнем поле и по краям. Вставка реставрационного грунта на одеяниях Николы узкой полосой над нижним полем. Частичное восстановление утраченного золота нимбов, фона и полей. Механические повреждения по контуру пальцев благословляющей руки, вероятно, на участке касания позднейшего металлического оклада. Небольшие остатки поновительской живописи на изображении обреза Евангелия. Восстановлена утрата вдоль контуров фигур Христа и Богоматери. Чинка утраты на правом виске святителя.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2000 году.

Традиционные для данной иконографии изображения Христа и Богоматери помещены не в медальоны, а прилегают к контурам плеч Николы. На Евангелии в руках святителя передана сшивка листов наподобие красного шнура.

Образ отличается строгостью. Зрачки глаз изображены не прилегающими к верхнему веку, как обычно, а посередине, что делает взгляд пронзительным. Энергично построенная композиция с плотным заполнением поля средника фигурами, а также густой темно-оливковой санкирь с ровным красноватым охрением в ликах напоминают о стилистике псковской иконописи середины — второй половины XVI века. Линейная стилизация соответствует середине XVI века, но плотность личного письма, нивелирующая местный акцент в звучании образа, указывает на более позднюю дату — третью четверть столетия.

В.М.Сорокатый

¹ Например, Царские врата из Боровичей (ЦМиАР).

² Например, икона «Рождество Богоматери» (Собрание С.Н.Воробьева).

³ См., например, иконы праздничного чина иконостаса из церкви Дмитрия Мироточивого в Пскове (ПГИАХМЗ).

10. СОШЕСТВИЕ ВО АД

Третья четверть XVI века

Псков

34,4 x 27,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставка по ожогу на изображении горы справа и фигуре ангела с копием и тростью. Сильная потертость на изображении Саваофа и красного неба. Почти полностью стерто и частично восстановлено золото фона, полей и нимбов. Утрата золотого ассиста.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2001 году.

Иконография отличается уникальными особенностями: Христос представлен в круглой мандорле, в золотом и коричневом ромбах с вогнутыми краями; ангелы изображены с крестом и орудиями страстей, написанными прозрачной красной краской на красной сфере, выступающей из-за мандорлы Христа; в небесной полусфере представлен Господь Саваоф. С нимбами изображены только цари Давид и Соломон, пророк Даниил и Иоанн Предтеча, стоящие одесную Христа. В провале ада — связанные золотыми цепями два беса, один со звериной мордой. Вероятно, в углах имелись дополнительные изображения адских сил. Характерная стилизация, напряженная красочная гамма и уплотненность красок позволяют датировать памятник третьей четвертью XVI века.

В.М.Сорокатый

Собрание «Акафист»

11. ДЕИСУСНЫЙ ЧИН

Начало XVI века

Ростов

Дерево, левкас, темпера

а) БОГОМАТЕРЬ

77,0 x 54,5 см

б) ИОАНН ПРЕДТЕЧА

75,6 x 57,0 см

в) АРХАНГЕЛ МИХАИЛ

76,0 x 57,0 см

г) АПОСТОЛ ПЕТР

76,0 x 55,0 см

д) АПОСТОЛ ПАВЕЛ

75,5 x 56,5 см

е) ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ

75,8 x 53,8 см

Происхождение: Происходят из собрания М.И.Чуванова.

Сохранность: На всех иконах святые были представлены в полный рост. В XIX веке, возможно, в старообрядческой среде, доски были опилены и чин обращен в поясной (фигуры обрезаны несколько ниже пояса). Нижнее поле надставлено. На всех иконах вставка по стыку двух частей доски. На иконе Дмитрия Солунского, доска которой состоит из трех частей, вставки по обоим стыкам. У икон архангела Михаила, апостола Петра и апостола Павла обе части доски несколько стесаны по стыку. Поздний левкас на верхнем поле икон. В средниках вставки, начинающиеся от верхнего поля и сужающиеся книзу. Многочисленные более мелкие вставки. Сильно утрачен красочный слой фонов и почти полностью золото нимбов. Потертости красочного слоя на фигурах святых.

Реставрация: Реставрированы владельцем

На иконе Богоматери при обычном повороте лик обращен почти в сторону зрителя. Иоанн Предтеча представлен во власяниде и плаще, покрывающем правое плечо и пояс. Правая рука поднята в жесте про-

ридания, в левой — свиток с текстом: **ПОКАНТЕСЯ ПР//ИБ-ЛИЖИ...** Архангел Михаил представлен в лоратном одеянии; плащ завязан на груди узлом. Свиток Петра свернут рожек, на котором написано: **Т Б//П И//К С//Ц//М** — первые буквы слов традиционного текста («Ты Еси Петр и на сем Камени Соизиди Церковь Мою»).

Колорит икон, особенно характерные оттенки желтых и коричневых охр, а также рисунок фигур связывают их с иконописью Ростова. Личное письмо, исполненное по светлому оливковому санкирию розовато-желтым охрением, чуть более светлым, чем санкирь, напоминает иконы деисусного чина последней четверти XV века из Борнотобского монастыря близ Ростова (ГМЗРК)⁴ и иконы из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 года (КБИАХМЗ)⁵. Сияющие краски, положенные свободно, часто легким прозрачным слоем, находят аналогии в иконе «Дмитрий Солунский, в житии» начала XVI века из Покровской церкви села Луменец близ Ростова (ГМЗРК)⁶. Особенно близки оттенки зеленых и красных тонов. Характер линейной стилизации, гладкость силуэтов фигур при небольших головах и кистях рук склоняют к датировке публикуемых икон ранним XVI веком.

В.М.Сорокатый

12. БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Середина XVI века

Псков

62,5 x 46,1 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Псковской области.

Сохранность: Утрата нижнего поля, боковые поля подтесаны. Утрата изображения городской стены внизу. Потертости золота нимбов, фона и полей.

Реставрация: реставрирована владельцем.

Иконография широко известна в псковских памятниках XVI века: ангел шагает как бы из портика, ноги его заслонены городской стеной. Капители колонн изображены в виде масок.

Тщательно разработанная цветовая гамма, использование в холодной зоне спектра наряду с зеленым ахроматических тонов (серые по контрасту с красными воспринимаются как зеленоватые), смуглое личное письмо делают публикуемый памятник классическим произведением псковской иконописи середины XVI века.

В.М.Сорокатый

⁴Как на иконе около 1515 года из деисусного чина иконостаса собора Корнильева Комельского монастыря (ВГИАХМЗ. Воспр.: Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII вв. М., 1995. Кат. 128).

⁵Воспр.: Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. Кат. 4-6.

⁶Иконы «Иоанн Богослов», «Андрей Первозванный», «Григорий Богослов», «Никола Чудотворец», «Леонтий Ростовский», «Петр митрополит Московский» из деисусного чина, «Преполовление» и «Уверение Фомы» из праздничного ряда, «Пророки Осия, Амос и Софония» из пророческого ряда, а также другие иконы этого иконостаса, которые могут быть приписаны одному и тому же ростовскому мастеру, согласно определению О.В. Лелековой, — художнику икон страстного цикла.

⁷Воспр.: Вахрина В.И. Указ соч. Кат. 14.

13. ЦАРСКИЕ ВРАТА (правая створка)

Вторая половина XVI века

Псков

183,5 x 41,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Гдовского района Псковской области.*Сохранность:* Крупные утраты левкаса в нижнем клейме и на прилегающих к нему полях. Левкасная вставка в среднем клейме, на которую приходится часть изображения ангела. Многочисленные потертости красочного слоя, золота и серебра. Частичные реконструкции утраченных деталей.*Реставрация:* Раскрыта и тонирована владельцем после 1972 года.

Створка принадлежит к варианту типа Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов, где евангелисты изображаются с их символами. Верхнее клеймо — Богоматерь из Благовещения, среднее — евангелист Матфей и ангел, нижнее — Евангелист Лука и бык. Поля покрыты орнаментом, причем в участках пересечения вертикальных и горизонтальных полос орнамента помещены медальоны с изображениями херувимов, а также апостола Филиппа и мученицы Акилины (над верхним углом среднего клейма). Орнамент и медальоны воспроизводят решение резных позолоченных врат с живописными медальонами, а также врат, украшенных металлической басмой. Форма завершающей лопасти, близкая к полукругу, восходит к образцам XV — начала XVI века.

Сложная разработка колорита, построенного на сочетаниях рдеющих красных, рыжеватых и красно-коричневых с одной стороны и коричнево-зеленых, изумрудно-зеленых, синих и исчерна-синих с другой характерны для псковской традиции. Характер стилизации рисунка и легкого письма, выполненного по темному санкирю темной желтоватой охрой типичны для середины XVI века.

В.М.Сорокатый

14. СЕНЬ ЦАРСКИХ ВРАТ (левая часть)

Вторая половина XVI века

Псков

66,2 x 59,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Гдовского района Псковской области.

Сохранность: Крупные утраты левкаса справа и по краям. Реставрационные вставки на поземе и в медальоне с изображением мученика Дометия. Потертости красочного слоя, золота и серебра. Частичные реконструкции утраченных деталей.

Реставрация: Раскрыта и тонирована владельцем после 1972 года.

Сень принадлежала к Царским вратам, от которых сохранилась правая створка (кат. 13). На сени была представлена Евхаристия в двух видах, на данной части — Причащение хлебом. Использован тот вариант иконографии, где апостолы разделены на две группы по шесть человек. В данном случае, это Петр, Андрей, Марк, Лука, Фома и неизвестный бородатый апостол. Как и на створке врат, поля покрыты орнаментом. В левом верхнем углу в медальоне представлен мученик Дометий из числа Сорока мучеников Севастийских (по надписи: *До[ме]нтій*).

В.М.Сорокатый

15. ЦАРСКИЕ ВРАТА (левая створка)

Последняя четверть XVI века

Псков

167,0 x 46,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Гдовского района Псковской области.*Сохранность:* Многочисленные тонированные утраты левкаса и красочного слоя. Лик евангелиста Марка и почти полностью лик Прохора реконструированы. Частичное восстановление утраченного золота и черного орнамента.*Реставрация:* Раскрыта и тонирована владельцем после 1972 года.

Створка принадлежит к той разновидности Царских врат с изображением Благовещения и четырех евангелистов, где евангелисты изображаются с их символами. Верхнее клеймо — благовествующий архангел Гавриил, среднее — Иоанн Богослов с Прохором на Патмосе, нижнее — евангелист Марк. Поля покрыты орнаментом.

В палитре преобладает коричневая гамма, характерная для конца XVI века, при глубоком традиционализме композиции, рисунка и системы моделировки формы.

В.М.Сорокатый

Собрание В.А.Бондаренко**16. ЖЕНЫ-МИРОНОСИЦЫ У ГРОБА ГОСПОДНЯ**

Конец XV века

Ростовские земли

27,3 x 22,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Рыбинске в 2003 году.*Сохранность:* Живопись сильно потерта, особенно на ликах. Золото позднее, первоначальные поля и нимбы были, по-видимому, коричневого цвета. Нижнее поле перелевкано с заходом на средник. Судя по следам от гвоздей на торцах, на иконе был цельный оклад.*Реставрация:* Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2003 году.

Судя по сюжету и размерам, икона входила в серию аналогичных праздников и выкладывалась в день Пасхального богослужения⁶. Композиция относится к редкому иконографическому изводу, иллюстрирующему евангельский текст Луки (24:4-10), указавшего, что женам предстанут

«два мужа в одеждах блистающих». Диагонально поставленный и подчеркнuto большой гроб с белоснежной плащаницей (зримый образ воскресшего Христа) и фланкирующие его ангелы являются указанием на присутствие в иконе всей Троицы. Плащаница Христа оказывается прямо у ног Марии и Марфы, первых, кому Христос явился по Воскресении. Диагонально поставленный гроб и взметнувшаяся над ним горка восходят к композиции одноименной праздничной иконы 1497 года из иконостаса Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ), написанной ростовским мастером.

Стилистические особенности иконы позволяют связывать ее с живописью ростовских земель. Об этом свидетельствует камерный характер произведения, особая мягкость и благость художественного образа. С художественными традициями этого центра икону сближают хрупкие фигуры, их изысканные позы, истонченные конечности, смиренно сложенные крылья, теплый колорит, ритм линий, тончайшие пробы на одеждах.

И.А.Шалина

⁶ Она близка по размерам и назначению иконе «Благовещение» из Суздальского музея (Воспр.: Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный музей-заповедник. Искусство земли Владимирской: Каталог выставки. М., 2002. Кат. 4).

17. ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ, В ЖИТИИ

Первая треть XVI века

Устюжна (Ярославское Поволжье?)⁹

90,5 x 65,5 см

Дерево, левкас, темпера.

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Две вертикальные трещины (в центре и по стыку досок) с замастикованными и тонированными осыпями и утратами по ним. Утрата левкаса на нижнем поле до доски, выполненная во время реставрации. Многочисленные мелкие утраты по всей поверхности. Потертости красочного слоя, иногда до левкаса. Судя по следам от гвоздей, икона имела басменный оклад.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2003 году.

Клейма:

1. Рождество Варфоломея
2. Явление Божественного старца и получение дара разума грамоты
3. Варфоломей молит Божественного старца поселиться в доме его родителей
4. Пострижение Варфоломея в монахи с именем Сергий
5. Преподобный Сергий прогоняет бесов из часовни
6. Поставление Сергия в священники епископом Афанасием
7. Чудесное изведение из земли источника преподобным Сергием
8. Молитва Сергия о воскрешении умершего отрока
9. Исцеление бесноватого
10. Явление Богородицы преподобному Сергию
11. Преставление преподобного Сергия
12. Оплакивание братией преподобного Сергия и поминальная служба над его ракой

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

Икона является реликварием: на верхнем и нижнем торцах сохранилось 8 залитых воском отверстий-мошевинов. Их расположение необычно: святини хранятся в самом иконом шите, в недоступном для поклонения месте. Поскольку данных о происхождении и бытовании памятника нет, трудно решить вопрос о составе вложенных в него мощей и реликвий. Житийный цикл преподобного Сергия, состав клейм и последовательность иллюстрируемых событий, равно как и иконография срединки, уникальны. Продолжая традицию полнофигурного изображения святого, сформировавшуюся в житийных иконах в начале XVI века, образ существенно отличается от них. Тесно вписанная в заметно уменьшенные размеры срединки приземистая фигура имеет черты сходства с образом Кирилла Белозерского письма Дионисия Глушицкого второй половины XV века. Подбор клейм на иконе представляет собой самый сокращенный из известных вариантов. Отсутствуют посмертные чудеса и такие важные сцены как «Видение Сергием Божественного огня во время литургии», «Принесение даров от константинопольского патриарха Филофея». Вместе с тем, автор включил редчайшее клеймо «Исцеление бесноватого»¹⁰. Две почти идентичные композиции посвящены встрече Варфоломеем божественного старца, передавшего ему «дар разума грамоты». В одной из них отрок получает благословение, в другой, бросившись на колени, умоляет старца поселиться в доме его родителей, —

сцена, основанная на житии, составленном Елифаном в 1417-1418 годах, и не известная ни по одной житийной иконе преподобного. Два последних клейма посвящены погребению Сергия, но не включают сцену обретения его мощей. Это позволяет говорить о том, что представленный на иконе цикл восходит не к редакции Жития святого, составленной Пахомием Логофетом и иллюстрируемой всеми иконописцами конца XV—XVI веков, а к первому житию Сергия, написанному Елифаном Премудрым. В этом отношении памятник является уникальным примером использования этого литературного произведения.

Стилистические особенности позволяют предположить происхождение памятника из вологодских, точнее, устюженских земель. Для иконописи Устюжны типичны приземистые фигуры, преобладание в колорите зелено-коричневых, охристо-розовых пигментов с широким использованием синего, характерный рисунок горков с кружевными лекалками. Ближайшая аналогия, отличающаяся такими же пропорциями срединки и клейм, — устюженская икона первой четверти XVI века «Параскева Пятница, — житие»¹¹. Троице-Сергиев монастырь был крупнейшим покупателем железа в Устюжне, что могло вызывать там посвящение одного из престолов Троицкому чудотворцу. Поскольку сведений о широкой практике разделения мощей Сергия не имеется, особое значение приобретали вещи, освятенные его именем. В качестве своего благословения монастырские власти могли одарить один из устюженских храмов или монастырей реликвиями — мощами святых или частью ризы преподобного Сергия. Его монашеские одеяния, обладавшие целебной и воскрешающей силой, были одной из главных реликвий Троице-Сергиева монастыря. В отличие от частиц его тела, они известны в составе мошевинов и реликвариев. Однако нельзя исключить происхождение иконы из соседних верхневолжских ярославских земель, расположенных по реке Мологе, с живописью которых она также имеет стилистические параллели.

Публикации: Шалина И.А. Икона-мошевик «Преподобный Сергий Радонежский с житием» начала XVI века из собрания В.А.Бондаренко // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России. 29 сентября — 1 октября 2004: Тезисы докладов. Сергиев Посад. 2004.

И.А.Шалина

18. ДЕНСУС

Первая треть XVI века

Москва.

26,7 x 20,8 см (Вседержитель), 26,8 x 21,0 см (Богоматерь), 26,7 x 21,0 (Иоанн Предтеча)

Дерево, левкас, темпера; серебро, басма, чеканка, скань

Происхождение: Приобретены в п. Шексна (Вологодская область) в 2002 году.

Сохранность: На иконе Вседержителя значительные утраты левкаса вокруг головы, на нижнем поле с заходом на срединку, частично на левом и верхнем полях, восполненные новым грунтом с восстановлением живописи и тонировками. Мелкие выкрошки красочного слоя и потертости по всей поверхности. Басма на нижнем поле восполнена. На иконе Богоматери почти полностью утрачен древний фон и поля, кроме левой верхней части срединки. Во время реставрации подведен новый грунт, цвет фона и полей реконструированы. Авторские контуры фигуры не сохранились. Мелкие выкрошки красочного слоя, восполненные мастиковками. Басма на нижнем поле восполнена. На иконе Иоанна Предтечи значительные утраты фона и нижнего поля до доски, выкрошки по контурам головы и фигуры. Подведен новый грунт с восполнением и частичной реконструкцией живописи. Авторский слой потерт, мелкие утраты и выкрошки красочного слоя на лике и волосах. Басма на нижнем поле и частично на фоне реконструирована. Реставрация: Раскрыты до поступления в коллекцию, вторично реставрированы М.М.Бушуевым (живопись) и Д.В.Красильниковым (басма) в 2002 году.

⁹ По мнению В.М.Сорокатого, икона связана с художественными традициями Вологды.

¹⁰ Известно лишь по иконе «Сергий Радонежский, в житии» первой трети XVI века из Дмитрова (ЦМНП).

¹¹ УКМ. Воспр.: Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земель Вологодской XIII—XVIII вв. М., 1995. Ил. 210-211. Икона похищена из музея в 1994 году.

К иконографическим особенностям поясного денсусного чина относятся богатое одеяние Христа, разворот фигуры и асимметричность черт лица. Необычны положение рук Богородицы, жест Предтечи и рисунок складок его плаща.

Художественное решение, высокое качество живописи и обработки досок и бисмы указывают на столичное происхождение памятника. Для московского искусства первой трети XVI столетия характерны объемная пластика фигур с лежащими по форме драпировками, техника многослойного личного письма, мягкий колорит, использование разноцветных притенений. Пробела, положенные на лица во время одного из старых поновлений и усиленные тогда же цвета искажают образы, и создают впечатление более позднего времени их создания. По-видимому, они были написаны в первые десятилетия XVI века и происходят из великокняжеской среды.

Поясные денсусные чины пядничных размеров были одним из самых распространенных комплексов икон, которые в качестве богатых вкладов дарили в крупные монастыри и храмы. Бытование публикуемых икон на Шексне, высокий художественный уровень их исполнения, серебряное убранство не противостоят этой традиции. Возможно, они были посланы из Москвы в один из пользовавшихся покровительством великокняжеского и царского дома монастырей Вологодской земли.

И.А.Шалина

19. СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Вторая четверть XVI века¹²

Средняя Русь или Москва

66,7 x 51,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: В 1950–1960-е годы находилась у монахини Иулиании (в миру М.Н.Соколовой) (1899–1981) в Троице-Сергиевой Лавре. Затем, в качестве ее подарка в Минск у митрополита Филарета. Последние годы хранилась у родственников. Приобретена в 2004 году.

Сохранность: Узкая вставка левкаса с восстановленной живописью по центру лица, идущая по трещине доски. Потертости красочного слоя, мелкие чинки по всей поверхности. На фоне, полях, нимбе повреждения от крепления оклада, гвозди. Авторское золото фона и полей почти полностью утрачено. Цирюжка сильно потертая. Древняя опушка и золото частично восстановлены при последней реставрации.

Реставрация: Раскрыта монахиней Иулианией (М.Н.Соколовой) в реставрационной мастерской Троице-Сергиевой Лавры, возможно, под руководством В.О.Кирикова. Повторно укреплена, очищена и тонирована Н.Б.Антонышевой в 2004 году.

Голова Христа занимает почти весь средник, максимально плотно и тесно вписана в ковчег и представлена не строго фронтально, а в чуть заметном ракурсе влево. Однако в отличие от большинства икон такого извода, борода и пряди волос лишены асимметрии. Редкая особенность памятника — Святой Лик воспроизведен на золотом фоне, а не на убрусе. Такая иконография была архаичной для XV–XVI веков, когда большое внимание уделялось красивой ткани плаща, собранной в складки и часто поддерживаемой за концы ангелами, демонстрирующими реликвию. Обращение к древнему типу Мандилиона свидетельствует о воспроизведении здесь особо почитаемого образа. Это подтверждает богатое серебряное убранство иконы, украшавшее ее, судя по состоянию фона, в древности. Таким чтимым прототипом, скорее всего, был знаменитый византийский Мандилион, привезенный в 1354 году в Москву из Константинополя митрополитом Алексием и поставленный им в соборе Спасо-Андроникова монастыря (ГИМ)¹³.

Повторение в рассматриваемой иконе византийского Мандилиона многое объясняет в художественном строе образа, который отличается правильным классическим типом лица, благородной мягкостью, глубокой сосредоточенностью и одухотворенностью. Личное письмо выполнено по

оливковому санкирию путем многослойных розовых охрений и светло-коричневой охристой карнации в традициях московской и среднерусской живописи. Несоответствие между основной иконой — груботесанной хвойной доской, типичной для северных и новгородских провинций, и стольным уровнем исполнения живописи, мягкой пластикой просветленного и задумчиво-одухотворенного лица может свидетельствовать о выполнении московским или среднерусским мастером важного заказа в каком-то отдаленном от Москвы центре. Икону правильнее всего датировать второй четвертью столетия, когда в лучших памятниках еще сохранялась мягкость внутреннего духовного строя образа и живая пластика личного письма.

И.А.Шалина

20. СПАС В СИЛАХ

Середина XVI века

Костромские земли

96,0 x 77,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезены из Ярославля в 2003 году.

Сохранность: Живопись сильно потертая. Значительные утраты красочного слоя и левкаса на полях, восстановленные во время реставрации. Следы от пуль в центре иконы, замастикованные и тонированные. Мелкие многочисленные выкрошки и утраты авторской живописи, особенно на изображениях символов Евангелистов. **Реставрация:** Раскрыта В.М.Момотом в 2004 году, тонировки выполнены Д.Н.Суховерковым.

Иконография «Спаса в силах» в XVI веке стала преобладающей в центральных иконах среднерусских денсусных чиннов. Особенности данного образа заключаются в использовании почти квадратной формата доски, в ковчег которой тесно вписана композиция, в изображении однослойной «славы» с большими образами херувимов, необычно выпрямленного престола, в отсутствии небесных «престолов» — «колес» у подножия трона, в типе одеяний Христа, которые отличаются цветом — зеленым хитом и желтым гиматием. Текст на открытом Евангелии: «не на лица арити судити...» заимствован из Ин 7:24. Символом евангелиста Иоанна назван лев, а не орел.

Необычен колорит иконы: использован не красный, а оранжевый цвет ромба и прямоугольника, тускло зеленый, а не синий или интенсивно-зеленый цвета «славы». Резкие белымые пробела активно выделяются на нейтральных по живописи одеждах Христа, контрастно сочетающих темно-зеленые и оранжевые краски. Личное письмо отличается использованием темного санкирия и желто-коричневой карнации, сохраняющим традицию среднерусского искусства второй четверти XVI века. Это позволяет предполагать, что икона создана в одном из городов Центральной России, возможно, в Поволжье. Необычно сдержанный колорит в сочетании с монументальным и строгим характером личного письма напоминает некоторые костромские иконы зрелого XVI столетия.

И.А.Шалина

21. ВОЗНЕСЕНИЕ

1580-е годы

Москва¹⁴

48,5 x 52,9 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Вставка нового левкаса по нижнему полю с последующим восполнением живописи. Мелкие вставки и тонировки по всей поверхности, особенно на нимбах.

Реставрация: Реставрирована В.М.Момотом в 2003 году.

Икона входила в праздничный чин иконостаса и была двухрядной: под изображением праздника помещалась фигура святого из денсусного чи-

¹² По мнению В.М.Сорокатого, икона может быть датирована серединой — третьей четвертью XVI века.

¹³ Памятник находится под записью XVII–XIX веков, которая точно повторяет древнюю иконографию: плотно вписанный в средник нимб с головой Иисуса и отсутствие убруса.

¹⁴ По мнению В.М.Сорокатого, икона связана с художественными традициями Пскова.

на (по-видимому, апостола Павла). Духрядницы составляли сравнительно невысокие иконостасы небольших храмов, приделных иконостасов, домашних молебен, как это, вероятно, и было в данном случае. Древний иконографический вариант с фронтальной позой Оранты, расположенной в центре симметричных фигур ангелов, указующих на возносимого Христа в ореоле, в искусстве XVI века встречается не часто. В это время Богородицу предпочитали изображать чуть развернутой в сторону, со сложенными у груди руками. Выбранный извод подчеркивал символический характер сцены, превращая ее в своеобразный геральдический знак Второго Пришествия. Уменьшенный масштаб верхней сцены усиливает момент Вознесения — удаления Христа в небесную сферу. В отличие от иконографии, сложившейся в московском искусстве XV века, апостолы не приближены к Богородице, а напротив, образуют две плотные, удаленные от центра группы. Их самостоятельность, акцентирующая значимость фигуры Оранты, выделена гибкими декоративными побегами трав. Число апостолов уменьшено (их всего 9), позы Петра и Павла симметричны.

Художественные особенности иконы не находят близких аналогий в живописи последних двух десятилетий XVI века, но ряд своеобразных черт не позволяет сомневаться в ее принадлежности ведущим московским мастерам, работавшим по заказам царского двора и его ближайшего окружения в 80–90-х годах XVI столетия. Публикуемая икона отражает переходную от грозненской к гоудуновским письмам эпоху и является редким примером искусства позднего XVI века.

Публикация: Шалина И.А. Обретенные сокровища из собрания В.А. Бондаренко. Книга-календарь на 2005 год. Милан—Минск, 2004. Алюмин. и таб. XI.

И.А.Шалина

22. ЗОСИМА И САВВАТИЙ СОЛОВЕЦКИЕ, С ВИДОМ МОНАСТЫРЯ

Начало XVIII века

Иконописная мастерская Соловецкого монастыря

31,3 x 27,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Ярославля. Приобретена в Москве в 2002 году.

Сохранность: Вставка позднего левкаса на нижнем поле, на которую частично приходится изображение воды в нижней части иконы. Поновление надписей на полях, потертостей золота на нимбах, черного рисунка на золотых деталях архитектуры, колоколах, одежде. Тонировки мелких утрат красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Зосима и Савватий представлены стоящими внутри стен Соловецкого монастыря в моленной образу Преображения, который представлен словно внутри Спасо-Преображенского собора. По сторонам два храма, внутри которых изображены иконы Богородицы и Николы Чудотворца, обозначающие их посвящения (слева — Успенская трапезная церковь, справа — Никольская). Расположение храмов на иконе соответствует не реальной топографии монастыря (в действительности Преображенский собор находится правее Успенского и Никольского храмов), а принципам иерархии — собор является главным храмом и именно в нем покоятся мощи чудотворцев. На иконе над мощами святых, наполовину прикрытых покрывалами, монахи совершают молебен. Вверху — две колокольни и монахи, бьющие в колокола. Внизу — бухта с плывущими судами; по сторонам — две ладьи с сидящими в них преподобными в нимбах, другими монахами и мирянами. В центре — приставшая к берегу ладья с Савватием и двумя ангелами. За монастырем — противоположный берег острова и море.

Подобная иконография начала складываться в середине — второй половине XVI века. Представленный на публикуемой иконе вариант (с мощами святых) стал популярным со второй половины XVII века. Подобные иконы создавались иконописцами Соловецкого монастыря в качестве раздаточных образов.

Стиль иконы коренится в традиции позднего XVII века, но развитость барочных элементов в архитектуре, общая нагруженность композиции, характер орнамента свидетельствуют о создании ее в начале XVIII века.

В.М.Сорокатый

23. Евдоким Кондратьев Пономарев СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ, В ЖИТИИ

1700 год

Холмогоры

131,0 x 112,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2004 году.

Сохранность: Значительные утраты левкаса по краям, на первом и седьмом клейме, в середине на правой руке Бориса, менее значительные и многочисленные по всей поверхности. Восполнены при реставрации с реконструкцией живописи. Старые левкасные вставки по всей поверхности, наиболее значительные — на клеймах левого вертикального ряда, тонированные при реставрации. Многочисленные тонированные утраты красочного слоя и общая потертость авторской живописи. Остатки старого покрытия.

Реставрация: Икона поновлялась в XIX веке. Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2004 году.

Внизу на рамке, отделяющей средник от клейм, частично утраченная подпись белыми: [1700] гв мана въ [22] д(е)нь писалъ с[ей] образ холмо[горец] иконописецъ евдоким кондратов пономаревъ скаа... никомъ... п... еш... манъ ... арадѣннем старосты ивана иванова пѣт[рова]

Клейма:

1. Рождество князя Бориса
2. Рождество князя Глеба
3. Крещение Бориса и Глеба
4. Научение грамоте
5. Заболевший князь Владимир призывает к себе Бориса и Глеба и посылает Бориса на печенегов
6. Князь Борис выступает в поход против печенегов
7. Князь Святополк незаконно занимает княжеский престол в Киеве и одаривает киевлян
8. Князь Борис узнает о кончине отца и грозящей ему самому смерти
9. Убийство князя Бориса
10. Тайное погребение Бориса
11. Перевезение тела Бориса в Вышгород
12. Послы Святополка приносят Глебу ложную весть о болезни отца, заманивая его в Киев
13. Глеб получает от князя Ярослава весть о смерти отца
14. Конь Глеба падает и ломает ногу
15. Глеб направляется в Киев в ладье
- 16-17. Убийство Глеба
18. Сокровище тела Глеба
19. Возвращение убитых к Святополку
20. Битва князя Ярослава со Святополком
21. Ярослав спрашивает о теле Глеба
22. Погребение Глеба рядом с Борисом
23. Обретение мощей Бориса и Глеба
24. Ангелы посещают тело Глеба

Икона, очевидно, была храмовым образом в церкви или приделе, посвященном св. князьям Борису и Глебу. Житийные иконы святых известны с конца XIV века. Публикуемый памятник отличается развернутой пропорциональной клейм, среди которых есть сюжеты, не упоминаемые в каноническом Житии святых князей («Рождество Бориса», «Рождество Глеба», «Научение грамоте»), а также не вполне соответствующие историческим фактам и сведениям Жития (так, в сцене «Крещение св. князей» их обоих крестят младенцами, хотя князь Борис был старше Глеба; в 5-м клейме Владимир призывает обоих сыновей, в то время как по Житию он призвал только Бориса). Плохая сохранность авторских подписей к клеймам затрудняет их расшифровку. Так, 11 клеймо может быть прочтено не только как перевезение тела князя Бориса в Вышгород, но и как сцена добывания израненного князя, везомого в телеге. В некоторых случаях порядок следования клейм нарушен относительно текста Жития (7 и 8, 10 и 11, 13 и 14).

Евдоким Кондратьев Пономарев (уп. 1693–1726) — холмогорский иконописец, священник из деревни Чухчерма¹¹. Публикуемая икона — единственное выявленное на сегодняшний день произведение мастера. В автографе указано его отчество — Кондратов, которое не было ранее известно по документам. Это позволяет более не отождествлять художника с другим холмогорским иконописцем Евдокимом Алексеевым, работавшим в Спасо-Преображенском соборе Холмогор по заказу архиепископа Афанасия¹². В автографе, по-видимому, упомянут второй мастер, работавший над иконой. Один из вариантов прочтения его имени — Калинин.

Н.И.Комашко

24. Монах Аарон БОГОМАТЕРЬ ТИХВИНСКАЯ

1711 год

Иконописная мастерская Большого Тихвинского монастыря
89,0 x 66,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2002 году.
Сохранность: Гвоздевые отверстия от крепления утраченной ризы по контурам фигуры Младенца и на нимбах. Тонированные утраты левкаса по трещинам основы. Потертость золота на двойнике, почернение серебра основы двойника.

Реставрация: Раскрыта до поступления в коллекцию. Реставрация завершена О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым и в 2002 году.

Надписи на нижнем поле белыми:

слева в три строки — Написанъ сѣи образъ мѣроу и по-
дое[немъ] // протѣ чудотворнаго образа Пр(ес-
вя)тыя Б(огоро)д(и)цы // Иже на Тихвинѣ.
Справа в три строки стихотворный текст (верши) и авторская
подпись с датой — Бл(а)женна д(е)ва М(а)ріа и
м(а)ти Хранитъ христіанъ в своей бл(а)г(о)дати. на
твоей прес(вя)той образъ взираа, ѿкънисти(н)нѣю //
самѣюта зрю Б(огоро)д(и)цу вѣроу сер(де)чною и
любовію ѿ души припадаа поклоняюся, спрѣвѣчнымъ
нарѣку твою // держимымъ(ъ) мл(а)д(е)нцемъ
г(оспо)демъ нашимъ Іис(ус)с(ом) Хр(ис)томъ
Б(ла)гоуспѣшно почитамъ. 7219, писалъ монахъ Ааронъ.

Списки чудотворной иконы Богоматери Тихвинской широко распространяются с начала XVI столетия. Большое число точных копий создавалось в мастерской Тихвинского монастыря. К их числу относится публикуемый образ, выполненный монахом Аароном. Мастер Аарон (в миру Алексей, упом. 1698–1711) — уроженец Тихвина, отец известного новгородского иконописца первой трети XVIII века попа Георгия. Согласно документам, Аарон вместе с сыном и другими мастерами в 1698–1699 годах писал иконы для новопостроенной церкви Александро-Свирского монастыря¹³. В 1709 году он украсил росписью архимандричьи кельи в Тихвинском монастыре¹⁴. Его подписных произведений помимо публикуемой иконы не выявлено.

Живопись иконы выполнена в традициях иконописной мастерской Оружейной палаты конца XVII века, но манера письма отличается упрощенностью, более плоскостной трактовкой личного, преобладанием контура и линейной передачей одежды, что было свойственно провинциальному иконописанию первых десятилетий XVIII века. Важной отличительной чертой данной иконы является включение стихотворного текста, прославляющего Богородицу. Стихотворные верши начинают встречаться на русских иконах с последней четверти XVII столетия в произведениях мастеров Оружейной палаты, получая более широкое распространение в XVIII веке в памятниках провинциального круга.

Публикация: Комашко Н.И. Подписные иконы икографов Оружейной палаты и их последователей // *Антиквариат и предметы коллекционирования*. 2003. № 11. С. 93.

Н.В.Герасименко

25. БОГОМАТЕРЬ СИЛУАМСКАЯ

1710-е годы

Москва

44,0 x 35,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2002 году.

Сохранность: Тонированные левкасные вставки по трещине доски левее центра, по контуру нимба Богоматери справа, на полях. Тонированные утраты красочного слоя. Допись по утрате на лике Младенца. Утраты золота на нимбах. Потертость золота в разделах одежды. Справа на фоне фрагмент поздней записи с названием образа.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Иконографический тип Богоматери Силуамской появился в русской иконописи в 1710-х годах. Восходит к гравюре нидерландца Иеронима Вирника¹⁵, которая послужила образцом для московского гравера Григория Телчегорского, выполнившего в 1713–1714 годах изображение Богоматери Силуамской в цикле изображений чтимых икон Богоматери. Или были проиллюстрированы соответствующие тексты сказаний о них в рукописном сборнике Семена Моховикова «Солнце Пресветлое» (1715–1716)¹⁶. Название иконы и краткое сказание о ней были придуманы, по-видимому, самим Моховиковым.

Изображения Богоматери Силуамской очень редки, встречаются как в прямом, так и в зеркальном изводе. Наиболее известна икона, находящаяся в Воскресенском соборе г.Тулава (Романова-Борисоглебска).

Икона написана в традициях иконописной мастерской Оружейной палаты, несомненно, московским мастером, работавшим в первой четверти XVIII века.

Н.И.Комашко

26. Феодот Феофанов Протопопов-Ухтомский БОГОМАТЕРЬ КАЗАНСКАЯ

1720 год

Москва, школа Оружейной палаты

31,5 x 26,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Привезена из Санкт-Петербурга, приобретена на Антикварном салоне в 2002 году.

Сохранность: Небольшие тонированные вставки по полям. Потертость золота фона и нимбов. Утрата золота в разделах одежды. Тонировки по утратам красочного слоя и золота.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2002 году.

На нижнем поле надпись белыми: [1720]гw сѣи о-
разъ[...]исал нерей Феодотъ Ухтомской

Феодот Феофанов Протопопов-Ухтомский (уп. 1676–1727) — придворный певчий дьяк и иконописец, обучавшийся, по-видимому, у Симона Ушакова. Уроженец Переславля-Залесского, сын настоятеля московского Благовещенского собора и царского духовника Феофана Феофилактовича. В последние годы жизни — священник одного из московских храмов. Известен по ряду подписных произведений, датированных с 1676 по 1722 год¹⁷.

¹¹ Подробнее о нем см.: Колыцова Т.М. Северные иконописцы: Опыт биографического словаря. Архангельск, 1998. С. 54–55.

¹² Такое отождествление присутствует в Словаре русских иконописцев XI–XVII веков (ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 294–295).

¹³ В настоящее время эти иконы хранятся в ГРМ.

¹⁴ Словарь русских иконописцев XI–XVII веков. /Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 25.

¹⁵ Maquoy-Hendrickx M. Les estampes des Vierix. Première partie. Bruxelles, 1978. № 768, 1441.

¹⁶ Научная библиотека МГУ, № 10536–22–71. Сказание об иконе Богоматери Силуамской и гравюра помещены на л. 57.

¹⁷ Подробнее о нем см.: Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 681–684.

Публикации: Комашко Н.И. Подписные иконы изобразов Оружейной палаты и их последователей // *Антиквариат и предметы коллекционирования*. 2003. № 11. С. 89; *Шалина И.А.* Обретенные сокровища из собрания В.А. Богдаренко. Книга-календарь на 2005 год. Минск—Минск, 2004. Анон. и таб. XX.

Н.И.Комашко

27. Алексей Михайлов Сопляков СПАС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ НА ПРЕСТОЛЕ

1762 год

Ярославль

92,5 x 60,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена из частной коллекции в Москве в 2003 году.

Сохранность: Тонированная вставка на полях в левом нижнем углу. Заделки гвоздевых отверстий на нимбе. Мелкие тонированные утраты. Потертость двойникового золота.

Реставрация: Реставрирована до приобретения в коллекцию.

В основании престола справа и слева разделенная на две части надпись черной краской: сем с(вя)ты образъ написан [1762] годъ// Писалъ ярославецъ Михаилъ Алексѣевъ сынъ сопляковъ

Иконография Спасителя, сидящего на престоле, в рисунок которого включены символы евангелистов, типична для зрелого XVIII столетия. Икона, очевидно, находилась в местном ряду небольшого иконостаса. Стиль письма следует манере изобразов Оружейной палаты конца XVII века и, одновременно, ярославским художественным традициям того же времени. Высветленность фона, изменения в колорите, где активную роль играет синий цвет, а также определенность рисунка свидетельствуют о воздействии классицистических стилевых тенденций. Алексей Михайлов Сопляков — представитель ярославской иконописной династии, известной в пяти поколениях. Сын иконописца Алексея Иванова Соплякова (Иконникова), возглавлявшего в 1731–1743 годах ярославскую артель стенописцев. М.А. Сопляков известен прежде всего как стенописец. Первая его работа — участие под руководством А. Соплякова в росписи церкви Варвары в Ярославле (1742–1743, живопись была снята со стен, сохранилась фрагментарно). В отличие от отца, Михаил никогда не возглавлял артель, но был в числе ведущих мастеров в артелях братьев Шустовых и Федора Пототуева. Принимал участие в росписях церкви Петра митрополита в Ярославле (1760–1761, не сохранилась), Успенского собора в Туле (1766–1767), Казанской церкви в Рыбинске (1768). Предполагается также его участие в росписях церкви Спаса на Торгу в Ростове Великом (1762–1764), Владимирской (1775) и Казанской (1780) церквей в Нерехте. Все эти росписи тесно связаны с художественными традициями Ярославля раннего XVIII века. Публикуемый памятник — единственная известная подписная икона мастера.

Публикации: Комашко Н.И. Подписные иконы изобразов Оружейной палаты и их последователей // *Антиквариат и предметы коллекционирования*. 2003. № 11. С. 92; *Шалина И.А.* Обретенные сокровища из собрания В.А. Богдаренко. Книга-календарь на 2005 год. Минск—Минск, 2004. Анон. и таб. XII.

Н.И.Комашко

28. ВОСКРЕСЕНИЕ — СОШЕСТВИЕ ВО АД. С ПРАЗДНИКАМИ И СТРАСТЯМИ

Центральная Россия

Последняя четверть XVIII века

49,8 x 42,1 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в антикварном магазине в Москве в 2003 году.

Сохранность: Потертости красочного слоя и золота, особенно заметные на полях. Частично сохранился матированный, а на полях подвешенный лак на золоте. Многочисленные мелкие тонированные утраты красочного слоя и золота в поле ковчега.

Фоны в картушах на полях под записью, с возобновлением надписей. Частично возобновлен черновой рисунок ликов. Реставрация: Сведения отсутствуют.

Клейма:

1. Рождество Богородицы
2. Введение во храм
3. Благовещение
4. Рождество Христово
5. Сретение
6. Богоявление
7. Воскрешение Лазаря
8. Вход Господень в Иерусалим
9. Преображение
10. Сошествие Святого Духа
11. Успение
12. Воздвижение Креста
13. Покров
14. Собор архангела Михаила
15. Огненное восхождение пророка Илии
16. Предательство Иуды
17. Тайная вечеря
18. Омовение ног
19. Моление о чаше
20. Поцелуй Иуды
21. Приведение к Канафе
22. Отречение Петра
23. Вязание под стражу
24. Приведение к царю Ироду
25. Приведение к Пилату
26. Умовение рук
27. Бичевание
28. Коронавание тернием
29. Христос пред народом («Се человек»)
30. Распятие
31. Раскаianie Иуды

1	2	3	4
5	16 17	18 19	6
20		21	
7	22	23	8
24		25	
9	26 27 28 29 30 31		10
11	12	13	14 15

В центре иконы изображено Воскресение Христово, представленное как Сошествие во ад и Восстание от гроба. Над ним, как продолжение композиции, — Вознесение. По периметру срединки расположены 15 клейм с праздниками. Между клеймами праздников и срединком 16 клейм страстного цикла. Для изображения каждой части сложной насыщенной композиции иконы автор избирает наиболее развернутый иконографический вариант, стремясь как можно точнее передать содержание литературных источников (канонических текстов Ветхого и Нового завета, Протоэвангелия, апокрифов). В изображениях праздников иконостас следует иконографиям, сложившимся в русской иконописи в XV–XVII веках, а клейма страстного цикла представлены композициями, источниками которых послужили гравюры так называемых «Личевых страстей», включающие в себя листы из различных западноевропейских изданий: Библии Пискалора (1650 и 1677) и Вейгеля (1680). Как правило, автор перерабатывает образец в соответствии со своими задачами и иконописной традицией.

Икону отличает уникальное композиционное решение, редкие иконографические детали в изображениях праздников и страстей. Часть из них выявляет близость иконы к старообрядческой среде.

В стиле иконы сочетаются различные тенденции. Прежде всего, иконописец ориентировался на произведения строгановских мастеров XVII века с их стремлением к композиционному усложнению иконографических схем. Цветовое решение напоминает колорит ярославских икон конца XVIII столетия. Обильная орнаментация полей заставляет вспомнить также об иконах из Павлова на Оке. Обилие золота на фонах и общая высветленность красочной палитры, создающие настроение праздничной приподнятости, не противоречат также отнесению иконы к палехскому иконописанию. Ближайшей иконографической и стилистической аналогией публикуемому памятнику может служить икона «Воскресение — Сошествие во ад, с праздниками, страстями и годовой миссией» первой четверти XIX века (ГРМ)²².

О.С.Никольская

²² Воспр.: Icona e Pietà Popolare. Icona del XVIII — XIX secolo. Milano, 2001. P. 125.

29. Прокопий Соколов ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО

1803 год
Великий Устюг
104,0 x 69,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из под Великого Устюга, с правого берега Сухоны (Кичменский Городок?). Приобретена в 2003 году.
Сохранность: Мелкие утраты красочного слоя. Потертости красочного слоя, особенно по кракелюру.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым и в 2003 году.

Внизу на поземке надпись в две строки: Написан Сей 6(вя)тый Уграз 1803 Года Декабря 20 дня // Писал Прокопей Соколовъ

Композиция иконы восходит к широко популярным в русской иконописи Нового времени западноевропейским графическим образцам, в частности, гравюрам на этот сюжет нидерландского мастера XVII века Иеронима Вирикса, где Воскресение Христово предстает в исторической интерпретации — в виде восстания из гроба. Композиция дана в зеркальном переводе, в связи с чем Христос благословляет левой рукой. Икона выполнена в живописных традициях зрелого XVIII века с преобладанием барочной стилистики, которая задержалась в провинции до второй четверти XIX века.

Прокопий Соколов — один из поздних представителей известной иконописной династии Соколовых из Великого Устюга, работавшей приблизительно на протяжении 150 лет. Публикуемый памятник — первая выявленная подписная работа мастера.

Публикации: Комашко Н.И. Подписные иконы изобразов Оружейной палаты и их последователи // Антикварнат и предметы коллекционирования. 2003. №11. С. 95

Н.И.Комашко

30. МАРИЯ ЕГИПЕТСКАЯ, СО СЦЕНАМИ ЖИТИЯ

Начало XIX века
Палех

31,5 x 26,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Рыбинска. Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Небольшие потертости и мелкие утраты красочного слоя. Потертысть золота фона. Тонировки по утратам.

Реставрация: Реставрирована С.Н.Воробьевым в 2003 году.

Отдельные изображения Марии Египетской, включающие житийные сцены, встречаются достаточно редко и связаны с особым заказом²¹. В композиции отсутствует традиционное фронтальное изображение святой, которая представлена здесь лишь в сценах своего жития, сопровождаемых поясняющими надписями. Изображены только те сюжеты, которые связаны с пребыванием святой в пустыне. Справа сверху — при. Зосима видит молящуюся Марию, поднявшуюся подобно святым над землей. Ниже — сцена, когда Зосима видит нагую Марию, которая хочет от него скрыться (в надписи говорится о том, что она перешла Иордан и жила в пустыне 46 лет). Еще ниже — Зосима отдает святой свою ризу. В центре внизу — Мария принимает последнее причастие от Зосимы. Внизу на переднем плане представлена несколько выделенная масштабно сцена кончины Марии: справа Зосима видит ее бездыханное тело, слева лев роет яму для погребения святой. Вверху в

облаках Христос, восседающий на херувимах, принимает от ангела душу усопшей. Справа сверху представлен град Иерусалим с рекой Иордан, по которой на лодке плывет рыбак с острогой в руке.

Насыщение композиции житийными сценами, расположенными свободно в тщательно выписанном в мельчайших деталях пейзаже, сглаженность масштабных соотношений главных и дополнительных сцен характерны для иконописи Палеха начала XIX века²². Стилистические особенности миниатюрного письма также свидетельствуют в пользу отнесения публикуемой иконы к произведениям палехских иконописцев этого времени.

Н.И.Комашко

31. Максим Федоров Архиповский АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ЛЕОНТИЙ РОСТОВСКИЙ И ИОАНН КУЩНИК

Первая половина XIX века

Романов-Борисоглебск

35,8 x 28,9 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Мелкие повреждения красочного слоя на изображении волос и санкирной части личного.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

На обороте чернильная надпись пером: «Борисоглебской Максимъ Федоръ Архиповской»

Изображение архангела Михаила с мечом в правой руке и ножнами в левой становится популярным в последней трети XVII века. Иоанн Кущник представлен не со свитком, с которым обычно изображаются преподающие, а с кодексом в руках, что является особенностью его иконографии.

Икона представляет яркий образец иконописания Романово-Борисоглебска, славившегося в XVIII — XIX веках своими мастерами. Стилистически очень близка известным подлинным произведениям М.Ф.Архиповского²³. Вероятно, написана в 1830-х годах. В произведении сказываются требования стиля классицизма, что проявляется, прежде всего, в строгой уравновешенности композиции.

В.М.Сорокатый

32. М.И.Дикарев ИОАНН ПРЕДТЕЧА И ПРЕПОДОБНАЯ ОЛИМПИАДА

Конец XIX века

Москва

31,2 x 26,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Тонированная царапина на верхнем поле справа от изображения Христа. Тонировка современным золотом на левой стороне nimba Предтечи и на конце параманта Олимпиады. Частичное восстановление опушки и обводок по лузге. Тонировки мелких утрат.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2003 году.

На обороте между шпонками овальный чернильный штамп с текстом: Иконописецъ // Мнх[анатъ] // Ивановичъ // Дикарь [е]въ // въ Москве

Икона, очевидно, изображает святых покровителей супружеской пары. Святые представлены в молении Спасу Вседержителю на фоне холмистого пейзажа с водой. Вдалеке изображен город с храмовыми постройками. По живописи икона очень близка к образам из грандиозного цик-

²¹ См., например, иконы «Мария Египетская, с житием» рубежа XVII-XVIII веков (ГТГ. Воспр.: Святая земля в русском искусстве: Каталог выставки. М., 2001. С.85. Кат. 32) и 1804 года работы невянского мастера И.В.Богатырева (ГМИР, инв. Б-7355-IV. Воспр.: Уральская икона: Живописная, резная и литая икона XVIII — начала XX в. Екатеринбург. 1998. Кат. 74. Ил. С. 44).

²² См., например, палехскую икону начала XIX века «Иоанн Предтеча Ангел пустыни, со сценами жития» из собрания П.Д.Корина (Воспр.: Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Ил. 136).

²³ См. о них подробнее кат. № 94.

ла годовой мины конца XIX — начала XX века, выполненного М.И.Дикаревым для церкви Введения во храм в Мраморном дворце в Санкт-Петербурге и хранящегося в ГЭ и ГМИР²⁶. Соппадает изображение неба с переходом цвета от темного к светлому, пейзажа с фантастической архитектурой, золотопробельных одеяний святых, цвет полей и опушки, обрамление срединки золотой полоской с темными обводками, надписи с золотой обводкой, в также размер и форма досок. Личное письмо выполнено чрезвычайно тонко с большим мастерством. Особенностью данной иконы является монохромное изображение Христа, с небольшим добавлением охры в личном, которое не имеет аналогий в иконах годовой мины.

Дикарев Михаил Иванович (конец XIX — начало XX века) — иконописец из села Мстёра Владимирской губернии. Член Общества Духовного просвещения. Владелец иконописной мастерской в Москве. Поставщик Двора Его Императорского Высочества великого князя Сергея Александровича. В мастерской Дикарева работали лучшие иконописцы, иконы писались исключительно по заказам. Его работы экспонировались на выставках в России и за рубежом. В 1912—1913 годах выполнил иконы святых, сонмищных царской семье для Федоровского собора Царского Села. Много работал как реставратор. В 1882 году реставрировал иконы Преображенского монастыря в Переславле Залесском по рекомендации Общества любителей Духовного просвещения. В 1902 году реставрировал иконы в Ярославле, в 1912 году — в Костроме²⁷.

Н.А.Кропивницкая

33. М.И.Дикарев и сын ПРЕПОДОБНЫЙ МАКАРИЙ ЖЕЛТОВОДСКИЙ

Начало XX века

Москва

35,6 x 30,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2003 году

Сохранность: Небольшая потертость золота на нимбе. Механические повреждения. Тонировки на фоне и полях.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

На обороте над нижней шпонкой овальный черный штамп с текстом: «Художественно-иконописная мастерская // М.И.Дикарев и Сынъ // въ Москве».

Преподобный Макарий (25 июля / 7 августа) основатель двух Троицких монастырей — Желтоводского на Желтом озере и Унгенского на берегу реки Унжи. Церковное празднование святому установлено при патриархе Филарете в 1619 году. Оба монастыря были отстроены в камне в XVII веке после паломничества Михаила Федоровича Романова к мощам преподобного Макария в Троицкий Унгенский монастырь. С середины XVII столетия Макарий изображается на фоне одного из основанных им монастырей со святой Троицей в левом верхнем углу. На публикуемой иконе представлен Троицкий Желтоводский монастырь, который показан не панорамно: видна только одна часть монастырской стены с круглой башней без Святых ворот с надвратной церковью Архангела Михаила, большой Троицкий собор справа и Успенская церковь с шатровой колокольней слева.

Стиль иконы характерен для начала XX века и ориентирован на иконописную традицию XVII столетия, что выражается, прежде всего, в композиции и колористическом решении палитры. Обращение к древним образцам традиционно для иконописцев из Мстёры и является одним из ведущих иконописных направлений этого времени.

О сыне М.И.Дикарева сведений не имеется.

Н.А.Кропивницкая

34. И.С.Чириков ПОРФИРИЙ ЕПИСКОП ГАЗСКИЙ

Конец XIX века

Москва

31,2 x 25,5 см

Дерево, левкас, темпера, тиснение по левкасу

Происхождение: Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Потертость золота.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2003 году.

На нижней луже в центре подпись: Писалъ изографъ
Всипъ Семеновичъ Чириковъ.

Святой Порфирий архиепископ Газский (26 февраля / 11 марта) изображен на фоне тщательно выписанного в деталях пейзажа с панорамой города. Над ним представлена икона Богородицы Межеужской, поддерживаемая с обеих сторон летящими коленопреклоненными ангелами. Нимбы украшены изящным цветочным орнаментом. На полях очень сложный живописный орнамент в виде тольпанов, кривов по три на одной ветви, перемежающихся балясинами и треугольниками по терракотовому фону с черным рисунком. Художник живописными средствами мастерски имитировал драгоценный убор иконы вплоть до стыковки его угловых частей.

Изображения Порфирия Газского представляют чрезвычайную редкость, равно как и иконы Богородицы Межеужской. По своим художественным качествам и мастерству исполнения памятник относится к лучшим произведениям И.С.Чирикова.

Чириков Иосиф (Осип) Семенович (ум. 1903) — иконописец и реставратор из Мстёры, член Общества любителей духовного просвещения. Основатель иконописной мастерской в Москве. Занимался реставрацией и поновлением икон. Был собирателем. По поручению Комитета попечительства о русской иконописи, издавшего лицевой иконописный подлинник, исполнил для нужд иконописной школы иллюстрирующие подлинник темперные образцы²⁸.

Публикации: Шалина И.А. Обретенные сокровища из собрания В.А. Бондаренко. Книга-календарь на 2005 год. Милан—Минск, 2004. Аннот. и таб. XI.

Н.А.Кропивницкая

35. Мастерская Г.И. и М.И.Чириковых БОГОМАТЕРЬ ФЕДОРОВСКАЯ

1904 год

Москва

31,0 x 28,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: Полная.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2003 году.

На нижнем поле сверху справа надпись: Писано въ мастерской сыновей И.С.Чирикова въ Москвѣ // 1904.

Иконография традиционная. На полях изображены Ангел-хранитель, св. князь Александр Невский, мц. София и вмц. Надежда.

Икона написана через год после смерти основателя мастерской И.С.Чирикова, при его сыновьях. В ней еще полностью сохраняются стили, живописная культура, тонкость и изящество исполнения, свойственные произведениям, вышедшим из рук Чирикова-отца. В 1903 году мастерская перешла в собственность его сыновей Михаила Иосифовича и Григория

²⁶ См.: 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. С. 369-370; Побединская А.Г., Уханова И.Н. Произведения мастеров художников М.И.Дикарева и О.С.Чирикова в собрании Государственного Эрмитажа // Культура и искусство России XIX века: Новые материалы и исследования. Л., 1985. С. 150-167.

²⁷ См. о нем: Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1996; Коробко О.А., Ченская Г.А. О некоторых подлинных иконах в собрании ГМИР // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии. Л., 1990. С. 39-40.

²⁸ Тарасов О.Ю. Указ. соч.; Коробко О.А., Ченская Г.А. Указ. соч..

гория Иосифовича (1882–1936) Чириковых. Оба сына Чирикова были потомственными иконописцами и реставраторами и унаследовали от отца его навыки. Впоследствии пополненную ими коллекцию отца они передали в ГТГ²⁹.

Н.А.Кропивницкая

36. В.П.Гурьянов ГОСПОДЬ ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

1910-е годы

Москва

35,5 x 20,0 см

Дерево, левкас, смешанная техника, тиснение по левкасу

Происхождение: Приобретена в Костроме в 2004 году.

Сохранность: Мелкие тонировки.

Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2004 году.

На обороте доски над верхней шпонкой овальный чернильный штамп: Жалованный иконописецъ // В.П.Гурьяновъ // Москва

В левом верхнем углу имеется надпись коричневым и простым карандашом: ком 63// № 54260 // Мъ. ъ ъ // 6/161 и гравированная надпись «Д.И.».

Чрезвычайный интерес представляет надпись на обороте иконы, которая свидетельствует о том, что икона была написана В.П.Гурьяновым в Москве, вероятно, по заказу царской семьи или двора и находилась в

одном из дворцовых покоев. Принадлежала к разряду Дворцового имущества, о чем говорит гравированная надпись. Вместе с парной иконой Богоматери попала в Кострому, где и находилась до недавнего времени³⁰. Икона интересна также тем, что сохранила киот, сделанный специально для нее.

Иконография образа напоминает изображение Христа, шествующего по водам. Поза Спасителя с опущенными вниз и разведенными в стороны руками, как бы распростертыми над миром, и выставленной вперед правой ногой рождает ощущение сиюминутного движения. Свободно струящееся белое одеяние создает эффект парения над землей. Мерцающий малиновый фон иконы как бы выводит из тьмы фигуру Христа. Иконописец создал очень человечный и одухотворенный образ. Икона написана в сложной смешанной технике. Великолепно исполнены поля на «эмалевое дело» с орнаментом в неорусском стиле, столь любимом русскими мастерами в 1910-х годах.

Гурьянов Василий Павлович (1866–1920) – иконописец и реставратор из Мстеры. Член комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины города Москвы и Московской епархии. Владелец иконописной мастерской в Москве. Поставщик двора Его Императорского Величества. На первой Всероссийской выставке монастырских работ и церковной утвари в Санкт-Петербурге в 1904 году был удостоен высочайшей награды – почетного диплома за отличное исполнение икон разных стилей. Получил известность раскрытием Троицы Андрея Рублева в 1905 году, о чем в 1906 году выпустил книгу. Принимал участие в издательской деятельности. Им был подготовлен ряд изданий совместно с А.И.Успенским и Н.П.Кондаковым³¹.

Н.А.Кропивницкая

Собрание В.М.Момота

37. БОГОМАТЕРЬ ЕВТРОПЬЕВСКАЯ

Середина XVIII века

Москва

69,5 x 63,0 см

Дерево, левкас, смешанная техника

Происхождение: Вывезена из Нижнего Новгорода.

Сохранность: Грунтовые тонированные вставки по краям, на полях, в местах крепления утраченных венцов. Мелкие чинки с рисованным кракелюром на волосах и левой ручке Младенца, на чепце и волосах Богоматери. Мелкие тонированные утраты. Потертость верхних слоев масляной краски и золота нимбов. Контурный рисунок местами усилен.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 2002 году.

Иконографический тип идентифицируется как «Богоматерь Евтропьевская» на основании гравюры Григория Тепчегорского около 1714 года, включенной в рукописный сборник Семена Моховикова «Солнце Пресветлое» 1715–1716 годов³². Образцом для Тепчегорского послужила гравюра итальянского художника Федерико Бароччи³³, неоднократно воспроизводившаяся также нидерландскими граверами, в частности,

братьями Вириксами³⁴. Икона, как и гравюра Тепчегорского, отличается от западного протографа зеркальным переводом, отчего Младенец на ней благословляет левой рукой.

Известно еще две иконы подобной иконографии, отличающиеся незначительными деталями³⁵. Особенность публикуемого памятника – стилизованное изображение кораллового ожерелья на шее Младенца в виде красного бантика³⁶.

На полях представлены дополнительные святые, подбор которых связан с заказчиком иконы. Слева – прп. Максим Исповедник, Василий Блаженный, прмц. Евдокия; справа – Алексей Человек Божий, мц. Мария Магдалина, прп. Ксения Римлянка.

Изображения Богоматери с Младенцем и святых на полях выполнены в разных манерах и техниках, но лежат в одном живописном слое. Сохранение в одном памятнике масляной и темперной техники, европейской живописной и традиционной манер письма делает памятник особенно интересным.

Стиль и особенности трактовки западноевропейской по своему происхождению иконографии позволяют предположить, что икона была написана московским мастером.

Н.И.Комашко

²⁹ О.А.Коробко, Г.А.Ченская. О некоторых подписных иконах в собрании ГМИР // Проблемы формирования и изучения музейных коллекций Государственного музея истории религии. А. 1990. С.40.

³⁰ Икона Богоматери находится в частном собрании в Костроме.

³¹ Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1996.

³² Научная библиотека МГУ, № 10536-22-71. А. 38 об.

³³ The Illustrated Bartsch. V. 34. New York, 1982. P. 10.

³⁴ Mauquoit-Hendrichs M. Les estampes des Wierix. Première partie. Bruxelles. 1978. № 760.

³⁵ Обе датируются 1720–1730-ми годами, происходят из Переславля-Залесского и из-под г. Борисоглеба (Ярославская обл.). Хранятся в собрании ГТГ (Др 2344 и Др 1078).

³⁶ Коралл в западноевропейской традиции считался оберегом от сглаза, его веточку часто изображали на шейке Младенца Христа.

38. СЯТИТЕЛЬ ИОАНН ЗЛАТОУСТ (из денсуса)

XVI век

Русский Север

52,5 x 13,4 x 2,0 см

Дерево, левкас, резьба, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утрачена основа, в центре рельефа выпал сучок. Значительные утраты красочного слоя, нижний край стесан.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Памятник представляет собой часть денсусного чина, судя по размеру, находившегося в иконостасе (с тыльной стороны рельефа частично сохранились два шканта для крепления). Подобные иконостасы, предназначавшиеся для маленьких церквей и часовен, в XVI–XVII веках были популярны на Русском Севере, но, возможно, бывали и в центральной Руси. Аналогичный памятник XVII столетия, включающий шесть фигур предстоящих Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла хранится в собрании ГИМ⁹, центральная икона денсусного ряда «Спас в силах» конца XVII века – в ГИМЗ «Московский Кремль»¹⁰.

Святой идентифицируется на основании изображения стихаря, входящего в состав облачения святителя Иоанна Златоуста, который, наряду с Николаем Чудотворцем, нередко включался в резные и живописные денсусы XVI–XVII веков. Святитель Николай имел аналогичную иконографию, но в отличие от Златоуста всегда был представлен в фелонии и, как правило, на бедреннике.

Нарысанный рельеф, удлиненные пропорции фигуры и небольшая голова, особенности изготовления лика позволяют датировать это произведение XVI столетием.

Е.В.Давыдова

39. СЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ (МОЖАЙСКИЙ)

XVII век

Русский Север (?)

95,8 x 64,0 x 9,5 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие сколы и трещины дерева. Утраты живописи. Модель храма и башмаки изготовлены заново при реставрации.

Реставрация: Реставрирована В.Т.Маркиным и О.И.Маркиной в 2003 году.

Продолговатый тип лика святителя Николая с узким носом и бородой «лопатою» близок памятникам конца XVI–XVII веков, происходящим из Архангельской области¹¹. Особенностью скульптуры является изображение широких рукавов ризы, из-под которой видны манжеты подризника. Такая деталь также чаще встречается в произведениях северных мастеров¹².

Приемы исполнения лика, в моделировке которого главная роль отводится живописи, и прямой силуэт фигуры святого Николая свидетельствуют об изготовлении скульптуры в XVII веке.

Е.В.Давыдова

40. СЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ (МОЖАЙСКИЙ)

Конец XVII века

Русский Север (?)

47,5 x 33,0 x 7,5 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Сколы по краям крыльев фелонии, утраты деталей орнамента на нимбе. Утраченные башмаки воссозданы. Утраты красочного слоя, местами не снята потемневшая олифа.

Реставрация: Реставрирована К.С.Соколовым в 1985 году.

Скульптура в общих чертах повторяет образ Николая Можайского XVI века из Никольской церкви села Волохово Каргопольского района Архангельской области¹³. Аналогично изображению одноглавого храма с решеткой в центре крепостной стены, который находится в левой руке святителя, и крестчатая фелонья. Близи остатки цветочного орнамента на ризе, роспись олофора (за исключением нижнего конца). Рельефный орнамент на золотом нембе, в отличие от оригинала выполненный упрощенно, состоит из отдельных розеток вместо сплошного коврового декора. Тип лика повторен, но исполнен по-другому: голова более крупная, пропорции фигуры приземистые, правая рука спрятана симметрично левой. Конусообразно расширяющийся силуэт скульптуры и приемы изготовления лика служат основанием для датировки памятника концом XVII столетия.

Е.В.Давыдова

41. ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА ЕКАТЕРИНА

XVIII век

76,8 x 21 x 7,5 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Из коллекции Б.Голованова.

Сохранность: Утрачен крест в правой руке святой и надпись на свитке. Трещины, утраты красочного слоя.

Реставрация: Сведений не имеется.

В объемной резьбе среди святых жен чаще всего изображались Параскева и Екатерина, имевшие одинаковую иконографию, с крестом в правой руке и свитком – в левой, однако корона и пряди волос, разбросанные по плечам, характерны для образа великомученицы Екатерины. Необычна форма короны святой, имеющая чрезвычайно удлиненные зубцы, а также фигурные окончания манжет и пояса.

Объемность скульптуры, одинаковая обработанность формы со всех сторон, предназначенная для кругового обзора, рельефно выполненные складки платья и детали его украшения позволяют датировать памятник XVIII столетием.

Е.В.Давыдова

42. РАСПЯТИЕ (фрагмент)

XVIII век

Русский Север

51,0 x 12,5 x 7,0 см

Дерево, резьба, левкас, темпера.

Происхождение: Вывезено из Тарногского района Вологодской области.

Сохранность: Утрачены вставные руки и ноги. Нижняя часть туловища сколота. На голове остатки тернового венца.

Реставрация: Реставрировано владельцем в 1980 году.

⁹ ГИМ 42667/302 – 42667/307. Воспр.: Святое искусство Руси. Из собрания Отдела дерева Государственного Исторического Музея: Каталог выставки. М., 1997. Кат. 42-47.

¹⁰ Инв. СК-8. Воспр.: Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV – XVIII веков: Каталог. М., 2003. С. 238-240. Кат. 57.

¹¹ Собрание АОМНИИ, инв. 43-ДРС и 95-ДРС. Воспр.: Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Каталог выставки. М., 1995. Кат. 3, 5.

¹² Например, «Великомученица Екатерина» XVII в. (АОМНИИ, инв. 131-ДРС) и «Николай Можайский» XVIII в. (там же, инв. 147-ДРС). Воспр.: Там же. Кат. 8, 19.

¹³ АОМНИИ, инв. 43-ДРС. Воспр.: Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Каталог выставки. М., 1995. Кат. 3.

Фрагмент Распятия отличается выразительная пластика, достигаемая лаконичным набором изобразительных средств. По характеру личного с элементами реализма, объемной моделировке фигуры, технологичности изготовления тернового венца может быть датирован не ранее XVIII столетия.

Е.В.Давыдова

43. РАСПЯТИЕ

Конец XVII — первая половина XVIII века

Русский Север

117,3 x 76,0 x 11,5 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Вывезено из Архангельской области.

Сохранность: Мелкие утраты красочного слоя.

Реставрация: Реставрировано В.Т.Маркиным и О.И.Маркиной в 2003 году.

Иконографический тип Распятия, где Христос изображен в лентин, с закрытыми глазами и склоненной на правое плечо головой, восходит к кругу московских памятников XVI—XVII столетий. Почти прямой торс Спасителя, лишь с легким намеком на изогнутость, заметным по контуру фигуры слева, незначительно согнута в колене и чуть укороченная правая нога, деформация которой связана с западной традицией, изображающей Христа с наложенными одна на другую и прибитыми одним гвоздем ступни, свидетельствуют об изготовлении Распятия не ранее конца XVII века. В церковном искусстве Севера, более консервативном, чем в центральных районах России, подобный тип удерживался на протяжении XVIII столетия. Довольно тяжеловесная приземистая фигура Спасителя, своеобразный лик с удлиненным прямым носом и рельефным изображением нижнего века, отчего глаза кажутся прищуренными, характерны для обширного региона Русского Севера этого времени⁴².

Е.В.Давыдова

44. РАСПЯТИЕ С ПРЕДСТОЯЩИМИ

XVIII век

Поморье

34,8 x 23,5 x 2,1 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие трещины древесины и утраты красочного слоя.

Реставрация: Реставрировано владельцем в 1998 году.

Образ Спаса Нерукотворного со слетающими вниз ангелами, расположенный в верхней части креста, изображения Солнца и Луны, а также архаичные надписи «Ц(а)рь бл(а)вы», «И(с)х(рис)то(с), О(ы)н Б(о)жий» с одним «И» в имени Христа являются устойчивыми признаками старообрядческих поморских икон и крестов. Слева и справа под горизонтальной перекладиной помещен тропарь Кресту.

Подобные иконы, иконография которых восходит к дониконовскому времени, получили среди старообрядцев широкое распространение, однако чаще встречаются изображения голгофского креста с орудиями страстей без распятия и предстоящих. Доски с образом Распятия находятся в собрании АОМИИ, но при идентичной иконографии предстоящих они различаются в деталях креста и общей композиции, а также характером резьбы. Наиболее близким публикуемому памятнику

по своей иконографии, композиции и пластике являются меднолитые кресты, в том числе кресты с предстоящими, изготовленные в XVIII столетии в Выговской пустыни⁴³. Возможно, данный памятник связан с этим крупным старообрядческим центром, известным своими мастерами-литейщиками, резчиками и переписчиками книг.

Е.В.Давыдова

45. БОГОМАТЕРЬ НА ПРЕСТОЛЕ (ИСПАНСКАЯ)

Конец XVIII — первая половина XIX века

Центральная Россия

38,2 x 31,8 см

Дерево, резьба, левкас, темпера, золочение

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие сколы дерева, утраты красочного слоя на изображении и надписях.

Реставрация: Реставрирована В.Т.Маркиным и О.И.Маркиной в 2002 году.

Надпись в верхнем картуше: Ист(и)ное изображение с щ(у)дот//в(о)рнаго ш(е)р(а)з(а) пр(е)с(в)ят(ы)м Б(ого)ро(д)и(ц)ы // Гишпанскиа.

В нижнем картуше: «м(л)аденце ... пр(е)с(в)ят(ы) Б(ого)ро(д)и(ц)ы // [6300] году [ме]с(я)ца апреля [8] дня

Типы ликов, приемы разделки складок, невысокий уплощенный рельеф говорят об иконописном источнике резного изображения. Авторское название образа не вполне соответствует иконографии Богоматери Испанской⁴⁴. Начиная со второй половины XVIII столетия наименование «Испанская» присваивалось любым тронным изображениям Богоматери с Младенцем на руках, наиболее широко такая практика распространяется в XIX веке. Образ Богоматери Испанской в резьбе по другим памятникам неизвестен.

Цветовая гамма образа, барочные детали трона и особенности росписи личного с увеличенным нижним веком характерны для иконописи XVIII века. Золотые поля, декорированные растительным узором в виде вьюна с надписями в полукруглых картушах, имитируют позолоченный оклад с чернением, бывший, очевидно, на оригинале. Такой прием указывает на изготовление резной иконы, скорее, в первой половине XIX столетия.

Е.В.Давыдова

46. ТРОИЦА НОВОЗАВЕТНАЯ В СИЛАХ НЕБЕСНЫХ

Середина XVIII века

Центральная Россия

33,5 x 45,0 x 9,5 см

Дерево, резьба, левкас, темпера, золочение

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие утраты дерева по краям, трещины древесины, утраты красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована В.Т.Маркиным и О.И.Маркиной в 2001 году.

Композиция иконы восходит к западным образцам. Элементы воинского одеяния архангелов характерны для восточноевропейского и немецкого церковного искусства стиля барокко. Приемы резьбы, трактовка фи-

⁴² См., например, «Распятие» 1681 года из часовни Муезерского монастыря Беломорского района Карелии (ГРМ) и Поклонный крест XVIII века из Троицкой церкви села Вильгорт Чердынского района Пермской области (ПХГХГ инв. ДС-4. Воспр.: Померанцев Н.Н., Масленицын С.И. Русская деревянная скульптура. М., 1994. С.253-255; Власова О.М. О некоторых особенностях распятий в прикамской культовой пластике // Россия и восточнохристианский мир: Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Вып. IV. С. 176-183. Ил. 1).

⁴³ Подобный меднолитой крест XVIII века из собрания ГЭ воспр.: Уханова И.Н. Народное декоративно-прикладное искусство городов и посадов Русского Севера конца XVII — XIX веков. СПб., 2001. С. 233.

⁴⁴ См. об иконографии Богоматери Испанской кат. № 63.

гур и типы облачений персонажей сближают рельеф с изображением сил небесных и Святой Троицы на монументальном кресте купца Шулаева⁴¹, однако удлиненный абрис лиц с пухлыми щечками выдает середину — вторую половину XVIII столетия. Торжественный и праздничный строй образа, такие детали, как отвороты сапог архангелов, перехваченные в центре пряжками, характер складок верхних одеяний ангелов свидетельствуют о развитом стиле барокко, достигшем своей кульминации в России в середине XVIII века.

Е.В.Давыдова

47. ПОСЕЩЕНИЕ ПРАОТЦА ЛОТА АНГЕЛАМИ

XVIII век

Русский Север

39,5 x 27,6 x 4,0 см

Дерево, резьба, темпера, золочение

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Незначительные сколы древесины и красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована владельцем в 1982 году.

Иконография резной иконы уникальна. По всей вероятности, она иллюстрирует сюжет из ветхозаветной книги Бытия (гл. 19, стих 1-11) о приходе двух ангелов в дом праведного Лота для спасения его семейства из приговоренного Богом к уничтожению за грехи «разврата и нечестия» города Содома. Собравшиеся вокруг дома Лота горожане угрожали хозяину и его гостям расправой, тогда ангелы «ввели Лота к себе в дом, и дверь дома заперли, а людей, бывших при входе в дом, поразили слепотою». На внезапную слепоту указывает положение рук нечестивцев, скважившихся за голову, а также закрытые глаза двух из них, уже наказанных. Одинокую фигуру коленопреклоненного средовека справа, изображенная на фоне входного проема отдельно стоящего здания, возможно, принадлежит молящемуся Лоту. Двух ангелов, являющихся карающими исполнителями воли Божией, мастер для наглядности поместил в облаках и изобразил всадниками с копьями, очевидно, по аналогии с архангелом Михаилом — воєводою, изображение которого пользовалось большой популярностью в народной среде.

Ярко выраженный назидательный характер сцены, фольклорность персонажей и их округлые лица, своеобразный тип коней, изображенных с повернутыми в фас мордами, архитектурные формы в виде островерхих башен и зубцов с полуциркулярными аркадами, обрамление композиции, цветовая гамма свидетельствуют об изготовлении образа неизвестным народным мастером на Русском Севере в XVIII столетии.

Е.В.Давыдова

48. ПОКРОВЕЦ «СЕ АГНЕЦ»

Последняя треть XVII века

Мастерская Строгановых⁴²

72,3 x 69,0 см

Шелк, шелковые, серебряные и золотные нити, шитье

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утраты фрагментов металла золотных и серебряных нитей, патина. Незначительные утраты нитей коричневого и черного шелка. Кружевная тесьма на кайме поздняя.

Реставрация: Реставрирован до поступления в коллекцию.

Покровец является частью литургического комплекта, состоявшего из двух покровцов и плащаницы, который использовался во время богослужения при совершении таинства евхаристии. На кайме в килевидных кнотцах помещены полуфигуры двенадцати святых дьяконов с атрибутами служения, кадилью и ладанницей: Аммуи Ираклийский, Никанор, апостол от семидесяти, Димитрий Кипрский (внизу); Евап Катанский, Лука Вавилонский, Лаврентий Римский (слева); Викентий Сарагосский, Тимофей Мавританский, Кирилл Илюпольский (справа); Авиа Едесский, первоученик Стефан, Папила Фнатирский (вверху). В углах символы евангелистов: Марка — лев, Луки — телец, Иоанна — орел, Матфея — ангел. Размещение вокруг срединки образов двенадцати дьяконов необычно и подчеркивает дьяконское служение, что, очевидно, связано с функциональной особенностью предмета, поскольку приготовление к евхаристии начинается в дьяконнике.

О принадлежности покровца к изделиям широко известной мастерской Строгановых свидетельствуют характер шитья личного крученым шелком жемчужно-серого цвета в сочетании с используемой для оттенков коричневой нитью, скошенный взгляд и белки глаз, обозначенные двумя стежками некрученого шелка, выделение контуров рельефным швом по «веревочке». Прием изображения святых на кайме в килевидных «кнотцах», восходящий к металлическим накладкам — «плащикам», использовавшимся в шитье XV—XVI веков, также чрезвычайно характерен для «строгановского» шитья.

Подчеркнутые элементы иконографии в надписании монограмм Христа, символы евангелистов Иоанна и Марка⁴³ позволяют говорить об изготовлении покровца в 70–80-е годы XVII столетия. Для этого времени характерно удлинение пропорций фигур, некоторое снижение качества шитья личного. Значительное потемнение, вызванное окислением металлических нитей на каймах, возможно, связано с использованием некачественных материалов, нередко применявшихся в мастерской в конце XVII века.

В качестве аналогий публикуемому памятнику можно привести работы строгановских мастерских — два покровца с изображением Распятия и плащаницу «Положение во гроб» (ПГХГ)⁴⁴.

Е.В.Давыдова

⁴¹ Традиционно датировался первой половиной XVIII века, в настоящее время его датировку относят к середине XVII века. Хранится в разобранном виде в Научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В.Щусева. Воспр.: Романов Г.А. Крест резной. Московский Сретенский монастырь. М., 1992.

⁴² Атрибуция и датировка старшего научного сотрудника ВХНРЦ А.В.Снакина.

⁴³ Символы Иоанна (орел), а Марка (лев) были обоснованы в Скрижали 1636 года после одобрения Собором. Однако, в эти годы Строгановы продолжали придерживаться старой иконографии, помещая рядом с евангелистом Иоанном льва, а воле Марка — орла. Только в 70–80-е годы XVII столетия на произведенных строгановской мастерской появляется современная символика. (Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье. М., 2002. С. 109.)

⁴⁴ Инв. Т 560, Т 561, ТК 2699. Воспр.: Власова О.М. Золотное шитье в Пермской галерее: Каталог выставки. Пермь, 1988. Кат.- I, № 11 и Кат.- I, № 10. Ил.28; Маясова Н.А., Вишневецкая И.И. Русское художественное шитье XIV — начала XVIII в.: Каталог выставки. М., 1989. Кат. 29.

Собрание А.Д.Липницкого

49. СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ ВЛАДИМИР, БОРИС И ГЛЕБ

Конец XV — начало XVI века
Москва (Ростовская традиция?)
84,0 x 71,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из г. Пестово Новгородской области. До 2000 года находилась в частной коллекции в Череповце.
Сохранность: Сильная потертость авторской живописи, особенно на ликах, руках, одеждах, позе, орнаментах. Первоначальный золотой фон и киноварные надписи утрачены. Многочисленные мелкие и более крупные тонированные утраты живописи до грунта. Остатки поздних записей.

Реставрация: В конце XIX — начале XX века икона прошла антикварную реставрацию, выполненную, по-видимому, палехскими мастерами⁹⁰, во время которой был счищен первоначальный золотой фон и заменен на лимонно-желтый, нанесенный аурепигментом, исполнены новые надписи. Живопись была местами спемзована и вновь прописана, особенно в нижней части срединки, причем, на коричневой орнаментальной кайме одежд и на личном письме имитирован грунтовой кракелюр. При последней реставрации, выполненной Ю.А. Рузавиным в 2001–2003 годах, была полностью раскрыта сохранившаяся авторская живопись, в местах утрат оставлена поздняя запись.

Иконография братьев князей Бориса и Глеба, представленных вместе с их отцом, князем Владимиром, восходит к табличке из серии иконо-святцев конца XV века, принадлежавшей новгородскому Софийскому собору (собр. П.Д. Корина). Повторяя ее, публикуемая икона, однако, не следует ей точно. Следуя таким особенностям таблички, как поднятый меч в руках Глеба и высоко вознесенный в согнутой руке крест, мастер публикуемого памятника существенно изменяет детали: князь поддерживает меч рукой за рукоять, изменено положение атрибутов в руках Бориса, уменьшена форма крестов.

Соединение в иконографии темы братьев — мучеников, воинов и князей, изображенных вместе с «коронованным» равноапостольным князем Владимиром, свидетельствует о создании иконы в эпоху почитания их как русских княжеских святых, подтверждающих своей святостью богоизбранность власти московских великих князей. Эти представления стали наиболее актуальными в Московской Руси в конце XV века с появлением идеи Москва — Третий Рим.

Атрибуция памятника затруднена состоянием сохранности авторской живописи, во многом искаженной антикварной реставрацией. Стилистические особенности наиболее сохранных частей позволяют предполагать его московское происхождение. Квадратные пропорции хорошо обработанной древней доски, тонкие вытянутые фигуры с маленькими головами, изящными руками, мягко вылепленная пластика личного письма, каллиграфическая тонкость рисунка и изощренного орнамента говорят о столичном происхождении иконы. Сочетания неяркой киновари, синих лазуритов, зеленой земли и коричневых пигментов, богатого орнаментального убранства одежд «жемчугами» и многоцветными, «объемными» камнями, превращающими поверхность иконы в драгоценность, не противоречат такому предположению.

И.А.Шалина

50. СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Последняя четверть XVI века
Русский Север (Поморье?)
64,5 x 50,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена у художника Б. Житомирского в 1988 году.

Сохранность: Грунтовые чинки с живописью XVIII века над левой бровью и на верхнем и нижнем полях иконы. Реставрационные вставки вдоль стыка досок посередине иконы, мелкие вставки на верхнем и нижнем полях, на лике и убрусе. Потертости белил в левом нижнем углу и ниже бороды Спаса.

Реставрация: Раскрыта В.М.Момотом в 1990 году. Тонирование утрат с реконструкцией деталей орнамента на верхнем и нижнем полях выполнено О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2000 году.

Спаситель представлен с небольшой бородкой и с длинными ниспадающими прядями волос; нимб составляет полный круг, в который вписана голова. Очевидно, это схематическое воспроизведение варианта, известного по древним русским иконам Спаса Нерукотворного⁹¹. От этих памятников публикуемая икона отличается тем, что борода Христа на ней значительно короче. Иконописец или заказчик либо ориентировались на раннюю традицию, либо имели в своем распоряжении восходящие к ней образцы и не были знакомы с популярным в XVI веке вариантом, известным под названием «Спас Мокрая брада». Вариант с двумя ангелами, держащими плат за верхние углы, в XVI веке был широко распространенным. Редкой композиционно-иконографической особенностью является то, что ниже лика Христа нимб окрашен тем же красным цветом, что и ветви перекрестия, отчего получается полный четырехконечный крест красного цвета, нижняя ветвь которого шире остальных ветвей.

Личное письмо иконы исполнено в традиции, сложившейся к третьей четверти XVI века. Рисунок лика Христа, широкого и округлого, с глазами, поставленными близко к переносице, а также колорит иконы определяют ее датировку последней четвертью столетия. Художественный язык, в особенности обилие орнамента и орнаментальность самого построения композиции, а также краски позволяют отнести памятник к искусству русского Севера. В развитости приемов личного письма, ритмичности цветовой композиции можно усматривать связи иконописца с определенным региональным художественным центром. Для Севера таким очагом художественной жизни был Соловецкий монастырь. Вероятно, икона возникла в Поморье, в каком-то из погостов южного берега Белого моря.

В.М.Сорокатый

51. ДВЕРЬ ПОНОМАРСКАЯ

Около 1600 года
Вологодские земли (Заозерье)
163,5 x 58,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Вологды. Приобретена в 2001 году в Москве.

Сохранность: Вертикальные трещины и сколы доски с выпадением левкаса, утраты красочного слоя до доски над плечом разбойника, в центре левой части двери.

Реставрация: Реставрирована Е.А.Гра в 2002 году.

Икона в древности служила северной боковой дверью иконостаса, ведущей в жертвенник. Иконография памятника характерна для дверного декора, сложившегося в русском искусстве XVI века. Трехчастное построение композиции типично для большинства таких памятников, равно как и разделение верхних двух сцен — «Лон Авраамово» и «Изгнание Адама и Евы из рая» — в кругах, обрамленных широкими цветными окружностями с декором. Нижняя сцена — «Рыдание над гробом с умершим» или «Зрю во гробе и ужасаюсь...» получила широкое распространение в искусстве новгородских, средне русских и северных земель во второй половине XVI столетия и нередко помещалась на южных вратах дьяконника, который, согласно постановлениям Стоглава 1551 года, был

⁹⁰ Видимо, тогда же на икону был сделан драгоценный оклад с серебряными венцами, заказанными в фирме П.А.Овчинникова, сохранившийся на ней вплоть до приобретения памятника А.Д. Липницким.

⁹¹ Например, новгородская икона (вторая половина XII века), две ростовские (конца XIII — начала XIV века и последней четверти XIV века) (Все в ГТГ. См.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. Кат. 8, 40, 51).

местом заупокойных служб. Однако и в это время, особенно в северных регионах, они нередко исполнялись в жертвеннике. Композиция иллюстрирует тексты Синодика и Слова Григория Двоеслова о пользе молитв за усопших, особенно в 3, 9, 40 день. В трех клеймах последовательно раскрывается мысль о человеческом спасении: бренности земного бытия и вечной жизни праведных в раю, потерянного человечеством вследствие первородного греха. Изображения сопровождаются подробными надписями из Синодика. Орнаментальная рама, окружающая все полотнище двери, встречается на боковых вратах, происходящих из храмов вологодской земли.

Икона является точным иконографическим и стилистическим повторением пономарской двери конца XVI века из Воскресенской Лещевской церкви бывшего Кадниковского уезда Вологодской области⁵². По-видимому, оба памятника принадлежат руке одного художника или происходят из одной иконописной мастерской, снабжавшей живописными боковыми дверями храмы и монастыри Вологодчины.

И.А.Шалина

52. ИОАНН ПРЕДТЕЧА В ПУСТЫНЕ

Первая треть XVII века

Нижний Новгород

60,0 × 50,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: По словам предыдущего владельца, привезена из Вязников (Владимирская область). Приобретена в Москве в 2000 году.

Сохранность: Поля по торцам слегка опилены. Следы от гвоздей свидетельствуют о том, что в древности на иконе были накладные венчики. Верхние лессировочные слои авторской живописи почти полностью утрачены в результате первой реставрации.

Реставрация: Прошла непрофессиональную реставрацию до поступления в коллекцию. Повторно расчищена и тонирована Д.Е.Мальцевой в 2000 году.

Иконографическое решение, иллюстрирующее Евангельский текст (Лк 3:20, Мф 3:1-4) о принятии Иоанном божественного дара пророчества, относится к редкому изводу. Пророк изображен без крыльев и предстает не Спасу Вседержителю, а ангелу с восьмиугольным нимбом Премудрости. В среднике иконы отсутствуют сцены жития, традиционные для искусства XVII века. Пустыня представляет собой не безжизненный фон, но населена животными, заполняющими всю поверхность мягких гор. В верхнем правом углу за высокой стеной изображен город с многочисленными храмами, палатами, колокольнями; внизу река Иордан, воды которой словно истекают из синей власяницы Иоанна. Пророк указывает на лежащего на диске обнаженного младенца Христа, образ которого сопровождает надпись «Агнец Божий». В левой руке Иоанна свиток с традиционной надписью: «Покайтесь, ибо приближи бо ся Царство Небесное». Образ процветающей пустыни, населенной разнообразными, мирно пасущимися животными, указывает на приближающееся Царство Небесное. Необычная композиция известна по двум храмовым иконам «Иоанн Предтеча в пустыне» второй половины XVI столетия⁵³. Неизвестная ранним предтеченским циклам иконография сложилась в позднюю грозненскую эпоху: образ расцветшей пустыни, по-видимому, восходит к лицевой рукописи Егоровского сборника «Слово похвальное на Зачатие святого Иоанна Предтечи»⁵⁴, созданного в царском скриптории для придельной церкви Иоанна Предтечи Успенского собора Александровской слободы. Через царских изобразов, украшавших рукописи и знаменовавших сложные по содержанию иконы, иконография, распространилась как на

храмовые иконы, так и на житийные предтеченские циклы. Среди сохранившихся памятников ранний пример этому — клеймо иконы из собрания В.А.Бондаренко⁵⁵. Единственной аналогией ему служит сцена нижегородской житийной иконы первой половины XVII века из собрания М.П.Погодина⁵⁶.

Особую роль в создании художественного образа играет колорит, построенный на сочетании коричневых охр и темно-зеленых пигментов, неяркого красного и синего. Техника письма (коричневое личное с белыми оживками, моделирующими объем, и лаковые притенения зеленым и коричневым цветом) была, как представляется, одной из самых характерных особенностей иконописи Нижнего Новгорода в конце XVI—XVII веках.

Икона могла быть написана для одного из нижегородских храмов, посвященных пророку. Большая деревянная церковь во имя Иоанна Предтечи стояла у Ивановского моста. Она была основана, по-видимому, в 1531 году в честь рождения Иоанна Грозного, но в дальнейшем перестраивалась. В писцовой книге 1621 года сказано: «В Старом Остроге на Торгу ж у Ивановского мосту церковь св. Иоанна Предтечи древняя клецки, с трапезою и с папертми. А в церкви образ местной св. Иоанна Предтечи обложен серебром и оклад позолочен»⁵⁶.

Публикации: Шалина И.А. Икона «Иоанн Предтеча в пустыне» из собрания А.Д.Липницкого и нижегородская иконопись XVII века // Памятники христианской культуры Нижегородского края: Материалы научной конференции 29-30 марта 2001 года. Нижний Новгород, 2001. С. 48-58.

И.А.Шалина

53. ЦАРСКИЕ ВРАТА

Третья четверть XVII века

Архангельское Поморье (Поонежье)

169,5 × 98 (правая створка — 48,4) см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретены в Вологде у О.Буйневича, по словам которого были вывезены из-под Архангельска.

Сохранность: Небольшие трещины и мелкие выпадения красочного слоя. Потертость золота полей и нимбов.

Реставрация: Реставрированы О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 1999 году.

Форма царских врат с рельефными волотами сложилась в искусстве средневековых городов к середине XVII века. Тогда же получили распространение расположенные в каждом клейме полукруглые цветные сегменты с крылатыми символами евангелистов (в данном случае, символ Иоанна — орел) помещен рядом с евангелистом Марком, и наоборот, что часто встречается в искусстве позднего Средневековья). К редчайшим особенностям данного произведения следует отнести иконографию нижних клейм, в которых против евангелистов изображены фигуры «короля Феофила» (с Лукой) и Иакова Брата Господня — автора одного из апостольских посланий (рядом с Марком). Известен единственный подобный пример решения Царских врат второй четверти XVII века (СИХМ)⁵⁷, где помимо указанных пар (Иаков размещен напротив Матфея), Марк изображен в пандан с апостолом Петром. Примечательно, что изображенный рядом с Лукой некий «король» Феофил — действительно, есть тот «благочестивый и достопочтенный муж Феофил», для которого евангелист Лука писал свое Евангелие (1:3) и книгу Деяний Апостольских (1:1), обращаясь к нему как слушателю в начале их текстов. Возможно, евангельское обращение к нему как к знатному человеку — «державному» Феофилу, вызвало написание его иконописцем в короне и царских одеждах. Источник подобной иконографии неизвестен.

⁵² ВГИАХМЗ, инв. 6101. Воспр.: Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. М., 1995. Ил. 162-163

⁵³ Одна из них, по-видимому, вологодская икона третьей четверти XVI века (ГТГ, инв. 14250), другая — самого конца XVI века из Чудова монастыря в Московском Кремле (ГТГ, инв. 6140).

⁵⁴ РГБ, ф. 98, № 1844. Л. 158 об.

⁵⁵ Шалина И.А. Икона «Усекновение главы Иоанна Предтечи, с иконой «Богоматерь Феодоровская», избранными святыми и житием Иоанна Предтечи» // И по плодам узнается древо: Русская иконопись XV — XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. С. 245—256.

⁵⁶ ГРМ, ДРЖ 956.

⁵⁷ Писцовая и переписная книги XVII века по Нижнему Новгороду. Изд. Археологической Комиссией. СПб., 1896. С. 39.

⁵⁸ СМ 431-432 Ж. Воспр.: Искусство Строгановских мастеров: Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991. Кат. 43.

Характер слоистых промозгающих горок с подвеченными лаками тенями, мягкие формы холмов, мебель барочных форм, деревянная резьба с чернью, резкие сочетания темно-зеленых и красных пигментов вместе с узорчатой орнаментальной архитектурой, а также наброшенные поверх одежд скользящие блики очень близко повторяют архангельские иконы, происходящие с побережья Белого моря и Северного Поножья⁹⁸.

И.А.Шалина

54. ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ, В ЖИТИИ

Конец XVII — первая четверть XVIII века
Пошехонье (?)

Дерево, левкас, темпера
88,0 × 67,5 см

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Ярославле.

Сохранность: На обрезах и лицевой стороне доски отверстия от гвоздей и гвозди от утраченного оклада. Утрата левкаса в нижней части иконы, частично в поле ковчега, по краям на полях. Мелкие утраты левкаса и красочного слоя. Левкасные вставки с реконструкцией живописи в клеймах 28-30 и соседних с ними нижних клеймах. Надписи на серебряном фоне в клеймах потертые.

Реставрация: Реставрирована А.С.Валюшом в 2000–2004 годах.

Клейма⁹⁹:

1. Рождество святого (гл. 2 «Начало житию преподобного отца Сергия»)
2. Крещение святого (гл. 2)
3. Обучение грамоте (гл. 3 «Яко от Бога дадеся ему книжный разум, а не от человека»)
4. Отрок Варфоломей ходит в церковь и часто читает святые книги (гл. 4 «О добродетелях в юности святого»)
5. Переселение родителей Варфоломея из Ростова в Радонеж (гл. 5 «О переселении родителей святого»)
6. Преставление отца Варфоломея Кирилла, постриженного в монашеский чин (гл. 5)
7. Юноша Варфоломей и его брат Стефан рубят лес и носят бревна для храма (гл. 5)
8. Поставление храма и келии: Варфоломей воздвигает на храм крест, который подает ему Стефан (гл. 5)
9. Освящение храма во имя Святой Троицы по благословению Феоноста, митрополита Московского, и при великом князе Симеоне Ивановиче (гл. 5)
10. Пострижение Варфоломея с наречением имени Сергий (гл. 6 «О пострижении его, еже есть начало чернечеству святого»)
11. Братия приходят к преподобному Сергию, прося его быть игуменом (гл. 7 «О прогнании бесов молитвами святого Сергия»)
12. Поставление в игумены епископом Афанасием Волинским в Переяславле (на свитке начало Символа Веры, который епископ Афанасий повелел псаловать преподобному Сергию) (гл. 7)
13. Пришествие в Троицкий монастырь смоленского архимандрита Симона, после чего число братии с двенадцати начало умножаться (гл. 8 «О начале игуменства святого Сергия»)
14. Преподобный Сергий постригает в иноческий чин Иоанна, младшего сына своего брата Стефана с именем Феодор (гл. 9 «О Иоанне сыне Стефанове»)
15. Чудо об умножении брашен: преподобный Сергий на трапезе благословляет хлебы, у ворот повозка с корзинами (гл. 10 «Об изобилии потребных»)
16. Изведение источника (гл. 12 «О изведении источника»)

17. Преподобный Сергий основывает Благовещенский Киржачский монастырь (гл. 17 «О начале монастыря иже на Кержаче»)

18. Чудо воскрешения отрока (гл. 13 «О воскрешении отрока молитвами святого Сергия»)

19. Приход послов из Константинополя от патриарха Филофея (гл. 15 «О составлении общего жития»)

20. Битва с Мамаем на Куликовом поле, вверху — преподобный Сергий молится в Троицком монастыре (гл. 22 «О победе, еже на Мамае, и о монастыре, еже на Дубенке»)

21. Преподобный Сергий приходит в Коломну и благословляет по просьбе великого князя Дмитрия Ивановича (Донского) место Голутвина монастыря (гл. 23 «О Голутвинском монастыре»)

22. Преподобный Сергий приходит в Серпухов и благословляет по просьбе князя Владимира Андреевича (Храброго) место Зачатьевского монастыря «на Высоком» (гл. 24 «О монастыре, о Высоком»)

23. Явление Богоматери с апостолами Петром и Иоанном преподобному Сергию (гл. 26 «О посещении Богоматере к святому»)

24. Исцеление жившего близ Троицкой обители тяжело болящего двадцать дней человека, принесенного и положенного у ног преподобного Сергия (гл. 28 «О исцеленном мужи молитвами святого Сергия»)

25. О видении божественного огня на литургии (гл. 31 «О видении божественного огня»)

26. Преставление святого Сергия (гл. 32 «О преставлении святого»)

27. Обретение мощей святого Сергия (гл. 33 «О проявлении мощей святого Сергия»)

28. О видении иноку Игнатию святого Сергия на всенощном бдении поющим с братией (гл. 35 «О видении святого Сергия с братиею на пении»)

29. Чудо о зачатии великого князя Василия Ивановича (гл. 54 «Чудо о чудесном зачатии и о рождении великого князя Василия Ивановича всея Руси самодержца»)

30. Чудо о победе над литовцами у Опочки (гл. 55 «Чудо преподобного Сергия чудотворца о преславней победе на литву у града Опочки»)

31. Послы царя Иоанна Грозного приходят в Свияжск, преподобный Сергий благословляет место основания града (гл. 56 «О Свияжском граде сказание»)

32. Явление преподобного Сергия во граде Казани до ее взятия (гл. 57 «О явлении преподобного Сергия во граде Казани» (?)

33. Явление преподобного Сергия при осаде Троицкого монастыря (гл. 58 «О чудесах преподобного чудотворца Сергия, яже во осаде бывших во обители его»)

34. Чудо об исцелении жены пресвитера Феодора Марии из веси Подсосение, в пяти верстах от Троицкого монастыря (гл. 77 «Чудо преподобного Сергия о жене, исцеленной молитвами святого чудотворца Сергия»)

35. Явление преподобного Сергия перед сражением с соединенными войсками Лисовского и Сапеги у стен Троицкого монастыря (гл. 62 «О явлении преподобного Сергия чудотворца литовским воем» (?)

36. Явление преподобного Сергия архиепископу Элассонскому Арсению перед освобождением Москвы (гл. 67 «О явлении чудотворца Сергия Галасунскому архиепископу Арсению»)

Икона не имеет аналогий по числу и составу клейм. Литературным источником служит Житие преподобного Сергия, составленное келарем Троице-Сергиева монастыря Симоном Азарыным и напечатанное в Москве в 1646 году¹⁰⁰. В его составе — древний текст Пахомиевской ре-

⁹⁸ Например, «Екатерина, со сценами жития» конца XVII века, «Благовещение» их Холмогор (См.: Северные письма: Каталог / Авт.-сост. О.Н. Вешнякова, Т.Н. Кольцова. Архангельск, 1999. Кат. 133 и 142) и др.

⁹⁹ В скобках указаны главы Жития святого, составленного Симоном Азарыным.

¹⁰⁰ Службы и жития и о чудесах списания преподобных отец наших Сергия Радонежского чудотворца и ученика его преподобного отца и чудотворца Никона. М.: Печатный Двор, 1646.

дакции и новые чудеса святого, составленные с использованием различных исторических источников, в том числе Сказания Авраамия Палицына. Надписи иконы повторяют текст Жития Симона Азарьина. В названии иконы воспроизводится в сокращении название Жития: «Сказание о житии и о чудесах преподобного и богоносного отца нашего игумена Сергия Радонежского чудотворца».

Первые 27 клейм соответствуют тексту Пахомиевской редакции. Чудо о зачатии великого князя Василия Ивановича (клеимо 29) определяется по надписи на фоне, поскольку композиция искажена при поновлении. Изображение в 30 клейме соответствует надписи: «Чудо святого Сергия о преславней победе...», которая (в словосочетании «преславней победе») относится к Житию только к «Чуду у Опочки». Не исключено, что мастеру иконы были известны изображения «Чудо у Опочки», «Сказание о Свяжемском монастыре», «Взятие Казани», «Осада Троицкого монастыря», «Явление прп. Сергия в Москве (Чудо о хлебах)» в середине ярославской иконы первой половины XVII века, дополненной около 1680 года доской с изображением сцен Мамаева побоища (ЯХМ)⁶⁴.

Единственный сохранившийся под 32-м клеймом на нижнем поле фрагмент надписи («ест») может относиться к следующей за Сказанием о Свяжемской главе 37: «Апо же известити и о явлении преподобного Сергия во граде Казани, внегда еще не пленену ему сущу от русских вой и обладаему поганым бесерменым... Призваша же вохвов своих... Вохвы же изрекша: О горе нам, яко по явлению старца сего приближается нам конец». В таком случае в палатах слева — вопрошающие вохвы, справа — выходящий сверху святого Сергия. Однако не исключено, что это одно из других чудес прп. Сергия.

Сюжеты «Чудо о зачатии великого князя Василия Ивановича», «Явление во граде Казани», «Чудо об исцелении жены пресвитера Феодора Марин из веси Подсосение» в иной иконографии присутствуют на житийной поволжской иконе начала XVIII века с 30 клеймами (ЦМиАР)⁶⁵. «Явление преподобного Сергия архиепископу Элассонскому Арсению» помещено в последнем клейме житийной иконы святого Сергия второй половины XVII века из ростовского Троице-Сергиева Варницкого монастыря (ГМЗРК)⁶⁶.

Своеобразный живописный язык иконы говорит о ее принадлежности к малонаученной культуре, в которой прослеживаются традиции иконописания Поволжья и вологодских земель.

Н.Н.Чуришева

55. ЧУДО АРХАНГЕЛА МИХАИЛА О ФЛОРЕ И ЛАВРЕ

Конец XVII — начало XVIII века

Нерехта

91,0 x 73,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Нерехты (Костромская область).

Сохранность: Тонированные вставки на нижнем и верхнем полях. Заделки гвоздевых отверстий по всем полям. Вставка на

лоре Архангела и на фоне рядом. Многочисленные тонированные мелкие утраты красочного слоя. Реконструкция живописи по утратам на плече Лавра слева, на изображении Спаса Нерукотворного, на деревьях по сторонам Архангела. Прописы серебром на нимбах.

Реставрация: Икона была прописана в XIX веке. Раскрыта до поступления в коллекцию. Реставрация завершена Д.Н.Суховерковым в 2004 году.

Иконография в целом традиционная. Имеются также любопытные особенности. Так, все кони изображены белыми, вариации их окраса (серый, желтый, розовый) обозначены легким тонированием белил. Сохранились надписи с именами только двух святых конюхов, которые читаются как Спексип и Иепасип.

Вибрирующая линия рисунка, цветовая гамма, где большую роль играет зеленый цвет, остро подчеркнутые живые детали в изображении коней типичны для иконописи Костромы и костромской провинции, куда также входила и Нерехта. По степени развитости стиля памятник может быть датирован рубежом XVII-XVIII веков.

Н.И.Комашко

56. ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ

Первая четверть XVIII века

Галич

93,0 x 75,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Костромской области.

Сохранность: Утрата левкаса и многочисленные утраты красочного слоя на нижнем поле. На внутреннем нижнем поле тонированные утраты левкаса до паволоки и левкасная вставка. Вставки с реконструкцией живописи в верхнем левом углу, на одеждах Авраама. Мелкие утраты красочного слоя на изображении стола и в темно-зеленых деталях изображения.

Реставрация: Раскрыта Д.И.Нагаевым в 2000 году.

В иконе использован развернутый вариант иконографии с Гостеприимством Авраама и дополнительными сценами. Вверху слева представлены сцены: Авраам закалывает тельца, Сарра месит хлеб, Авраам омовывает ноги странникам. Справа сверху: Авраам, сидящий у ворот дома, Авраам встречает путников, Авраам провожает путников, идущих к Содому, над которым нависло огненное облако. Центральное изображение трех ангелов восходит к рублевской схеме.

Памятнику свойственны художественные особенности народной иконы: упрощенный рисунок, деформированные пропорции, активность локальных цветов, наивная декоративность и любовь к орнаментике. В ликах имитируется живоподобная манера письма. Особенности художественного строя и характерные пигменты позволяют отнести икону к произведениям сельских мастеров костромского Галича.

Н.И.Комашко

⁶⁴ См.: Филатов В.В. Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства // Труды отдела древнерусской литературы. М. — Л., 1966. Т. 22. С. 277—293; Болотцева И.П. «Сказание о Мамаевом побоище» на иконе «Сергий Радонежский с житием» XVII века // Куликовская битва в литературе и искусстве. М., 1980. С. 121—122.

⁶⁵ См.: Чуришева Н.Н. Икона преподобного Сергия Радонежского с клеймами жития Симона Азарьина // Фидельские чтения. Вып. IV. М., 1994. С. 51—63.

⁶⁶ Востр.: Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. С. 278—281.

Собрание М. В. Е.

57. ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ

Вторая четверть XVI века

Ростов или Ярославль

56,2 x 42,1 см

Происхождение: Вывезена из Владимирской области в 1971 году. Приобретена в Москве.**Сохранность:** Икона является частью левой створки Царских врат иконостаса. На верхнем торце слева имеются следы обработки топором, справа пилой. Опилен также нижняя часть створки. Утраты левкаса вдоль нижнего края, на правом поле и на верхнем поле слева. Красочный слой потерт. Утрачены золотой нимба и текст на свитке. Тонировки на крестах фелони и омофора. Белильные движения на лице прописаны.**Реставрация:** Реставрирована до поступления в коллекцию.Святитель традиционно представлен с развернутым литургическим свитком⁴². На правом плече из-под омофора видна епитрахиль, как на иконе Василия Кесарийского из деисусного чина первой половины XVI века, происходящего из села Гуменец близ Ростова (ГМЗРК)⁴³.Строгий силуэт фигуры, благородство черт лица сближают икону с первоклассными памятниками искусства Ростова первой половины XVI века⁴⁴. На публикуемой иконе рисунок и пропорции фигуры более «типовые», омофор более узкий, а кресты на фелони более мелкие, что определяет несколько более позднюю датировку этого произведения. Икона могла быть создана как ростовским, так и ярославским мастером.

В.М.Сорокатый

58. БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ.**НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ (двусторонняя икона)**

Конец XVI — начало XVII века

Центральная Россия

48,0 x 40,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 1999 году.**Сохранность:** По нижнему краю след опиленной рукоятки. На лицевой стороне поздний левкас с поновительской живописью частично на правой руке и правой ножке Младенца, на пальцах правой руки Богоматери, на их одеждах, на верхнем и нижнем полях. Прописы XVIII века на кайме мафория Марии и одеяниях Младенца. Притинка по контурам фигур, надписи, обводки нимбов и перекрестье на нимбе Христа прописаны. Двойниковое золото фона и нимбов потерто, сильно утрачен орнамент на нимбе Богородицы. На оборотной стороне левкасные вставки на нижнем поле, более мелкие на фоне. Прописан оранжевый контур фигуры Николая и его нимба. Утрата двойникового золота и потертость красочного слоя на переплете Евангелия, белильные жемчужины восстановлены. Вместе с золотом нимба сильно утрачен лежавший на нем орнамент.**Реставрация:** Реставрирована до поступления в коллекцию.

Сочетание изображений Богоматери с Младенцем и Николая Чудотворца обычно для русских процессионных икон. Оригинальной иконографической деталью лицевой стороны является то, что видна не только левая рука, но и рукав Младенца.

Композиционное решение, цветовой строй, структура личного письма, исполненного мягким теплым охрением по оливковому санкирию, система моделировки одежд Николая связывают икону с искусством центральных областей России конца XVI — начала XVII века.

В.М.Сорокатый

59. ДЕИСУС ОДИННАДЦАТИФИГУРНЫЙ

Конец XVI века

Поморье

25,0 x 75,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2000 году.**Сохранность:** Утрата грунта и, частично, паволоки на нижнем поле справа. Потертость живописи.**Реставрация:** Реставрирован до приобретения в коллекцию.Иконография развернутого ростового Деисуса, изображенного на одной доске небольшого размера, типична для иконописи северных районов России XVI — XVII веков. Они помещались на алтарной преграде небольших деревянных церквей. В состав подобного Деисуса нередко входили изображения пророков — на данной иконе это пророк Михей. Присутствие архидиакона Стефана объясняется, вероятней всего, посвящением храма этому святому. Совместное изображение преподобных Зосимы и Савватия, основателей Преображенского монастыря на Соловецком острове в Белом море, указывает на определенную связь церкви или места, где она была расположена, с Соловецким монастырем. Простонародный типаж лиц на иконе и упрощенный рисунок, условные спрямленные складки одеяний и декоративные по своей форме «света» в виде цепочек из точек, концентрических кругов и т.п., а также лаконичная цветовая гамма характерны для живописи русского Севера конца XVI века. Памятник, вероятно, создан в Поморье, в одном из торговых сел на южном берегу Белого моря — Сузском остроге, Нюхче или Соробе (ныне г. Беломорск), где по архивным документам конца XVI века числились иконовики из крестьян. Они работали как по заказам Соловецкого монастыря, так и для нужд местного населения. Их местный стиль и иконография направлялись монастырскими мастерами, и на Соловках эти художники из крестьян нередко проходили своеобразную стажировку⁴⁵.

А.М.Евсеева

60. ИКОНЫ ПРАЗДНИЧНОГО ЧИНА

1670-е годы

Ярославль

Дерево, левкас, темпера

а) РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ

70,3 x 65,3 см

б) ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ

70,4 x 64,2 см

в) ПРЕПОЛОВАНИЕ

70,0 x 65,0 см

г) БОГОЯВЛЕНИЕ

70,4 x 65,0 см

д) ПРЕОБРАЖЕНИЕ

69,7 x 65,0 см

е) РАСПЯТИЕ

70,0 x 61,0 см

ж) ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ

70,0 x 64,4 см

з) УСПЕНИЕ

69,5 x 65,5 см

⁴² О данном варианте иконографии Царских врат см.: Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Т. I. Древнерусское искусство X — начала XV в. М., 1995. С. 133.⁴³ Воспр.: Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М., 2003. Кат. 23. С. 102.⁴⁴ См. упомянутую икону из Гуменца, а также образ «Никола Чудотворец» из деисусного чина из села Ивашево (Воспр.: Там же. Кат. 34. С. 125).⁴⁵ См. об этом: Скопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI — середине XVIII в. // Древнерусское искусство: Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 296 — 299.

Происхождение: Вывезены из Ярославской области. Приобретены в Москве в 2003 году.

Сохранность: Все иконы опилены по верхнему и нижнему полям. Крупные левкасные вставки на полях. Незначительные утраты левкаса и реставрационные вставки в средниках. Небольшие утраты красочного слоя по всей поверхности, затонированные на отреставрированных иконах. Потертость золота.

Реставрация: Реставрированы Н.В. Дунаевой в 2003–2004 годах. Часть икон находится в процессе реставрации.

Иконография праздников в целом характерна для второй половины XVII века. В иконе «Троица Ветхозаветная» использован древний до-рублевский извод, часто встречающийся в ярославских и костромских иконах XVII века: крылья центрального ангела подняты и раскрыты, он изображен фронтально, с благословляющей правой рукой.

Стиль письма может быть связан с ярославской художественной традицией третьей четверти XVII века. Иконы имеют широкий круг стилистических аналогий среди произведений иконописи и монументальной живописи Поволжья, ближайшая из которых — комплекс праздников неизвестного происхождения в собрании Ярославского художественного музея⁶⁸. Особенности колорита и мягкая скругленная манера письма иконов позволяют уточнить датировку 1670-м годами.

Н.И. Комашко

61. СПАС СМОЛЕНСКИЙ, С АРХАНГЕЛОМ МИХАЙЛОМ И АНГЕЛОМ ХРАНИТЕЛЕМ

Конец XVII века

Кострома

29,6 x 26,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2002 году.

Сохранность: Первоначальные поля иконы опилены по нижнему краю и с боков, надставлены при реставрации до прежнего размера, залевкашены и тонированы. Многочисленные мелкие тонированные вставки и прописи.

Реставрация: Реставрирована до приобретения в коллекцию.

Иконография образа восходит к редкому варианту Спаса Смоленского, известному по иконе конца XVII века из церкви Воскресения на Дебре в Костроме⁶⁹, для которого свойственно изображение ангела-хранителя среди предстоящих Христу. На костромской иконе вместе с ним изображен Федор Стратилат, на публикуемом памятнике — Архангел Михаил. Обе иконы совпадают во многих деталях (крутящийся повоз, типичный для Оружейной палаты, форма подушки в ногах Христа, позы предстоящих и ангелов, держащих орудия страстей, и др.). Обе носят, очевидно, патрональный характер. Небольшие размеры публикуемого памятника свойственны домашним моленным образам.

Манера письма, отличающаяся подчеркнутой декоративностью, одновременно близка костромской иконописи конца XVII века и произведений иконописной мастерской Оружейной палаты. По-видимому, ее автором был одним из многочисленных мастеров костромского происхождения, состоявших на службе в Оружейной палате.

Публикация: Костромская иконопись XIII–XIX веков. / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. Кат. 141.

Н.И. Комашко

Собрание В.М. Федотова

62. СЕМЬ ВЕСЕЛИЙ БОГОМАТЕРИ

Первая половина XVIII века

Россия

41,0 x 33,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в 2001 году.

Сохранность: Левкасные вставки на верхнем и нижнем полях, утраты красочного слоя на нижнем поле и на изображении в левом нижнем углу. Вставки и утраты тонированы с реконструкцией живописи и надписей.

Реставрация: Раскрыта до приобретения в коллекцию. Повторно реставрирована В.М. Момотом в 2002 году.

Икона почти уникальна в иконографическом отношении. Известна еще одна икона того же времени и такого извода, также из частного собрания, композиция которой отличается от публикуемого памятника незначительными деталями. На ее верхнем поле в надписи назван литературный источник данной иконографии — книга «Небо Новое» игумена Киево-Братского монастыря Иоанникия Голытовского. На представленной иконе на полях вдоль ковчега расположены надписи, которые цитируют текст Голытовского⁷⁰ в переводе на русский язык: «Первое веселие в небе имею яко дѣством агг(е)ловъ Идостинством с(вя)тыхъ пр(е)вышшаа. Второе вневѣ веселие имею яко вмирѣ миръ содеяю. Третье вневѣ веселие имею яко мне всѣм(е)весны жители повинуются. Чет-

вертое весѣліе вневѣ имею аще хоцую, сына оумолю. Пятое веселіе вн(е)ве имею ако сподобилася еси сестн близ с(вя)тым тро(н)цы. Шестое веселіе вн(е)ве имею ако аз есмь мати людеи оскореленыхъ иже ко мне притекають»

В тексте упоминается еще одно веселие: «Седьмое веселіе в небе маю моя радость в веке не скончится». Очевидно, вся композиция на иконе иллюстрирует это веселіе.

Наличие второй иконы идентичной иконографии позволяет предположить существование мастерской, откуда они происходят, однако точная атрибуция публикуемого памятника в силу распространенности стиля, в котором он написана, в настоящее время затруднительна.

О.С. Никольская

63. БОГОМАТЕРЬ ИСПАНСКАЯ

Вторая четверть XVIII века

Центральная Россия

112,0 x 45,1 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2002 году.

Сохранность: Доска опилена по бокам при подгонке в гнездо нового иконостаса в XIX веке. Небольшие тонированные сколы левкаса в левом нижнем углу и выше. Опушь по краям выполнена при современной реставрации.

⁶⁸ Сохранилось четыре иконы этого комплекса — «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», «Преображение» и «Сшествие во ад». Воспр.: Кузнецова О.Б., Федорчук А.В. Иконы Ярославля 16–19 веков: Каталог выставки. М., 2002. № 21–24.

⁶⁹ Воспр.: Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 98; Костромская иконопись XIII–XIX веков. / Авт.-сост. Н.И. Комашко, С.С. Каткова. М., 2004. Кат. 136. В.Г. Брюсова приписывает ее Гурию Никитину, Н.И. Комашко относит к работам костромских мастеров следующего поколения, работавших в Оружейной палате.

⁷⁰ Иоанникий Голытовский. Небо Новое. Могилев, 1699. Лл. 50 об. — 51.

Реставрация: Реставрирована В.М.Момотом до поступления в коллекцию.

Икона в точности воспроизводит гравюру Григория Тепчегорского 1713–1714 годов, вклеенную в рукописный сборник «Солнце Пресветлое» Семена Моховикова (1715–1716)⁷¹, где описываются чудеса от икон Богородицы, в том числе западных, ранее неизвестных в России. Иконография относится к тронным изображениям Богоматери. Особенности истинного извода «Испанской» — жест поднятых ладоней Богоматери, двойное благословение у Младенца, легкий поворот фигур вправо, как бы к невидимому ктитору. Уже во второй половине XVIII века изначальные особенности типа утрачиваются, и именем «Испанской» обычно называли любое тронное изображение Богородицы с Младенцем. В целом, иконы Богоматери Испанской встречаются крайне редко, среди них образ истинного извода, восходящий к гравюре Тепчегорского, который является публикуемый памятник — уникален.

Манера письма личного, использование зеленого фона с облачками типичны для первой половины XVIII века, в то же время характер письма складок одежд, использование более характерного для середины столетия оранжевого цвета мафория Богоматери позволяют сузить датировку памятника до второй четверти столетия.

Н.И.Комашко

64. Стефан Соколов ПРЕОБРАЖЕНИЕ

1742 год

Великий Устюг

125,0 x 98,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве.

Сохранность: Тонированные вставки на полях, на груди Христа. Мелкие тонированные утраты красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

На поземе надпись, разделенная на две части: 1742 написан сей святыи образ на украшение храма и поклонение христианом // устюжанин зограф Стефан Соколов

Судя по всему, икона была храмовым образом.

Стефан Афанасьев Соколов (род. 1681)⁷² — один из наиболее плодотворных и известных представителей великоустюжской иконописной династии. Сын Афанасия Соколова, состоявшего в качестве городского мастера в штате Оружейной палаты и неоднократно работавшего в Москве. В своем творчестве неуклонно придерживался традиций живописного письма в духе Оружейной палаты. Публикуемая икона — наиболее позднее известное произведение мастера.

Н.И.Комашко

Собрание арт-галереи «Дежа вю»

66. ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛИИ

Вторая половина — конец XV века

Русский Север

67,5 x 54,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вертикальная вставка, захватывающая фигуру Илии. Вставки на полях и в среднике внизу справа.

Реставрация: Реставрирована А.А.Горматуком в 2001–2002 годах.

65. Василий Р. ОТЧЕ НАШ

1813 год

Павлово

72,1 x 62,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из села Павлово (Нижегородская область). По сведениям прежнего владельца, до конца XX века хранилась в семье потомков заказчика поновления. Приобретена в Москве в 2003 году.

Сохранность: При поновлении начала XX века доска обложена по полям деревянными пластинами (первоначально не имела ковчега). Небольшие тонированные сколы левкаса на полях. Вставки и тонировки по стыку досок сверху слева. Мелкие тонированные утраты красочного слоя. Потертость золота.

Реставрация: В начале XX века была поновлена и прописана маслом. Полностью раскрыта до поступления в коллекцию. Реставрация завершена в 2003 году.

На нижнем поле надпись: Написана сей честным образом [1813]. года июня [5] дня писал села Павлово мастеръ Василий Р[...] ав [1914(?)]. года июня [15] дня по заказу К.А.Огурцова. Починилъ и исправилъ иконописецъ М.Н.Разсadinъ

Иконы на сюжет молитвы «Отче Наш» появились в русской иконописи в третьей четверти XVII века⁷³ у мастеров Оружейной палаты, в последующее время встречаются достаточно редко. Композиция делится на девять клейм, иконография которых восходит к западноевропейским гравюрным образцам. Особенно это заметно в последнем клейме, где воспроизведена латинская надпись «regnum» (царствие) на ленте, опоясывающей вселенную.

Икона написана в нижегородском селе Павлово на Оке, где иконописание известно, по крайней мере, с начала XVII века, и уроженцем которого был знаменитый царский изограф Никита Павловец. Ей присущи все особенности этого иконописного центра, в первую очередь, насыщенность орнаментом гравюрного типа, ориентация на приемы миниатюрного строгановского письма, активное использование цветных лаков. Автор иконы не известен по другим произведениям. Возможно, его фамилия реконструируется как Рассадин, поскольку известны случаи поновления подписных икон детьми и внуками написавших их иконописцев. Это тем более вероятно для тех художественных центров, где издавна существовали династии иконописцев.

Н.И.Комашко

Энергично построенная композиция, звучные, насыщенные краски иконы сближают ее с произведениями новгородской живописи. Подобные округлые головы персонажей присутствуют в новгородской иконе «Положение во гроб» 1488 года мастера Иакова Иеля (ГТГ)⁷⁴, а близкий типаж лика в среднике складки второй половины — конца XV века с изображением пророка Илии, Николы Чудотворца и Иоанна Предтечи в молении Богоматери Воплощение (ГРМ)⁷⁵. Но некоторая упрощенность письма и доминирующее сочетание красного и зеленого цветов находит аналогию и в иконописи Ростова, в частности, иконе «Дмитрий Солунский» начала XVI века (частное собрание)⁷⁶. По-видимому, публикуемый памятник следует датировать второй половиной

⁷¹ Научная библиотека МГУ, № 10536-22-71. Л. 128.

⁷² См. о нем: Словарь русских иконописцев XIII–XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 629.

⁷³ Наиболее ранний пример — икона из церкви Григория Неокесарийского в Москве 1668–1669 гг. (ГРМ).

⁷⁴ Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. Кат. 60. С. 296, 297.

⁷⁵ Там же. Кат. 59. С. 295, 296.

⁷⁶ См. настоящее издание, кат. 11.

— концом XV века и относить к севернорусской художественной традиции, впитавшей в себя стилистику как новгородской, так и ростовской живописи того времени.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 2.

В.М.Сорокатый

67. НИКОЛА ЧУДТВОРЕЦ (ЗАРАЙСКИЙ), В ЖИТИИ

Начало XVI века
Вологда или Великий Устюг
77,0 x 56,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки позднего левкаса на нижнем поле и нижних частях боковых полей, в левой части срединки на фоне. Чинки на плечах Николы в срединке, на месте ожога в центре фигуры, а также на лице. Общая потертость красочного слоя.
Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Клейма⁷⁷:

1. Рождество Николы
2. Крещение Николы
3. Младенец Никола отказывается от материнского молока в постные дни
4. Приведение Николы во учение
5. Исцеление сухорукой жены
6. Поставление Николы в диаконы
7. Поставление в епископы
8. Исцеление бесноватого
9. Разбойники выбрасывают в море трех купцов
10. Спасение двух купцов на камне, плавающем в море
11. Кит изрыгает проглоченного им третьего купца
12. Родители утопшего отрока молят Николу о его спасении
13. Чудо о спасении киевского отрока
14. Избавление Дмитрия от потопления
15. Преставление и отпевание Николы
16. Перенесение мощей Николы из Мир Ликийских в Бар град

В срединке святой представлен в иконографии Николы Зарайского, с двумя обычными медальонами с изображениями Спаса и Богоматери из Никейского чуда. Редкостью являются два медальона над поземом, слева — с полуфигурой неизвестного святого, справа — с полуфигурой неизвестного святого с мученическим крестом.

Редко встречается клеймо с изображением родителей, молящих святого о спасении их утонувшего ребенка. Клейма с циклом повествования о спасении трех купцов, выброшенных в море разбойниками, обычны для новгородских и псковских икон, но редки для икон ростовской художественной традиции.

Орнаментальность композиционного построения, изысканные сочетания различных оттенков красного, розового, лилового, желтого, коричневого и синего цветов, стройные пропорции фигур, деликатная моделировка формы связывают икону с ростовской художественной традицией и позволяют датировать ее началом XVI века. Отмеченный «новгородизм» ее житийного цикла заставляет искать место возникновения памятника на севере, где среднеюжнорусские традиции сливались с новгородскими⁷⁸.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 7.

В.М.Сорокатый

68. БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ

Вторая четверть — середина XVI века

Средняя Русь

27,5 x 23,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утраты левкаса на нижнем поле. Потертости красочного слоя. Ассистное золочение в основном позднее

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Плавные контуры фигур, благородные пропорции, типы ликов и их выражение восходят к традициям искусства среднеюжнорусских княжеств XV века. Вероятно, икона принадлежит художественной культуре Ростова. Сдержанные, мягкие цветовые сочетания, несколько утонченное личное письмо в сочетании со строгой монументальной композицией позволяют датировать ее второй четвертью — серединой XVI века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 16.

В.М.Сорокатый

69. ИАКОВ БРАТ ГОСПОДЕНЬ

Середина XVI века

Новгород

31,1 x 25,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки позднего левкаса на полях, нимбе и в нижней части позема. Вставка на месте ожога на фелони. Поворотное восстановление утраченных участков живописи по контуру фигуры, включая кисти рук. Небольшие чинки на лице — на скулах и под левой бровью. Почти полная утрата золотого фона.
Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Надпись с именем святого утрачена, по особенностям иконографии идентифицируется как Иаков брат Божий, апостол из семидесяти, первый епископ Иерусалима, который был сыном Иосифа от первого брака. В византийском искусстве изображается в числе чтимых отцов церкви. Как творец первой литургии, содержавшей заупокойные службы, и автор послания, в котором говорится об исцеляющей силе молитвы (Иак 5:14-16), он с древних времен почитался еще и в качестве целителя. В Новгороде ему молились об избавлении от эпидемий. Самостоятельные иконные изображения Иакова Иерусалимского очень редки⁷⁹.

Активно построенная композиция, энергичный рисунок, несколько жесткие цветовые сочетания позволяют считать икону новгородской. Система моделировки формы и в особенности личное письмо находят аналогию в новгородской иконописи середины XVI века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 8.

В.М.Сорокатый

70. БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Середина — вторая половина XVI века

Вологда

71,2 x 52,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставка позднего левкаса на месте ожога перед благословляющей рукой архангела Гавриила. Потертости золота фона и нимбов.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

⁷⁷ Последовательность расположения клейм — верхний ряд, правый вертикальный ряд, левый вертикальный ряд, нижний ряд.

⁷⁸ В качестве стилистических аналогий могут быть названы иконы «Никола Чудотворец, в житии» первой половины XVI века из Дюдиной пустыни в Вологде (ВГИАХМЗ. Воспр.: Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII—XVIII веков. Москва 1995. Кат. 56) и «Никола Чудотворец с Денсулом и избранными святыми» начала XVI века из Великого Устюга (ВУИАХМЗ. Воспр.: Там же. Кат. 233).

⁷⁹ Известны две новгородские иконы, где он изображен: «Никола Чудотворец, Иаков брат Божий и Игнатий Богоносец» конца XV века (ГРМ. См.: Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода: XV век. М., 1982. Кат. 53) и «Иаков брат Божий, Косма и Дамнан» первой половины XVI века (ЦМиАР. См.: Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV—XVI вв. ЦМиАР: Каталог собрания / Ред.-сост. А.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М., 2000. Кат. 38. С. 163-169).

Происходит из праздничного ряда иконостаса. Иконография традиционная. Велум не переброшено между зданиями, как обычно, а свешивается с наверхи кровли башенки. Изображение неба имеет редкую воронкообразную конфигурацию.

Колорит иконы указывает на ее вологодское происхождение. Важную роль в нем играет синяя краска индиго, положенная на зеленовато-голубую подложку, и столь же типичные для вологодской иконописи зеленая и коричневая краска с лиловатым оттенком. Обычен для вологодской иконы и очень желтый оттенок золочения. Типы ликов и их письмо также типичны для Вологды. Динамично построенная композиция, несколько укороченные пропорции фигур, выбор темноватых оттенков красок позволяют датировать памятник серединой — второй половиной XVI века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 4.

В.М.Сорокатый

71. ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ

1560-е годы

Ярославль

110,9 x 82,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Восстановление живописи на надставке, восполняющей утраченную верхнюю часть иконы.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Вариант с дополнительной сценой жизни Марии во храме, с питающим ее ангелом, был очень популярен в искусстве XVI века, но целый ряд деталей делает иконографию памятника оригинальной. Изображены две группы дев: одна во храме, другая — перед его отверстиями дверями. Иерусалимский храм утлодоблен русской церковью с луковичными главами, в его высоких арочных проемах виден херувим и приподнятые красные завесы; на фасаде — деревья, вероятно, символизирующие рай⁹⁰. Уникален человеческий профиль в круглом окне здания слева, который на рельефного украшения архитектуры здесь превращается в изображение некоего свидетеля события.

Изображение интерьера храма, показанного в проемах арок, напоминает о передаче внутреннего пространства зданий в миниатюрах второй половины XVI века⁹¹. Рисунок и пропорции фигур, типы ликов, мажорная гамма глубоких теплых тонов находят ближайшие аналоги во фресках Спаского собора Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле 1563—1564 годов, а также в современных им ярославских иконах.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 5.

В.М.Сорокатый

72. СОШЕСТВИЕ ВО АД

1560-е годы

Вологда (?)

27,5 x 22,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Небольшие тонированные утраты красочного слоя, в основном на периферийных участках живописи.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Редкой особенностью памятника является приподнятая левая рука Христа, в которой он держит свиток. С таким жестом Христос изображен на нескольких иконах Воскресения, написанных во второй половине XVI века.

Икона принадлежит к числу тех редких произведений XVI столетия, в которых высокое качество исполнения сочетается с крайними формами выражения экспрессивных тенденций искусства той поры. Острота

внешней экспрессии, внимание мастера к графическим элементам стиля позволяют связывать произведение с искусством северо-западного региона. Некоторые краски иконы, особенно коричневые, имеют аналоги в живописи Вологды, но ее колористический строй в целом трудно признать исключительно вологодским.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 9.

В.М.Сорокатый

73. ВОЗНЕСЕНИЕ

Третья четверть XVI века

Средняя Русь

67,5 x 50,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Поздний левкас на восстановленной части доски в нижней части правого поля. Левкасная вставка с поновительской живописью в середине иконы, проходящая от нижнего поля через одеяния Марии, левую часть ее шеи и лика, левую стопу Христа, левую часть его лика, и через верхнее поле. Позднейшая запись на обуви летящих ангелов. Мелкие прописи на лике правого из них. Поновление золотых звезд на мандорле. Позднейшее золото на фоне, нимбах и полях.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Происходит из праздничного ряда иконостаса. Редкой иконографической подробностью является изображение неба (в виде сегмента), принимающего в себя мандорлу с возносящимся Христом. Представлено ограниченное число полных фигур апостолов — по две с каждой стороны от Богоматери.

Плотно заполненная и ритмично построенная композиция, рисунок фигур, типы ликов и их экспрессия, трактовка горюк определяют датировку иконы третьей четвертью XVI века, в рамках 1550—1560-х годов. Художественные достоинства памятника указывают на то, что исполнивший его мастер принадлежал к развитой традиции, уходящей корнями в древность. Колорит и приемы личного письма связывают икону с художественной культурой городов центральной части России, возможно Верхневолжья.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 6.

В.М.Сорокатый

74. ЦВЕТНАЯ ТРИОДЬ

Последняя треть XVI века

Центральная Россия

62,5 x 54,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Потертости и небольшие чинки утрат красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Четырехчастная композиция иконы соединяет праздники пасхального цикла: сцена проповеди отрока Христа во храме соответствует Преполовению, сцена исцеления расслабленного — четвертому воскресению по Пасхе, сцена беседы Христа с самарянкой у колодезя — пятой неделе, и сцена исцеления слепого — шестой неделе по Пасхе. Пронзительное являлось частью цикла Цветной триоды, состоявшего, вероятно, из трех икон с подобной композицией. В церкви они могли размещаться в общем ките горизонтального формата. В настоящее время подобные иконы чрезвычайно редки.

Стиль памятника находит аналоги среди икон второй половины XVI века, происходящих из центральных областей России. Несколько упрощенный рисунок фигур и архитектуры свидетельствует о создании иконы в каком-то небольшом очаге художественной культуры, где сти-

⁹⁰ Изображение древа имеется на иконе XVI века «Введение во храм, с житием Богоматери, Иоакима и Анны» из собрания А.В. Морозова (ГТГ), относимой к искусству Новгорода, но в действительности принадлежащей среднерусской художественной традиции. (Воспр.: София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII-XV веков из собрания музеев России. М., 2000. Кат. 53).

⁹¹ Например, «Слова похвального на Зачатие святого Иоанна Предтечи» из Егоровского сборника (РГБ. Ф. 98. №1844; Воспр.: Библия 1499 года и Библия в синодальном переводе. М., 1992. Ил. с. 192).

левые процессы протекали медленнее, чем в крупных центрах. Неяркие, несколько монохромные и сближенные по светлоте краски сопоставимы с поисками обновления выразительности колорита, которыми отмечено искусство московских мастеров последней трети столетия.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 4.

В.М.Сорокатый

75. СРЕТЕНИЕ

Конец XVI века

Нижний Новгород

70,7 x 52,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки позднего левкаса на нижнем поле. Потертости красочного слоя и двойничкового золота фона, полей и нимбов.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Икона входила в состав праздничного ряда иконостаса. Иконография традиционная, в варианте с пророчицей Анной, стоящей за Симеоном Богоприимцем. Оригинальная деталь — Младенец Христос благословляет обемни простертыми в стороны руками, обратив взор к Богородице. Тем самым наглядно передается мысль о свершившемся соединении Ветхого и Нового заветов.

Колорит иконы, построенный на мягких сочетаниях глинистых красок, сближает ее с произведениями иконописи Нижнего Новгорода и, в меньшей степени, Костромы. Композиция, рисунок фигур, личное письмо свидетельствуют о создании ее в 1580–1590-е годы.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 3.

В.М.Сорокатый

76. ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ, С ПРАЗДНИКАМИ

Конец XVI — начало XVII века

Нижний Новгород

95,3 x 79,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Левкасная вставка вдоль стыка частей доски, проходящая через правую часть сцены Рождества Христова (через изображение горок) и далее вниз, на которую также приходятся частично фигура царевны и фигура спящего Георгия. Чинка утраты на изображении водоема, хвоста и крупа коня в сцене сражения Георгия со змеем. Более мелкие чинки на различных участках живописи.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Клейма:

1. Рождество Богородицы
2. Рождество Христово
3. Богоявление
4. Благовещение
5. Распятие
6. Воскресение
7. Троица Ветхозаветная
8. Покров Богородицы
9. Огненное восхождение пророка Илии

Необычное размещение клейм связано, очевидно, с тем, что главный сюжет иконы не столь значителен, как сюжеты клейм. Чудо представлено в уникальном варианте — в виде подробной иллюстрации сказания, интерпретированного в народном духе. Не имеет аналогий изображение конного воинства, выезжающего на подмогу святому. В клейме «Воскресение Христово» присутствуют один из самых ранних в русском искусстве изображений Восстания от гроба и шествия праведных в рай. Интересно

также изображение Ноя с ковчегом, выходящего из пасти ада. В клейме «Покров» Богородица представлена в трехчетвертном повороте, который становится популярным в дальнейшем в иконописи XVII века.

Особенности колорита, построенного на глинистых оттенках охры, коричневых и зеленых красок, консистенция красочных смесей и сама их кладка позволяют связывать памятник с искусством Нижнего Новгорода конца XVI — первой половины XVII века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 18.

В.М.Сорокатый

77. ПРОРОК ДАНИИЛ ВО РВУ ЛЬВИНОМ

(боковая дверь иконостаса)

Первая половина XVII века

Поволжье (?)

170,0 x 61,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Поля надставлены в позднейшее время. Тонированные утраты красочного слоя, в основном на фоне и слое черной краски, обозначающей глубину рва.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Изображение пророка Даниила, брошенного в ров со львами, характерно для боковых дверей русских иконостасов XVI–XVII веков. Основной сюжет дополнен эпизодом посещения пророка Даниила пророком Аввакумом. Композицию завершает образ Спаса Эммануила в небесах, чем выражается идея о том, что спасение Даниила осуществляется Божьей волей и что Он же посылает Аввакума с пищей для Даниила.

В рисунке фигуры Даниила ощутимо следование традициям искусства Москвы конца XVI — начала XVII века. Вместе с тем, пропорции передаются в очень утрированном виде. Сильное движение фигуры и острый рисунок ландшафта соответствуют страстности молитвенного обращения пророка к Богу. За этими особенностями художественного языка и образного строя иконы стоят поиски новой, повышенной выразительности, характерные для русского искусства после Смутного времени.

Икона может быть датирована в рамках первой половины XVII века. Локализация ее стиля затруднительна. Возможно, она была написана где-то в Поволжье.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 24.

В.М.Сорокатый

78. СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ

Первая треть XVII века

Москва

30,3 x 26,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие утраты левкаса. Потертости красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Иконография традиционна для XVII века: святые представлены без оружия и в молении (в данном случае — Нерукотворному Образу).

Икона является образцом изысканной аристократической живописи первой трети XVII века, исполнена по элитарному заказу, вероятно, московским мастером. От подобных икон начала столетия⁹¹, ее отличают более приземистые пропорции фигур. Проникновенность образов, тонкость и мягкость личного письма позволяют не выводить датировку публикуемого памятника за рамки первой трети XVII века. Икона написана московским мастером, работавшим в строгановских традициях.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 39.

В.М.Сорокатый

⁹¹ Например, «Дмитрий Солунский и Дмитрий царевич» начала XVII века работы Прокопия Чиркина (Воспр.: Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Ил. 92) или «Царевич Дмитрий и Роман Усличский» первой четверти XVII века (ГРМ. Воспр.: 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. Кат. 134).

79. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ И ЕФИМИЙ НОВГОРОДСКИЙ

Около середины XVII века

Новгород

31,6 x 27,1 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Левкасные вставки на полях, в нижней части фелони Николы. Частично утрачены золотые детали орнамента одеяний. Поновлены изображения кодексов и каймы облачений. Надписи на нижнем поле исполнены в позднейшее время.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Представленный на иконе Архиепископ Евфимий — несомненно, Евфимий II (Вязицкий), который принял пострижение в Никольском Вязицком монастыре близ Великого Новгорода, в 1430 году был выбран во владыки новгородские и правил новгородской кафедрой без епископского посвящения до 1435 года, когда он был хиротонисан в Смоленске. Умер 11 марта 1438 года, погребен в Вязицком монастыре⁸¹. В новгородском иконописном подлиннике конца XVI века нет указаний на то, как его следует изображать⁸². Однако на складе «Евфимий Вязицкий, в житии» 1654 года, происходящем из Вязицкого монастыря (НГОМЭ)⁸³ он представлен так же, как на публикуемой иконе. Монастырь, где лежали мощи святого, называли «домом великих чудотворцев Николы и Евфимия на Вязицах». Очевидно, публикуемый памятник был одной из «раздаточных» икон, которые создавались по заказам новгородского Вязицкого монастыря для нужд паломников.

Личное письмо, с плотным разбеленным охрением и завершающим моделировкой, исполненным почти чистыми белыми, соответствует стилистике русской иконописи середины XVII века. В некоторой жесткости исполнения ликов святых, соответствующей выражению строгости, можно усматривать связь иконы с древней новгородской традицией.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 28.

В.М.Сорокатый

80. МУЧЕНИК НИКИТА НА ПРЕСТОЛЕ

Около середины XVII века

Москва (?)

32,0 x 28,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: На полях прописи XIX века.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Святой представлен сидящим на троне и попирающим ногами побежденного беса. Меч Никиты наполовину вложен в ножны. Это вариант изображения святого воина, который, согласно стихам византийского поэта Мануила Фила (ок. 1280 — ок. 1350), сидит «в раздумьи на отдыхе» после боя, в котором он «изгнал врага души»⁸⁴. Изображение Никиты осеняет медальон с оплечным изображением Спаса Эммануила. Это «непреборимый щит» святого воина, залог воскресения при Втором пришествии⁸⁵.

Композиция, рисунок и колорит иконы, исполнительские приемы принадлежат устоявшемуся варианту стиля, который сформировался ко второй четверти XVII века и оставался актуальным в третьей четверти столетия. Возможно, икона связана с Москвой, но нельзя исключить и ее происхождение из Поволжья.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 31.

В.М.Сорокатый

81. ЧУДО ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ

Вторая половина XVII века

Карелия

29,3 x 24,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утраты первоначального левкаса на нижнем поле и в нижних частях боковых полей с прилегающим участком в середине. Частично переписаны поля (кроме участков с изображениями святых). Красная краска поновления на плаще Параскевы перекрывает изображение сантка. Потертости красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Любимый в народной среде сюжет Чуда Георгия о змие сопровождается изображениями наиболее почитаемых святых — Параскевы Пятницы и Николы чудотворца. Георгий держит копье в левой руке, повод — в правой. Он изображен без нироба — лишь его левый край намечен контуром плаща. Над головой Георгия городчатый венец, хотя изображение ангела, несущего этот венец, отсутствует.

Традиционный сюжет трактован в духе народного искусства. Икона, несомненно, написана на Севере России. Ближайшие аналогии — карельские иконы второй половины XVII века: «Спас в силах; Распятие; Положение во гроб; Богоматерь Знамение» (средняя доска иконостаса) из Ильинского погоста на Вологде, «Чудо Дмитрия Солунского» из деревни Тамбицы Медвежьегорского района (обе — Карельский музей изобразительного искусства).

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 33.

В.М.Сорокатый

82. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Вторая половина XVII века

Поволжье

91,5 x 59,5 см

Дерево, левкас, темпера.

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Боковые поля стесаны. Поздняя левкасная вставка на верхнем поле слева, реставрационные вставки на нижнем поле и на примыкающих участках срединки. Небольшие чинки утрат красочного слоя, в основном в нижней части иконы.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Иконография принадлежит к развернутому варианту, включающему многочисленные эпизоды, имевшие место перед Рождеством и после него. Это несколько сцен, иллюстрирующих повествование о путешествии волхвов, сцена явления спящему Иосифу ангела, предупреждающего его об угрожающей Младенцу опасности, сцена бегства святого семейства в Египет, с водой на переднем плане, по-видимому, изображающей Нил, сцены с царем Иродом, повелевающим истребить младенцев в Вифлееме, и с самим избиением, а также убийством первосвященника Захарии. Подобные детальные изображения были широко распространены во второй половине XVII века, особенно в Поволжье. Довольно редкой подробностью является надпись «анинъ» — имя пастыря, стоящего перед Иосифом в сцене Рождества. Это имя соответствует представлениям о том, что данный пастырь впоследствии стал иудейским первосвященником Анной, который осуществлял суд над Христом.

Многосложность повествования, характер трактовки фигур, архитектуры и ландшафта позволяют датировать икону второй половиной XVII века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 19.

В.М.Сорокатый

⁸¹ Память святого на день преставления, в поздней надписи на иконе приводится ошибочная дата — 8 марта.

⁸² Иконописный подлинник новгородской редакции по Софийскому списку конца XVI века. М., 1873. С. 81.

⁸³ Воспр.: Горюченко Э.А., Трифонова А.Н. Каталог серебряных окладов Новгородского музея-заповедника // Музей 6. М., 1986. Кат. 24. С. 248.

⁸⁴ Лихачев Н.П. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики // Труды музея палеографии. Л., 1928. С. 81.

⁸⁵ Попов Г.В. Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековом искусстве // Византийский временник. Т. 32. М., 1971. С. 184-203.

83. МОДЕСТ ПАТРИАРХ ИЕРУСАЛИМСКИЙ, В ЖИТИИ

Первая половина XVIII века

Русский Север

106,5 x 87,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Полная.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Клейма:

1. Осушение отца Модеста правителем Максимианом Еркулием за исповедание христианства
2. Смерть родителей Модеста в темнице
3. Плач Модеста над гробом родителей
4. Явление огненного столпа при крещении Модеста
5. Модест исцеляет брата некоего среброкузнеца от смертного недуга
6. Сыновья среброкузнеца продают Модеста в рабство египтянину; Модест исцеляет своего хозяина
7. Чудо Модеста о змие у источника
8. Модест именем Божиим закидает беса, явившегося в песьем образе
9. Модест прощает и одаривает детей среброкузнеца

Иконография свт. Модеста Патриарха Иерусалимского (в надписи на иконе назван архиепископом) типична для XVIII века. В России его почитали как покровителя домашнего скота. Особенно глубоким его почитание было в северных регионах.

Сцены жития, помещенные в ландшафте на фоне, в совокупности составляют форму, близкую к квадрату, и аппликативно «вставлены» на место части поэмы и изображения небес.

В приемах личного письма, передаче ландшафта и архитектуры, цветовом решении иконописец опирался на наследие конца XVII — начала XVIII века. Но упрощенность художественного языка иконы выдает его принадлежность к провинциальной художественной среде, которая придерживалась традиций искусства данного периода вплоть до середины XVIII столетия.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 41.

В.М.Сорокатый

84. Иван Иванов Богданов-Карбатовский, Иван Алексеев Богданов-Карбатовский ИОАНН БОГОСЛОВ В МОЛЧАНИИ, В ЖИТИИ

1789 год

Поонежье

122,0 x 105,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Из церкви Иоанна Богослова Ошевенской слободы (Каргопольский район Архангельской области).

Сохранность: Утрата золочения на нимбе Иоанна в среднике, тонированная утрата красочного слоя на изображении его головы. Частично утрачена надпись, поясняющая 10-е клеймо.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Надпись на нижнем поле слева в две строки: [1789] года Написанъ Сей Стыиъ Веразъъ Вошевънскую Слободу // В црковь Сягоа Иоанна Богослова на мѣстныиъ В августѣ мѣсе

Справа в три строки: Писали Иконописцы Онегского округа // чекуевской волости Иванъ Ивановъ и // Иванъ алеѣевъ Богдановы. Карбатоскіе

Клейма:

1. Апостолы, собравшиеся в Гефсимании, тянут жребий; Иоанну выпадает жребий проповедовать в «Эфесской стране»
2. Иоанн прощается с другими апостолами
3. Путешествие Иоанна по морю; после бури Прохор обретает Иоанна, выходящего из морских вод
4. Иоанн в пустыне принимает Прохора в ученики; они вместе направляются в Эфес
5. Романа направляет Иоанна и Прохора трудиться в бане
6. Иоанн и Прохор трудятся в бане
7. Иоанн воскрешает Домна, юношу, удушенного в бане бесом, и его отца Диоскорода, умершего от горя, и крестит их, а также Роману
8. По просьбе Диоскорида Иоанн изгоняет беса из храмины
9. Иоанн сокрушает храм Аполлона
10. Жители Патмоса умоляют Иоанна написать Евангелие
11. Иоанн велит Прохору писать под его диктовку
12. Иоанн приготавливает для себя гроб, прощается с учениками и велит похоронить его заживо

Судя по надписи, икона являлась храмовым образом церкви Иоанна Богослова в Ошевенской слободе. В отличие от более ранних житийных икон святого, средником которых обычно является изображение Иоанна, диктующего Прохору Евангелие на острове Патмос, в среднике публикуемой иконы Иоанн представлен «в молчании» (с перстами, касающимися губ, и с вдохновляющим его ангелом — олицетворением Премудрости). Согласно буквенной нумерации клейм, после клейм верхнего ряда, имеющих обычную последовательность, следует пара клейм слева по вертикали и затем пара справа, тоже по вертикали; в нижнем ряду последовательность обычная. Интересно, что в житийном повествовании на публикуемом памятнике Иоанн и Прохор впервые встречаются после морской бури, тогда как Прохор стал учеником Иоанна еще до отправления на проповедь, и они путешествовали по морю вместе; буря лишь временно их разлучила.

Создавшие икону онежские мастера во всех исполнительских приемах придерживались традиций иконописи конца XVII — начала XVIII века. Несмотря на это, в их произведении, особенно в решении средника, улавливаются стилистические черты классицизма.

Иван Иванов Богданов (1716—1801) и Иван Алексеев Богданов (1762—1835) — крестьяне-иконописцы из деревни Карбатово Чекуевской волости Онежского уезда. Иван Иванов Богданов — ведущий мастер среди каргопольских иконописцев середины XVIII века, возглавлял артель, создававшую иконостасы и расписывавшую «небеса» церквей. Иван Алексеев Богданов — его ученик и мастер артели. Известны произведения, подписанные ими совместно⁸⁸.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 42.

В.М.Сорокатый

85. Федор Никоновский РАСПЯТИЕ

1789 год

Тотьма

81,0 x 65,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Полная.

Реставрация: Реставрирована до поступления иконы в коллекцию.

На поэме под основанием креста надпись: Писалъ тотемской купецъ иконного руководства мастеръ Федоръ Никоновскій 1789 года.

⁸⁸ См. подробнее: Вешнякова О.Н., Кольцова Т.М. Подписные и датированные иконы в собрании Архангельского областного музея изобразительных искусств: Каталог. Архангельск, 1993; Кольцова Т.М. Росписи «неба» в деревянных храмах русского севера. Архангельск, 1993. С. 64-67; Кольцова Т.М. Онежский иконописец XVIII в. Иван Иванов Богданов-Карбатовский // Каргополь: История и культурное наследие: Сб. ст. Каргополь, 1996. С. 241-251; Кольцова Т.М. Северные иконописцы: Опыт библиографического словаря. Архангельск, 1998. С. 31, 32, 40-45; Кольцова Т.М. Крестьянские иконописные артели на Онеге // IV Грабаревские чтения. М., 1999. С. 102, 103; Северные письма: Каталог / Авт.-сост. О.Н. Вешнякова, Т.Н. Кольцова. Архангельск, 1999. Кат. 242, 244-250. С. 118-121.

Особенности иконографии с павшей на колени и всплеснувшей руками Марией Магдалиной, ангелом, собирающим в чашу кровь и воду, струящиеся из раны в боку Христа, эданиями Иерусалима на заднем плане, увенчанными полумесяцами, свидетельствуют о том, что мастер использовал гравюру западноевропейского происхождения или ее русскую перерисовку.

По своему художественному качеству и стилю икона перекликается с памятниками Великого Устюга последней четверти XVIII века. Особенно близко «Распятие» 1780-х годов, завершающее иконостас Всехсвятского придела Вознесенской церкви Великого Устюга (ВУИАХМЗ). Это сходство естественно для культуры расположенных недалеко друг от друга городов, тем более что оба входили в состав Великоустюжской и Тотемской епархий, существовавшей в 1682–1788 годах. Икона является интереснейшим свидетельством художественной жизни Тотмы конца XVIII века.

Федор Никонский известен по подписной иконе «Богоматерь Печерская» 1790 года из Никольской церкви села Голоустного на Байкале⁹⁰. Ему же, очевидно, принадлежат еще две неподписные иконы из того же комплекса⁹¹. Вероятно, потомком художника был «тотемский посадский человек» Федор Иванов Никонский, который в 1855 году писал иконы для Никольской церкви Федорогорской волости Шенкурского уезда⁹².

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 43.

В.М.Сорокатый, Н.И.Комашко

86. СВЯЩЕННОМУЧЕНИК ХАРАЛАМПИЙ, В ЖИТИИ

Начало XIX века

Романов-Борисоглебск (?)

85,0 x 65,9 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Потертости золота фонов, нимбов и полей.

Реставрация: Реставрирована до поступления иконы в коллекцию.

Клейма:

1. Харлампия за проповедь христианства приводят к правителю
2. Двое слуг терзают Харлампия железными когтями
3. Мучитель Харлампия, пожелав собственноручно терзать святого, взял орудие, но руки его сами собой отсеклись
4. Бороду Харлампия вяжут веревкой, чтобы протащить его, привязанного к коню, до Антиохии
5. В Антиохии по повелению царя в грудь Харлампия вонзают три рогаины
6. Харлампия жгут огнем
7. Харлампий в присутствии царя воскрешает мертвого и исцеляет бесноватых, приведенных по повелению царя
8. Харлампия бьют камнями и поджигают его бороду, но огонь обращается на мучителей
9. Блаженная Галина преклоняет колена перед Харлампием: царь пускает стрелу в небеса, но его и другого правителя подхватывает и носит по воздуху вихрь
10. Блаженная Галина сокрушает языческих идолов
11. Харлампия водят по городу, зацепив за язык; Галина обращается к царю, своему отцу, пытаясь остановить мучение праведника
12. Разгневанный царь отдает Харлампия на поругание вдовице, но она преклоняется перед праведником
13. Царь велит убить Харлампия
14. Блаженная Галина полагает мощи Харлампия в золотой гроб; присутствующие славят Бога.

Харлампий, епископ Магnezийский, представлен в молитвенном обращении к Христу, окруженному ангелами. В холмистом ландшафте изображена пещера с лежащим в ней телом почившего Харлампия. Над ним в облаках два ангела, возносящие на небеса душу священномученика — нагую фигурку, скрестившую руки на груди.

Формы ландшафта и архитектуры, орнаментация одежд, колорит иконы, построенный на множестве оттенков, обычны для иконописи конца XVIII — начала XIX века. Орнамент на рамке срединки характерен для классицизма. Сильно разбеленное личное письмо, суммарно следующее приемам начала XVII века, свидетельствует о возникновении иконы в начале XIX столетия. Работа мастера цветом, тщательность отделки красочной поверхности, мастерски исполненный черновой рисунок по золоту и золотопробельное письмо приближают произведение к иконописью Ярославля и особенно Романова-Борисоглебска конца XVIII — начала XIX века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 50.

В.М.Сорокатый

87. СРЕТЕНИЕ

Первая треть XIX века

Палех

34,8 x 29,1 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие незначительные чинки красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована А.А.Горматюком в 2001 году.

Композиция представлена в усложненном иконографическом варианте, который, вероятно, появился в кругу «строгановских» мастеров в конце XVI века и был основан на текстах проложных чтений и Акафиста Богоматери. Традиционная сцена дополнена изображением Симеона, пишущего пророчество (в левом нижнем углу). Справа внизу ангел указывает на исполнение пророчества. Вверху слева ангел с орудиями страстей сообщает Марии о грядущих страданиях Христа. Вверху справа — сцена низвержения идола, сопровождающаяся текстом на белом луче: «Идола во его истерпаше крепости падоша». Внизу в центре адская пасть с восстающими из нее праведниками и падающими грешниками, которым адресован текст на двух лучах: «Востани ѿ неверіа въ веру таже ко Христѹ», «И не спадение во адъ неверующи во Христа». Композицию венчает образ Господа Саваофа, восседающего на огненных херувимах на фоне звездчатой мандорлы. Наиболее раннее известное изображение такого типа — икона первой половины XVII века из Толгского монастыря под Ярославлем⁹³. Особое распространение этот иконографический извод получает в XIX веке в старообрядческой среде.

Известно несколько памятников очень близких к публикуемой иконе. Это почти аналогичная палехская икона из собрания Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии, которая отличается лишь по колориту, а также большой образ первой половины XIX века в Богоявленском соборе в Костроме⁹⁴ и маленькая икона в собрании Национального музея в Стокгольме⁹⁵. В двух последних вместо Саваофа изображена Новозаветная Троица.

По своим художественно-стилистическим особенностям, колористическому решению, усложненной композиции, пространному иконографическому изводу, системе написания личного, орнаментации архитектуры и отдельными деталями икона близка к произведениям мастерской В.И.Хохлова в Палехе.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон арт-галереи Дежа вю. М., 2003. Кат. 64.

Н.А.Кропивницкая

⁹⁰ ИХМ, И-334.

⁹¹ Парный «Спас Вседержитель на престоле, с избранными святыми» и «Архангел Михаил» (там же).

⁹² Кольцова Т.М. Северные иконописцы: Опыт библиографического словаря. Архангельск. 1998. С. 163.

⁹³ ЯХМ, инв. И-62. Воспр.: София Премудрость Божия: Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России. М., 2000. С. 117.

⁹⁴ Воспр.: Костромская иконопись XIII–XIX веков. / Авт.-сост. Н.И.Комашко, С.С.Каткова М., 2004. Кат. 277.

⁹⁵ № MMI 91. Воспр.: *Abel Ulf, Moore Vera. Icons. Nationalmuseum. Stockholm. 2002. P. 172. Cat. 262.*

88. СЯТІТЕЛЪ ІОАННЪ ЗЛАТОУСТЪ, ВЪ ЖІТІИ

Первая половина — середина XIX века

Палех

131,1 x 73,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Ярославля.

Сохранность: Вставка тонированного грунта по правому стыку. Реставрация: Реставрирована О.Б.Воробьевой и М.Г.Степановым в 2002 году.

Клейма:

1. Рождество Иоанна Златоуста («Въѣтило мнѣ с(вя)тый Іоаннъ Златоустый родиса ѿ славныхъ и богатыхъ родителей»)
2. Крещение Иоанна Златоуста («Ивозмѣшася еллинскимъ многовожемъ ѿ с(вя)тѣйшаго Мелетіа при с(вя)тѣе крещеніе»)
3. Иоанн Златоуст раздает имение после смерти матери («По преставленіи матери своеѣ раздаде именіе и рабы свободю дарова»)
4. Монашеское житие Иоанна Златоуста («И иде въ монастырь бысть инокъ. Работаша Г(оспо)деви день и ночь»)
5. Явление Иоанну Златоусту апостолов Петра и Иоанна («И сподовиса посещеніа учениковъ хр(и)ст(о)выхъ Петра и Іоанна»)
6. Явление ангела Иоанну Златоусту («Агг(е)лъ Г(о)с(по)д(е)нь явиса с(вя)тому Іоанну ради даидеть сѣ патриархомъ посещеніа ради»)
7. Поставление в иереи («Приспѣвшъ пос(вя)щеніа во пресвитера Г(в)тагу Іоанна явиса голубица лѣтала надъ главою егѣ»)
8. Поставление в патриархи («Посемъ возведенъ бысть с(вя)тый на патриаршій престолъ аще и нехоташе»)
9. Проповедь Иоанна Златоуста и исцеление бесноватого («По возведеніи на патриаршій престолъ с(вя)тый Іоаннъ поучалъ люди исцѣлѣи беснующаго человека»)
10. Труды Иоанна Златоуста («Пишущъ Г(в)тагу Іоанну бесѣды на посланіа»)
11. Ангел не пускает воинов в церковь («Агг(е)лъ Г(о)с(по)д(е)нь непушдаетъ внити воиновъ въ церковь»)
12. Усыхание руки воина, хотевшего ударить царицу («Ѣгда затворише двери предъ царицею единъ же хоташе ударити азіе ѹше емѣ рука»)
13. Возвращение Иоанна Златоуста («Возвращеніе ѿца нашего с(вя)т(о)го Іоанна Златоустого»)
14. Иоанн Златоуст служит литургию («Въ праздниѣ воздвиженіа честнаго кр(е)ста с(вя)тый Іоаннъ соверши Бжественную литургію»)
15. Преставление Иоанна Златоуста («И престависа въ команѣхъ въ церкви с(вя)таго м(ѹ)ч(е)н(и)ка Василіа»)
16. Перенесение мощей Иоанна Златоуста («Возвращеніе мощей въ Царь Градъ с(вя)таго Іоанна Златоустого»)

В основу иконографической программы положено подробное житие Иоанна Златоуста. Схема построения клейм традиционная для икон подобного рода.

Трактовка ростовой фигуры Иоанна в середине характерна для его житийных икон как раннего, так и позднего времени и сопоставима с изображениями в срединках житийных икон Николы Зарайского и Василия Великого, что говорит об устоявшихся изобразительных типах.

Житийные иконы Иоанна Златоуста представляют большую редкость. Среди известных памятников — икона с 20 клеймами жития середины XVI века из Федоровского собора Федоровского монастыря в Переславле-Залесском⁹ и с 40 клеймами 80-х годов XVII века крута Семена Спиридонова Холмогорца¹⁰. Публикуемая икона являлась храмовым образом и уникальна для изображений XIX столетия. Ее особенности — помещение сверху срединки Новозаветной Троицы в сиях с огненными престолами «во облаках», а также высокий двойной сферический круглящийся позем.

Икона выполнена в жанре миниатюрной живописи. Тончайшая проработка деталей, узорочье архитектурных разделок и одежд, сложные архитектурные формы, килевидное подножие, а также использование дополнительных иконографических мотивов, вводимых в общую композицию, характерно для живописного искусства Палеха первой половины XIX века.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон арт-галереи Дежа вю. М., 2003. Кат. 79.

Н.А.Кропачевская

89. БОГОЯВЛЕНИЕ, С ЕВАНГЕЛЬСКИМ СКАЗАНИЕМ ОБ ИСКУШЕНИИ ХРИСТА

Середина XIX века

Выг (?)

45,3 x 39,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Тонированная вставка по утрате на нижнем поле Тонировки.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Использован развернутый иконографический вариант с множеством дополнительных сцен, иллюстрирующих повествование евангелиста Луки об искушении Христа дьяволом (Лк 4). Справа — дьявол предлагает Христу превратить камни в хлеб, дьявол предлагает Христу все царства вселенной за поклонение ему; дьявол предлагает Христу броситься с кровли храма. Слева — три ангела склоняются над Христом, которого оставил дьявол, из небес его благословляет Господь Саваоф. Еще левее жители Иерусалима выходят из города и направляются к встречающему их Предтече. Внизу в водах Иордана — народ, крещаемый Иоанном («Собор Иоанна Предтечи»).

Усложненная композиция иконы и формы ландшафта — в виде пологих холмов — свидетельствуют о том, что мастер пользовался образцом, созданным в XVIII веке. Исполнительские приемы и цветовое решение определяют датировку памятника серединой XIX века. Характер пейзажа и особенности стиля позволяют предположить, что икона связана со старообрядческим Выгом.

Публикации: Русские иконы. Частные коллекции: Коллекция русских икон Арт-галереи Дежа Вю. М., 2003. Кат. 52.

⁹ ПЭГИХМЗ, инв. 4029.¹⁰ ЯХМ, инв. И-886.

Собрание И.В.Арсеньева

90. БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ

Третья четверть XVI века

Северо-Запад России

32,3 x 28,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2001 году.**Сохранность:** Вставки левкаса на нижнем поле. Мелкие чинки утрат и потертости красочного слоя. Тонированные утраты золота на фоне и нимбах. Поновление золотого ассиста. Изображение рук Богоматери, рук и ног Младенца полностью скрыто слоем позднейшей темперной прописи. Фрагментарные прописи на ликах.**Реставрация:** Реставрирована до поступления в коллекцию.

Композиция иконы, типы ликов Марии и Младенца, рисунок золотого ассиста, плотно покрывающего их одеяния, степень выцветленности окраски на сохранившихся участках позволяют датировать икону третьей четвертью XVI века. Характер экспрессии ликов, некоторая жесткость рисунка и цветовых отношений дают возможность высказать предположение о принадлежности иконописца к одному из художественных центров русского Северо-Запада (Псков или Тверь). Возможно также, что икона написана в Москве приехавшим из этого региона мастером.

В.М.Сорокатый

91. БОГОМАТЕРЬ ГОРА НЕРУКОСЕЧНАЯ

Середина XVII века⁹⁷

Центральная Россия

26,8 x 22,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2002 году.**Сохранность:** Старая вставка левкаса на нижнем поле. Тонированная вставка на месте ожога около правой руки Богоматери. Заделки гвоздевых отверстий. Тонированные мелкие утраты красочного слоя на лике Богоматери. Тонировки, небольшие прописи. Рисунок нимба Христа и надписи на нем современные. Тонированные потертости золота и прописи золотом по разделкам одежды.**Реставрация:** Реставрирована до поступления в коллекцию.

Иконография Богоматери Горы Нерукосечной в полном ростовом варианте, где Богородица с Младенцем восседает на престоле, в ее руках ветхозаветные прообразовательные символы, складывается в русской иконописи в середине XVI века. На публикуемом памятнике дан сокращенный поясный вариант, который, возможно, связан с образом Богоматери Молчанской из Молчанской Софрониевой пустыни близ Путняля, прославившейся в 1635 году⁹⁸.

Особенности стиля, манера письма личного и колорит свидетельствуют о создании иконы около середины XVII века в одном из городов Центральной России.

Н.И.Колосик

92. Василий Афанасьев Алеев (?)

ОБРУЧЕНИЕ СЯТОЙ ЕКАТЕРИНЫ⁹⁹

1778 год

Великий Устюг

36,5 x 29,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2004 году.**Сохранность:** Трещина доски по нижнему краю. Тонированные утраты левкаса по краям и в центре. Небольшая вставка в центре с реконструкцией живописи. Гвоздевые отверстия от утраченного венца Богоматери. Потертость серебра.**Реставрация:** Реставрирована в 2004 году.

В нижнем левом углу, под изображением пальмовой ветви, надпись черной краской: «Вел. Уст. 1778 г. В.А.» [писан образ в Великом Устюге 1778 г. В.А.]. На обороте простым карандашом написано «КРАВАВИНО // 95 г.»

Литературной основой сюжета является текст жития великомученицы, который на Руси был особенно известен по Четым Миниям Дмитрия Ростовского. В XVII – первой половине XVIII века появляются русские иконы «Моление святой Екатерины о народе», представляющие Екатерину в молении перед Спасом (икона «Вид. Екатерина» (моление воеводы Петра Головина), 1678 г., ЦМНАР)¹⁰⁰. При этом на некоторых произведениях Спас протягивает Екатерине кольцо.

Иконография рассматриваемой иконы основана на западноевропейском образце. Она представляет Младенца Христа, сидящего на коленях Богоматери и надевающего кольцо на руку Екатерины, как символ ее обручения с Церковью и Христом. У ног Екатерины – орудия ее мучений: сломанное колесо, меч и знак грядущей победы над смертью – пальмовая ветвь. В отличие от Западной Европы, где этот сюжет был достаточно популярен, в русской иконописи он встречается очень редко. Известна близкая по иконографии икона 1780-х годов в окладе 1786 года (частное собрание). Более широко этот сюжет распространяется в России в XIX веке в гравюрах, литографиях, хромо-литографиях. Сохранился также рисунок иконописного образца Ярославского мастера Константина Серебрянникова первой половины XIX века с изображением этой сцены (ГИМ)¹⁰¹.

Манера живописи характерна для иконописи Великого Устюга второй половины XVIII века. Лики округлой формы выполнены в подражание живописному письму, но с сохранением традиционных иконописных приемов: при моделировках используется зеленоватый санкирь, на щеках положена легкая красная подушечка. Складки одежды выхвачены. Активно применяется серебро. По мнению И.А.Бусевой-Давыдовой, названные на иконе инициалы совпадают с именем устюжского иконописца Василия Афанасьева Алеева (ок. 1740–1819), выполнившего в 1782 году образ «Успение Богоматери» для местного ряда Успенского собора в Устюге (ВУИАХМЗ)¹⁰². Эти иконы, несомненно, имеют ряд общих стилистических признаков, что подтверждает авторство В.А.Алеева в публикуемом памятнике.

Н.В.Герасименко

⁹⁷ Первая атрибуция иконы была сделана И.А.Бусевой-Давыдовой, датировавшей памятник первой половиной XVII века.

⁹⁸ Относительно точного времени появления и прославления иконы в обители в литературе существует путаница, осложненная тем, что в монастыре была еще одна чтимая икона Богородицы, которая относилась к изводу Иверской и была принесена туда Сузским атаманом Луканом Константиновым в 1713 году. Игумен Паладий ссылается на московские реестровые описи, где указано, что икона Богоматери Молчанской явилась 24 апреля 1635 года (Паладий, игумен. Историко-статистическое описание Молчанской Рождества Богородицы Петерская мужская общежительная Софрониева пустынь. М., 1914. С. 22).

⁹⁹ Первая атрибуция иконы была сделана И.А.Бусевой-Давыдовой.

¹⁰⁰ Меньяло В.А. Агиология великомученицы Екатерины на Руси в XI–XVII веках // Искусство Христианского мира. Вып. IV. М., 2000. С. 92–107.

¹⁰¹ Иконные образцы XVII – начала XIX века: Каталог датированных и подписанных иконных образцов. / Пред. и сост. З.П.Морозовой. М. 2003. Кат. 140.

¹⁰² Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. Москва 1995. С. 203; Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г.Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII века // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник, 1989. М., 1990. С. 282–292.

93. Степан Малороссиянин БЛАГОВЕЩЕНИЕ¹⁰³

1800 год

Муром

48,7 x 40,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Нижнего Новгорода. Приобретена в Москве в 2004 году.**Сохранность:** Тонированные вставки грунта по краям с реконструкцией опушки. Мелкие тонировки на двойнике. Мелкие утраты и потертости живописи и золочения. В некоторых местах на двойнике и на подписи художника остались фрагменты не удаленной олифы.**Реставрация:** Реставрирована до приобретения в коллекцию.По нижнему краю срединки справа подпись: «1800^{го} майа. 10. (д) п[исал]. м[у]роме(цъ). степа(н). малороссианинъ.».

Построение композиции в целом и ряд деталей (помещение сюжета в интерьере, цветочная ветвь в руке архангела Гавриила с тремя видами цветов, очевидно, имеющих символический смысл) восходят к западно-европейским гравированным образцам, творчески переосмысленным на русской почве.

Мастер Степан Малороссиянин известен по подписной иконе «Успение Богородицы» 1770-х годов, из Успенской церкви Муром (Муромский историко-художественный музей). Вероятно, происходил из южнорусских земель, но как иконописец сложился в российской провинции. Публикуемая икона принадлежит к зрелому периоду творчества мастера, выполнена в традициях живописного письма мастеров Оружейной палаты, подвергшихся упрощению.

Образ, скорее всего, предназначался для праздничного ряда иконостаса.
Я.Э.Зеленина

94. Максим Федоров Архиповский ИОАНН БОГОСЛОВ В МОЛЧАНИИ¹⁰⁴

1826 год

Романов-Борисоглебск¹⁰⁵

31,5 x 27,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 1998 году.**Сохранность:** Мелкие утраты левкаса по краям. Трещины левкаса по трещинам доски внизу, а также в центре и на полях. Мелкие выпадки красочного слоя на левой руке и на одеждах внизу. Повреждения золота на фоне и нимбе.**Реставрация:** Не реставрировалась.

На обороте чернильная надпись XIX века: «Выменена 14-го февраля 1826-го года С.Кочетовымъ. Писано романо-борисоглебским купцом Максимомъ Архиповскимъ».

Иконография «Иоанн Богослов в молчании» известна в русском искусстве с конца XVI — начала XVII века. Ее особенностью является жест правой руки Иоанна, подносящего к устам пальцы в именованном сложенном, а в более позднее время — изображение ангела за левым плечом евангелиста, как бы диктующего ему текст Писания. Этот сюжет был особенно любим в старообрядческой среде, где, очевидно, и получил свое наименование.

Икона написана мастером-старообрядцем Максимом Федоровичем Архиповским, работавшим в Романове-Борисоглебске в первой половине

XIX столетия и происходившим из семьи потомственных иконописцев. Как свидетельствует надпись на иконе, принадлежал к купеческому сословию¹⁰⁶. Известны его подписные произведения: «Священномученик Харлампий» 1824 года (ГРМ-?), «Исаакий Далматский в житии» 1833 года (филиал ГТГ «Музей-квартира П.Д.Корина»), «Архангел Михаил со святыми Леонтием Ростовским и Иоанном Кушником» 1830-х годов (собрание В.А.Бондаренко)¹⁰⁷. Его рисунки иконных образцов хранятся в собрании ГИМ¹⁰⁸.

Манера живописи иконы близка к стилю указанных произведений и подтверждает справедливость сохранившейся на обороте надписи. Образу свойственны мастерски выверенное построение объема, точность и выразительность линии, светящиеся «эмальерные» краски. Икона отличается высоким качеством исполнения, свидетельствующем не только о высоком мастерстве Максима Архиповского, но и об общем высоком уровне иконописания в Романове-Борисоглебске.

Н.В.Герасименко

95. Семен Аркадьев РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ¹⁰⁹

1853 год

31,3 x 26,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2003 году.**Сохранность:** Мелкие утраты живописи и золота, тонировки на фоне.**Реставрация:** Сведения отсутствуют.

На нижнем поле слева в прямоугольной рамке подпись иконописца: «Написанъ [1853] Года // М. Семюномъ рѣкадьевъ».

Иконография праздника традиционна для Нового времени, представляет относительно свободное композиционное решение, воспринявшее влияние западных образцов. Мастер использовал подробный извод с представленным на дальнем плане благовестием ангелов молящихся о чадородии праведным Иоакиму и Анне. Уникальной особенностью является изображение Господа Саваофа и нисходящего от Его уст голубя, символа Святого Духа, которое, очевидно, позаимствовано из иконографии Благовещения. Образ Бога Отца или Новозаветной Троицы иногда помещался на верхнем поле различных икон в качестве отдельной композиции, но в данном случае он непосредственно связан со срединкой (хотя не выводится за пределы небесной сферы), являясь выражением своеобразного иконографического творчества автора.

По предположению И.А. Бусевой-Давыдовой, мастер использовал в качестве образца западноевропейскую гравюру XVI века с характерным для этого времени орнаментом, воспроизведенным в черном рисунке по золоту на полях иконы, или прорисов с русского произведения XVII столетия, восходящего к гравированному оригиналу. Большое значение в композиции имеют выразительные жесты персонажей, скорее эмоционального, чем символического характера. Аллегорическое значение праведности, чистоты и непорочности, вероятно, подражает в изображении кушнина и лохани (купели) с белой пеленой на первом плане, горлицы с птенцами в гнезде на дереве, хотя последние также необходимы для буквального перевода рассказа о молитве праведной Анны. Точно следуя тексту апокрифа, художник показал на лицах праведных следы их преклонного возраста.

Икона могла предназначаться для помещения на храмовом аналое, входя в состав праздничного ряда небольшого иконостаса, являться объектом или семейным моленным образом.

Я.Э.Зеленина

¹⁰³ Первая атрибуция иконы была сделана И.А.Бусевой-Давыдовой.

¹⁰⁴ Икона хранится в окладе 1838 года ярославской работы (мастер М.В.Криворогов, пробирер Н.В.Лосинов) и хитре конца XIX — начала XX века.

¹⁰⁵ Первая атрибуция иконы была сделана И.А.Бусевой-Давыдовой.

¹⁰⁶ Морозова З.П. Иконописцы города Романова-Борисоглебска. // II Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой. Ярославль 1998. С. 81-92.

¹⁰⁷ См. кат. 31.

¹⁰⁸ Иконные образцы XVII — начала XIX века: Каталог датированных и подписных иконных образцов. / Пред. и сост. З.П.Морозовой. М. 2003. Кат. 13-16.

¹⁰⁹ Первая атрибуция иконы была сделана И.А.Бусевой-Давыдовой.

Собрание Е.А.Терлецкого

**96. Петр Степанов (?)¹¹⁰
РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО**

Последняя четверть XV века

Суздаль

27,3 x 21,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2001 году.*Сохранность:* Небольшие сколы доски по углам и краям, утраты живописи до паволоки, наиболее значительные по нижнему краю, на верхних углах и по торцам. Мелкие утраты красочного слоя до левкаса и доски с поздними вставками, мастиковками и восполнениями новой живописью. Живопись потерта, особенно сильно золото полей и фона. Судя по следам от гвоздей, на иконе была серебряная басма.*Реставрация:* Сведения отсутствуют.

На обороте почти невидимая и еле различимая древняя чернильная надпись, по-видимому, одновременная иконе.: «Въразъ письма Петра (?) Степановъ...»

Иконография иконы имеет композиционные особенности, сложившиеся в искусстве XV века и известные как по новгородским, так и по московским памятникам.

Яркие стилистические особенности позволяют связывать икону с искусством древнего Суздаля, которому были присущи такие чистые и звонкие сочетания плотных, эмалево положенных красок. Аристократическое и возвышенное искусство Суздаля, сохраняя в иконах созерцательность и молитвенный настрой образов, соединяло их с изысканной грацией небольших фигур, непосредственностью поз, живостью выражений, пластично вылепленными рельефами ликов, — живописными качествами, которыми обладает публикуемое произведение, выполненное незаурядным мастером конца XV века. Такие маленькие подносы (подарочные), аналойные или келейные образы получили особое распространение именно в Суздале, о чем свидетельствуют многие произведения, дошедшие в составе его монастырских ризниц.

Уникальна для конца XV века древняя надпись на обороте иконы, сохранившая автограф мастера. Погасший и почти невидимый глазом текст не позволяет с уверенностью назвать его имя, которое предположительно можно прочесть как «Петр Степанов».

И.А. Шалина

97. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО

Около 1500 года

Верхневолжские (Весьегонские ?) земли

71,6 x 49,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: По непроверенным данным вывезена из Костромских земель. Приобретена в Ярославле в 1998 году.*Сохранность:* Значительные замастикованные сколы дерева на нижнем поле. Утраты живописи с реставрационными вставками и частичной реконструкцией живописи. На новой живописи введен искусственный кракелюр. Киноварная надпись и золотой фон утрачены.*Реставрация:* Реставрирована В.М.Момотом и Д.И.Нагаевым в 1999–2000-х годах.

Входила в праздничный чин иконостаса, который отличался необычно вытянутым форматом досок. Икона близко повторяет «рублевский» извод сцены, сложившийся в московском искусстве в начале XV века (праздники из Благовещенского собора Московского Кремля, Успенского собора Владимира, Рождественской церкви в Звенигороде, ГТГ). Благодаря формату доски, заметно увеличены в масштабе и приближены к переднему плану нижние мизансцены.

Икона обладает яркими индивидуальными стилистическими особенностями. Мягкий приглушенный колорит, построенный на сочетании ох-

ристых, розовых и зелено-коричневых цветов разных оттенков, неторопливые движения персонажей, панорамный, почти космический характер изображения, растянутого по всей поверхности доски, со взбирающимися вверх волнами, горками, деревьями создают своеобразный художественный образ, непохожий на известные иконы этого времени. Необычны отдельные приемы иконописца, например характер написания им пологих гор, завершающихся пригудливой формы лещадками, орнаментальные белесые разделки с красно-оранжевыми тенями и неожиданными киноварными всполохами. В ликах просвечивает мягкий зелено-коричневый санкирь, чуть приглушенный прозрачными охрами и высветлениями, — техника, характерная для живописи раннего XVI столетия. Повторность и сдержанность образов позволяет отнести памятник к одному из средне-русских центров, а необычный характер колорита напоминает иконы, написанные в верхневолжских землях или в новгородско-тверском пограничье. Особенно он близок произведениям весьегонских мастеров.

И.А.Шалина

98. ПОКРОВ

Первая треть XVI века

Обонежье

76,0 x 55,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: По словам предыдущих владельцев была привезена из окрестностей Каргополя (Архангельская область). Приобретена в Вологде.*Сохранность:* Углы оббиты. Значительная утрата левкаса до доски и паволоки, заходящая на срединку. Вставка нового левкаса с живописью XVIII века (?) на стыке досок, небольшие реставрационные мастиковки с восполнением живописи в центральной части иконы, значительная вставка нового грунта справа от крайней фигуры ангела, заходящая не его одежды и поля. Живопись сильно потерта.*Реставрация:* Раскрыта Д.Н.Суховерковым в 2003 году.

На нижнем поле иконы в специально отведенной для этого светло-зеленой полосе имелась надпись белыми, сохранившаяся фрагментарно и почти нечитаемая. Судя по отдельным остаткам слов, содержала информацию о времени написания и заказчике иконы.

Иконографический извод относится к так называемому суздальскому типу. Уникальной особенностью иконы является отсутствие на иконе собственно покрова — мафория в руках Марии или над ее головой, подерживаемого летящими ангелами. На фоне стены правой палаты в авторском слое рисунка как будто просматривается фигура ангела, но более никаких следов первоначального замысла не обнаружено. Необычен подбор святых в небесных чинах: слева среди трех святителей вместо Григория Великого изображен Дмитрий Солунский, симметрично им предстоит Иоанн Предтеча, сопровождаемый двумя ангелами.

Основу художественной выразительности образа составляет приглушенный неяркий колорит, обилие серо-голубых, светло-желтых и зеленых оттенков, неяркая разбеленная киноварь, охристый фон. В работе мастера очевидны черты наивного провинциального искусства Севера — неровный рисунок, далекие от точности контуры, плоскостные фигуры. Личное письмо, исполненное широкой кистью по коричневой основе с корпусными белыми высветлениями, одним мазком написанными носами, пухлыми губами, бликами на шее типично для северной карельской культуры и живописи обширного Обонежья. Учитывая происхождение памятника из Каргопольских земель, можно предположить, что мастер иконы был выходцем именно из этих мест. Это отчасти подтверждают очевидные в ней черты росто-суздальской культуры, сказавшейся в выборе иконографического извода, колорита, в котором важную роль играют голубые и светлые тона, в мягкой, даже поэтической образности задумчивых и чуть наивных ликов. Как известно, Каргополье в первой половине XVI века находилось в духовном ведении Ростовской архиепископской кафедры.

И.А.Шалина

¹¹⁰ Иконописцы Степан и Степановы упоминаются в документах Троице-Сергиева монастыря 1440–1460-х годов (Словарь русских иконописцев XIII–XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 633), однако, имя Петр Степанов в конце XV — начале XVI вв. в источниках не встречается.

99. БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ

Первая половина XVI века

Ростово-Суздальские земли

31,7 x 26,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Ярославле в 1998 году.

Сохранность: Значительные утраты левкаса на полях, особенно на нижнем и левом, по правому краю и в верхнем левом углу. Мелкие утраты и выпрошки левкаса от многочисленных гвоздей по лузге. Небольшие новые вставки левкаса с чинками и записями на щеке Марии и ее левом плече, по контуру головы, на спине, рукаве и колене Младенца. Живопись сильно потерта, особенно золото фона и мафория Богородицы. Судя по многочисленным гвоздям и следам от них, на иконе был басменный оклад.

Реставрация: Раскрыта до поступления в коллекцию. Довыборка и тонировки выполнены С.В.Кузнецовым.

Иконография традиционна для типа Богоматери Владимирской. Позы и расположение обеих фигур, жесты Богоматери и Младенца повторяют композицию, созданную около 1408 года Андреем Рублевым. К этому образу восходит симметричное положение на одном уровне рук Богоматери, напоминающих жест деисусного предстояния. Особенность образного решения иконы сказывается в необычных взглядах: Мария обращена не на зрителя, как в византийской иконе XII века, но молитвенно самозабвения; Младенец не заглядывает в лицо Матери, а устремил взгляд вверх, словно обращаясь к Отцу, чем подчеркивается страстная символика иконографии. Она усилена киноварным — жертвенным — цветом перевязи на одежде Младенца. Левая рука Иисуса, обнимающего Мать, не видна, правая же не столько держится за хитон, сколько показана в жесте обращения.

Художественные особенности иконы позволяют связывать ее с живописью ростово-суздальских земель, для которой типичны хрупкие пропорции фигур, подчеркнутая графичность личного письма, передающего едва заметный рельеф, геометризмом драпировок на одеждах, размеренный ритм ассиста, складок камиша мафория, густой синий цвет чепца Богородицы, контрастное сочетание желтых цветов с киноварным. Небольшие подносные или келейные иконы Богоматери Владимирской были особенно распространены в Ростове, но нередко встречаются и среди различных монастырских образов Суздаля.

И.А.Шалина

100. СКЛАДЕНЬ-КУЗОВ С ИКОНОЙ БОГОМАТЕРИ ОДИГИТРИИ

Вторая половина — последняя треть XVII века (складень), около 1800 год (икона)

Нижний Новгород

50,3 x 31 см (в закрытом виде), 50,3 x 63 см (в раскрытом виде), 32,7 x 27,5 см (икона)

Дерево, левкас, темпера, цветные лаки; металл, кожа, черный лак; серебро, басма, чеканка, позолота, цветные стекла, речной жемчуг, бисер, ткань, шнур

Происхождение: Происходит из Балахны, приобретен в Нижнем Новгороде в 2001 году.

Сохранность: Деревянная основа киота разошлась с тыльной стороны, трещины и выщерблены дерева. Повреждено килевидное завершение центральной створки. Кожаный переплет сохранился плохо, почти полностью утрачен с тыльной стороны, кожа покоробилась и растрескалась, многочисленные утраты. Торцы боковых створок оббиты. Выбойны на полях с последующими мастиковками. Живопись потерта, особенно золото фона и нимбов. Следы ожогов. Первоначальный средник киота утрачен, заменен поздней иконой. На ней золотой фон и ассисты одежды потертые, мелкие утраты до доски. Деформация металла на окладе, коррозия, потертость. Цата утрачена. Жемчуг пожух.

Реставрация: Реставрирован Д.Н.Суховерковым в 2001 году.

На обороте вкладной иконы чернильная надпись: «Образ Одигитрии Бдвы Прасковье Ивановно. Цена три рубли 3 де».

Форма и размеры трехстворчатого киота характерны для второй половины XVII века. Его иконографический состав достаточно типичен для

заказных памятников, изготовленных в богатых поволжских городах. В центральном килевидном завершении на облаках на херувимском троне восседает Новозаветная Троица, причем Христос представлен в типе Великого Архидиакона с раскрытым Евангелием. По сторонам Богородица и Иоанн Предтеча в деисусном предстоянии. Сопровождающая сверху надпись — покаянное обращение к Троице и к посредничеству Сына о прощении грехов.

В наверху боковых створок изображено «Благовещение», на левой створке «Рождество Христово» и «Семь спящих отроков Эфесских», на правой «Воскресение — Сошествие во ад» и «Избранные святые». В этом клейме в деисусном предстоянии изображены: сверху — св. мученицы Параскева и Васса, преп. муч. Феодосия; внизу — митрополит Филипп, свмч. Антипа, мч. Георгий, вмч. Екатерина. Скорее всего, это небесные патроны семьи заказчика складня. В среднике, видимо, был какой-то семейный Богородичный образ. Состав изображенных на киоте сюжетов свидетельствует о поминально-покаянном характере памятника.

Икона «Богоматерь Одигитрия», заменившая первоначальный образ, была исполнена по заказу некоей Прасковьи Ивановой. Все написанные на полях святые (слева: Ангел Хранитель и апостол Иаков Брат Господень, справа: Иоанн Предтеча и преподобный Иоанн Дамаскин) видимо, являлись покровителями семьи.

Миниатюрное письмо клейм на створках, достаточно тонкий изящный рисунок, чуть манерные взвешенные складки одежды, широкое использование тончайших ассистов, золотопробельное письмо драпировок, обилие цветных лаков, чернение по серебру — характерные признаки живописи Поволжья второй половины и особенно последней трети XVII века. Объемные лики с контрастными высветлениями и киноварными притенениями, мелкие белымые разделки лежачих астреляются в нижегородских памятниках этого времени.

И.А.Шалина

101. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ ГРОЗНЫХ СИЛ ВОЕВОДА

Около 1800 года

Выг

47,5 x 42,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена на Шексне в 2000 году.

Сохранность: По нижнему полю вставки нового левкаса с реконструкцией живописи и наведенным кракелюром. Мелкие выпрошки красочного слоя по трещинам кракелюра по всей поверхности. Золото фона потерто.

Реставрация: Реставрирована Д.И.Нагаевым в 2000 году.

Иконография Архангела Михаила как всадника Апокалипсиса (гл. 8, 10) с многочисленными аллюзиями на тексты Откровения Иоанна Богослова появляется только во второй половине XVII века в связи с церковной реформой, породившей в обществе острое ощущение «близкого конца» света и переживания «последних времен». Появление толкований на книгу Апокалипсиса способствовало созданию новых иконографических изводов, в том числе «Архангела Михаила грозных сил воеводы», где «князь Апокалипсиса» выступает в момент единоборства с дьяволом — решающей эсхатологической битве против зла. В старообрядческой среде этот сюжет, особенно в XVIII — первой половине XIX века, приобрел невероятно широкое распространение.

Публикуемая икона имеет все характерные особенности поморского старообрядческого письма. Характер обработки доски, окрестные поля с двойной голубой и разбеленно-красной опушкой, каллиграфически исполненные надписи на полях, колорит, построенный на сочетаниях светло-красных, голубых тонов и золота позволяют отнести ее к работе Выговской иконописной мастерской. Одну из самых ярких черт поморской иконы и иконописи Выга представляет, как и в данном случае, пейзаж. Горки с измелченными лежачками испещрены многочисленными мелкими пробелами, скудная северная растительность — низкие елки, мох и даже моршанка — написана тончайшей зеленой и образует своеобразный «слоний» ландшафт, напоминающий тундру. Изящная истонченная графика, мягкие, объемно вылепленные лики, сохраняющие духовную выразительность, тончайшее золотопробельное письмо свидетельствует о работе незаурядного мастера-старообрядца.

И.А.Шалина

Собрание Н.С.Паниткова

102. ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Последняя четверть XV века (оклад — начало XVII века)
Ростов (?); Новгород (?) (оклад — Москва)
33,9 x 24,9 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, тиснение, оброн, золочение
Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Вологде.

Сохранность: Торцы и боковые обрезы опилены. Поскольку живопись сохранила первоначальные опуши, можно предполагать, что либо размеры иконы уменьшены незначительно, либо она являлась частью многосоставного произведения, которое было распилено. Утраты левкаса на мандорле по сторонам от лица Христа, на его нимбе (с утратой изображения левого уха), на левом плече и локте Моисея, на участке касания горок и фона справа от ног Христа, на фоне у контура горки под ногой пророка Илии, у ног Христа на изображении лучей, у правого края иконы внизу на горках и вдоль нижнего края слева, на левом рукаве Петра, на затылке Иакова и частично на надписи с его именем. Утрачено изображение правой руки Христа. Сильно смыт аурипигмент на лучах под ногами Христа и на фоне. На окладе незначительные разрывы и трещины металла, деформации, пятна сульфидов серебра. Пластина с надписью над головой Христа перенесена с другой иконы¹¹, утрачен фрагмент надписи.

Реставрация: Непрофессионально реставрирована до приобретения в коллекцию. Реставрация завершена В.В.Барановым.

Использован основной краткий вариант иконографии. Такая подробность, как изображение слегка заслоняющей мандорлу вершины, на которой стоит Христос, присутствует на новгородской иконе конца XV — первой четверти XVI в. из собрания П.Д. Корина¹² и тверской иконе начала XVI века из села Чамерово Весьегонского района Тверской области (ЦМиАР)¹³. Если образ первоначально был частью многосюжетной иконы, ее программу определить невозможно.

Плотная компоновка иконы, могучие, полные энергии фигуры персонажей находят аналогию в классических произведениях конца XV века с изображением Преображения: новгородской иконе-таблетке из сирин, принадлежавшей Софийскому собору в Новгороде (Дом-музей П.Д. Корина)¹⁴, иконе из праздничного ряда иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 года (КБИАХМЗ)¹⁵ и московской иконе из кремлевской церкви Спаса на Бору (ГИКМЗ «Московский Кремль»)¹⁶. С последним памятником публикующему икону в особенности сближают пропорции фигур. Для рисунка характерна высокая степень обобщения. Краски светящиеся, нежные, прозрачные и одновременно насыщенные. В передаче формы господствуют графические приемы. Лицо исполнено по оливковому санкирю желтоватым окрасом, с обильной подрумянкой в тенях. Пастозные и яркие движения отчетливо отделяются от окраски. Стиль иконы свидетельствует о знакомстве мастера как с дионисиевским направлением в живописи Москвы, так и с более широким кругом явлений искусства позднего XV века. Колористическое решение сближает ее с иконописью Ростова. Личное письмо напоминает, прежде всего, живопись Новгорода.

На окладе присутствует пять различных видов тисненого орнамента. Узор басманных полос, крепящихся к боковым полям иконы, встречается на серебре работы строгановских мастеров начала XVII века¹⁷. Узор

полос, крепящихся к верхнему и нижнему полям, более архаичен, но датируется тем же временем. Чешуйчатый орнамент басмы на фоне иконы имеет аналогично в окладе иконы «Богородица Шуйская» конца XVI века письма Бориса Серебрякова (ГТГ)¹⁸ и на фоне иконы «Борис и Глеб» первой половины XVII века (ПГХГ)¹⁹. Орнамент басманных венцов пророков Илии и Моисея аналогичен узору на полях оклада иконы «Петр митрополит в житии» начала XVII века письма Истомы Савина²⁰. Все детали оклада сделаны одновременно, в технике, характерной для строгановских мастеров, скорее всего, в начале XVII века.

В.М.Сорокатый, В.В.Игошев

103. ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ И ИОАНН ЗЛАТОУСТ (в окладе)

Середина — третья четверть XVII века
Ярославль
32,4 x 27,3 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, гравировка, чеканка, золочение

Происхождение: Приобретена в Москве на Антикварном салоне в 2000 году.

Сохранность: Потертости красочного слоя, прописи и тонировки по утратам на золоте и серебре. Прописи на лике левого ангела, руках святителей, на плате с изображением Спаса Нерукотворного, на фоне и облаках. Возобновлен черновой рисунок на крыльях ангелов. Деформация, трещины, утраты небольших фрагментов металла оклада.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, составители чина литургии, изображены в традиционной иконографии в предстоящем образе Спаса Нерукотворного.

Икона исполнена мастером-профессионалом, свободно владевшим различными приемами. Это проявляется в личном, написанном темными охрами с контрастными высветлениями; в выразительном рисунке силуэтов и лиц; ювелирно разработанном орнаменте фелонии Василия, саккоса Иоанна и крышек Евангелий: в насыщенном колорите, построенном на благородном сочетании золота с серебром и мягких теплых красок с яркими холодноватыми лаками. Все это делает икону незаурядным образцом живописи Ярославля середины — третьей четверти XVII века. Особенности стиля орнамента и техники изготовления оклада (гравировка в сочетании с чеканными буспнами, штрихи-резы на листьях и цветах) позволяют отнести его к лучшим работам ярославских серебряников 50–60-х годов XVII века.

О.С.Никольская, В.В.Игошев

104. БЛАГОВЕЩЕНИЕ (в окладе)

Вторая половина XVII века
Ярославль (?)
31,0 x 27,2 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, басма, чеканка, золочение, камин

Происхождение: Из коллекции А.Россолимо. Приобретена в 2000 году.

¹¹ Выполнена в технике оброна в традициях конца XVI века. Надпись на ней — ЦРЬ ЮДЕЙСК... (Царь Иудейский) — не встречается на иконах Преображения. По-видимому, пластина первоначально принадлежала напрестольному кресту или иконе с сюжетами страстного цикла.

¹² Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. Ил. 21.

¹³ Салтыков А.А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. Ил. 84.

¹⁴ Лазарев В.Н. Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977. Табл. XXII.

¹⁵ Петрова Л.А., Петрова Н.В., Шурина Е.Г. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М., 1993. Табл. 28.

¹⁶ Смирнова Э.С. Московская икона XIV — XVII веков. Л., 1988. Кат. 121.

¹⁷ Например, на напрестольном кресте из СИХМ (инв. № 810 пр.), на горизонтальных полях склади с шестью живописными клеймами из ГТГ (инв. № 12822).

¹⁸ Антонова В.И., Мнев Н.Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. II. Кат. 590. С.167. Ил. 63.

¹⁹ Иконы строгановских вотчин XVI-XVII веков. М., 2003. Кат. 96. С.87. Ил. с. 215. О данном типе «сетчатой» басмы см. также: Игошев В.В. Типология и символика серебряной басмы XV-XVII вв. // Художественный металл России. М., 2001. С.69. Табл. II/7.

²⁰ Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц А.И. Русское искусство X — начала XX века. М., 1989. С. 133.

Сохранность: Утраты и потертости красочного слоя на изображении Саваофа. Небольшие чинки и томировки на архитектуре, золоте фона, на правой руке Богоматери. Незначительные прописи. Остатки неудавшейся олифы. Деформация, разрывы металла, трещины и утраты басмы. Поздние чинки и вставки металла. Малый венец Саваофа с цатой перенесен с другой иконы (датируется второй половиной XVII века). Два венца с чеканным растительным орнаментом и камнями в гладких казетах — современная работа.

Реставрация: Реставрирована Ю.Н.Игнатьевым в 2001 году.

Иконография относится к одному из традиционных вариантов, широко известному со второй половины XVI века: Богородица представлена стоящей и держащей в руках пряжу, широко шагающий архангел Гавриил протягивает к ней благословляющую руку. Интересные детали — пышный куст льняной позы и изображение стены, которое обычно располагается вдоль нижнего края, здесь помещено фрагментарно в левом нижнем углу.

Уравновешенная композиция, звучный колорит, усложненные формы архитектурных объемов, тщательно исполненное личное, а также склонность мастера к миниатюрному письму позволяют предположить написание иконы ярославским художником второй половины XVII века. Большая часть сохранившихся частей басменного оклада с рельефными узорами кантами «трубами» сделана одновременно с иконой и датируется второй половиной XVII века. Своеобразие орнамента и техники исполнения басмы позволяет высказать предположение о том, что оклад выполнен ярославским серебряником.

О.С.Никольская, В.В.Игошев

105. УСКЕВНЕНИЕ ГЛАВЫ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ

Вторая половина XVII века¹²¹

Центральная Россия

31,5 x 28,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 1974 году.

Сохранность: Вставка левкаса с реконструкцией живописи гор и в нижнем левом углу. Реконструкция лика Иоанна в центре иконы. Прописи на лице Иоанна слева и на волосах Иисуса. Золото и черневые рисунки на нем поновлены.

Реставрация: Реставрирована А.П.Бурмакиным в начале 1980-х годов.

Использован развернутый вариант иконографии, где показана и сама казнь, и предшествующее ей событие — ведение на казнь. Помещенная в чашу ускевненная глава изображена на фоне пещеры — свидетельство последующего ее Обретения. Фон пещеры, вместо традиционного черного, темно-охряной, сливающийся с горами. На иконе присутствуют не часто встречающиеся подробности: летящий на облаке в сопровождении ангела благословляющий Христос, развернутый свиток в руках Иоанна Предтечи с текстом: *Π/ο/κ/αντε//ς/я при[в]//ли-жи//вося//цар...//ство н//е[весное]*. Похожая по композиции икона имеется в московском частном собрании¹²². Редкая деталь — развернутый свиток в руке Христа с текстом: *Не на //анца//судите...*

По манере письма, для которой характерен приглушенный теплый колорит, упрощенные архитектурные формы, вольная трактовка гор, икону можно отнести к работам провинциальных мастеров Центральной России второй половины XVII века.

О.С.Никольская

106. СЯТИТЕЛЬ НИКОЛАЙ (МОЖАЙСКИЙ)

Вторая половина XVII века

Центральная Россия

30,7 x 27,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2000 году.

Сохранность: Крупные томированные вставки на полях. Потертости живописи. Прописи на лице Богоматери, правки черневого рисунка лика, волос и бороды Христа.

Реставрация: Реставрирована до поступления в собрание.

На обороте иконы имеется чернильная надпись XVIII века, выполненная полууставом: *Всему образу молился раб Б(о)ж(и)а прасковья Гимеонова АБлагословна штец; трифонъ А. изаграфовъ*

Иконы-падигцы с изображением свт. Николая Можайского, где фигура святого вписана в подобие крота с килевидным верхом и облачным фоном, а композиция дополнена сценой Никейского чуда, известны с XVI века и широко распространились в XVII столетии.

Стиль иконы, манера письма ликов, выполненных по коричневому санкирю с плавным оранжевым вохрением и широкими пробелами, позволяют связать икону с иконописной традицией центральных областей России.

О.С.Никольская

107. АЛЕКСЕЙ ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ

Вторая половина XVII века¹²³

Москва

31,4 x 26,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена на Вернисаже в Измайлово в 1992 году.

Сохранность: Крупные вертикальные вставки левкаса с реконструкцией живописи, проходящие по обеим сторонам фигуры святого. Вставка на верхнем поле на изображении Спаса Нерукотворного. Пропись черневого рисунка крыльев ангела, одежда.

Реставрация: Реставрирован А.П.Бурмакиным в 1990-е годы.

Иконные изображения Алексея человека Божия известны с конца XV века, в России особое распространение получили во второй половине XVII столетия как небесного покровителя царя Алексея Михайловича (1645–1676). Традиционно изображался прямолично, в рост, со скрещенными на груди руками¹²⁴.

Особенностью данного извода является свиток в левой руке святого (текст не читается) и жест правой. Изображение Спаса Нерукотворного¹²⁵ на верхнем поле находит объяснение в житии святого, согласно которому покинувший отчий дом и приехавший в Эдессу Алексей окончательно вступает на путь подвижничества после молитвы перед платом с Нерукотворным Образом, данным самим Спасителем царю Авгарю. Стиль иконы с «барочным» фоном, в котором детально проработанный поэм сочетается с клубящимися облаками характерен для московской иконописи середины-второй половины XVII века¹²⁶.

О.С.Никольская

¹²¹ Басменный оклад на полях современной работы.

¹²² Icona Russa. Llonja. Maig-july 1994. P. 49. Num. 20.

¹²³ Серебряный оклад на иконе современной работы.

¹²⁴ См., например, икону из Николо-Угрешского монастыря работы Симона Ушакова (?) (ГИМ. Воспр.: 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. Кат. 150).

¹²⁵ Извод с поддерживающими плат стоящими ангелами получил распространение с середины XVII века после перенесения в Москву прославленного в Хлынове (Вятке) образа Спаса Нерукотворного.

¹²⁶ Например, икона «Святые благоверные князь Борис и Глеб», середина XVII века. Москва. Воспр.: Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве М., 1936. С. 101. Ил. 38.

108. ПРЕПОДОБНЫЕ ДМИТРИЙ И ИГНАТИЙ ПРИЛУЦКИЕ

Середина — вторая половина XVII века

Вологда

30,5 x 26,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Куплена в Москве на Антикварном салоне в 2003 году.

Сохранность: Крупные утраты левкаса до доски на нижнем поле и до паволоки на верхнем. Тонированная чинка на поземе слева. Мелкие утраты красочного слоя по всей поверхности иконы, более крупная — на одеяниях Христа. След от свечного ожога, проходящий через левую руку Христа и надпись на фоне.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Прпп. Дмитрий и Игнатий Прилуцкие, широко почитавшиеся в Вологодских землях, не имеют общего дня памяти¹²⁷. Первый посвященный им обоим храмовый престол был освящен только в XIX веке, тогда же составлена молитва. Несмотря на это, с начала XVII века существовало несколько вариантов их совместного изображения¹²⁸.

Вариант, где святые представлены в молении Спасу в облачном сегменте, относится к распространенному изображению, восходящему к пелене первой половины XVII века из Спасо-Прилуцкого монастыря¹²⁹.

Икона написана в Вологде или, возможно, в Спасо-Прилуцком монастыре, где в это время существовали различные художественные мастерские¹³⁰.

О.С.Никольская

109. ВАСИЛИЙ БЛАЖЕННЫЙ И ИОАНН БОЛЬШОЙ КОЛПАК

Последняя треть XVII века

Москва

32,3 x 27,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в конце 1980-х годов.

Сохранность: Тонированные вставки левкаса на верхнем и нижнем полях. Первоначальный золотой фон под записью. Тонировки и прописи по утратам красочного слоя. Золото нимбов поновлено. Цветы на поземе реконструированы по остаткам авторской живописи.

Реставрация: Реставрирована А.П.Бурмакиным после приобретения в коллекцию.

Василий Блаженный и Иоанн Большой Колпак — наиболее популярные московские юродивые, жили в эпоху царствования Ивана Грозного. Иконы Василия Блаженного появлялись после его канонизации в 1582 году и были достаточно широко распространены. Изображения Ивана Большого Колпака известны с середины XVII века и встречаются значи-

тельно реже. Совместное изображение святых на иконе обусловлено тем, что оба похоронены в московском Покровском соборе «что на Рву». Народная любовь к этим блаженным в XVII веке, особенно после церковного раскола, обусловила помещение их изображений Симоном Ушаковым на его програвированном произведении — иконе «Похвала Богоматери Владимирской» 1668 года из московской церкви Троицы в Никитниках (ГТГ). Стиль иконы отражает основное направление московского иконописания последней трети XVII века, не связанного со стилистическими поисками мастеров Оружейной палаты. Тем не менее, влияние царских иконографов сказалось в изображении крутящегося позема, а также в отдельных элементах живописи в личном.

О.С.Никольская

110. ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ В МОЛЕНИИ ОБРАЗУ БОГОМАТЕРИ ВОПЛОЩЕНИЕ

Конец XVII — начало XVIII века

Русский Север (?)

31,0 x 27,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Из коллекции Л.Россолимо. Приобретена в 2002 году.

Сохранность: Утраты грунта до доски на внешнем ковчеге, на нижнем поле и в верхних углах. Мелкие утраты левкаса и красочного слоя по всей поверхности. Потертости. Утрачены надписи на нижнем поле. На одежде Илии внизу — след от ожога. Облака сегмента на верхнем поле под записью. Прописи, тонировки.

Реставрация: Реставрирована после приобретения в коллекцию Ю.Н.Игнатьевым.

Избранные святые на иконе расположены двумя рядами, разделенными по вертикали на две симметричные группы. В верхнем ряду изображены по краям святые мученицы Екатерина и Варвара, ближе к центру святые благоверные князья Борис и Глеб. Примечательно, что в надписи на верхнем поле во второй строке названы их имена: **ВО СВЯТОМ КРЕЩЕНИИ И РОМАН И ДАВЫД**. В нижнем ряду слева — Илия пророк и святитель Николай Чудотворец, справа — двое святителей. Молитвенное предстояние святых образу Богоматери. Знамение подчеркнуто тем, что княжеские шапки Борис и Глеб держат в руках, обнажив головы, — редкая деталь в иконографии этих святых.

Рисунок ликов с мелкими чертами, белыми остроконтурными очертаниями носов, черными зрачками; особенности личного письма, выполненного по зеленому санкирю, выделены охрой, с активной подрубкой, которая подчеркивает крутящуюся форму; колорит, построенный на природных красочных сочетаниях (разнообразных зеленых и красных) с использованием цветных лаков, — все это характерно для живописи Русского Севера рубежа XVII — XVIII веков.

О.С.Никольская

Собрание М.Б.Миндлина

111. НИКОЛА ЧУДОТВОРЕЦ, СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ И ВЕЛИКОМУЧЕНИЦА ЕКАТЕРИНА

Конец XV — начало XVI века

Средняя Русь (Ростов ?)

65,4 x 41,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Вставки по утратам левкаса на полях и по лузге, на нимбах, на бороде преподобного. Узкая вставка по стыку досок. Золото фона утрачено. Фрагменты неудаленной записи.

Реставрация: Выполнена в конце XX века, носит непрофессиональный характер.

Преподобный определяется как Сергей по иконографии: округлая форма бороды в XV—XVI веках характерна для этого святого. Мученица в царских одеждах может быть также Ириной, но большая популярность Екатерины и обилие посвященных ей храмов склоняют в пользу идентификации изображенной мученицы с этой святой.

Характерные мягкие выражения ликов, вытянутые пропорции фигур, высветленная прозрачная живопись, построенная на сочетании бледной охры, бледного серо-голубого тона, светлой киновари, а также

¹²⁷ День памяти Дмитрия Прилуцкого — 11/24 февраля, Игнатия — 19 мая/1 июня.

¹²⁸ Преподобный Дмитрий Прилуцкий Вологодский чудотворец. К 500-летию Сретения чудотворного образа 3 июня 2003 года. М., 2004. С.66.

¹²⁹ Хранится в ВГИАХМЭ. Воспр.: Там же. С. 87.

¹³⁰ Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. М., 1993. С. 113.

стремление к орнаментальному заполнению поверхности при плоскостном наложении красок позволяют отнести памятник к ростовской традиции.

Личное глинистых коричневатых тонов с дымками, положенными не по объемной форме, а по условной схеме, соответствующей древней манере передачи световых бликов (преимущественно по вертикали) соответствуют времени конца XV века.

В.М.Сорокатый

112. ПОКРОВ

Последняя треть XVI века

Вологда

31,3 x 26,3 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, тиснение

Происхождение: Неизвестно

Сохранность: Мелкие утраты красочного слоя и золота.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

На полях представлены Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и неизвестный преподобный. Иконографический вариант, где покров держат ангелы, характерен для новгородской традиции. Общая композиция с колоннами в храме близка иконе из собрания Н.Анхачева (ГРМ). В рисунке облаков присутствуют изображения зооморфных морд.

В ликах присутствует оттенок экспрессии, характерный для иконописи регионов, находившихся под влиянием новгородской традиции. Особенности колорита позволяют датировать памятник 1570–1580 годами.

В.М.Сорокатый

113. МИНЕЯ НА МАРТ И АПРЕЛЬ

Вторая половина XVI века

Русский Север

21,3 x 17,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Круглая сквозная утрата основы вверху в центре, трещина по нижнему краю. Утраты левкаса до доски и до паволоки на всех углах. Небольшие выпадения левкаса и красочного слоя по краям. Тонированные выпадения красочного слоя по всей поверхности. Многочисленные мелкие трещины.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Икона входила в серию из шести двусторонних таблеток с изображениями святых и праздников на двенадцать месяцев года. Очевидно, они были предназначены для возложения на аналой во время службы. Подобные произведения, как в виде таблеток маленького размера, так и больших икон особенно распространены в древнерусском искусстве с XVI века. Ряд святых, представленный на этой иконе, является достаточно полным, соответствующим всем дням месяца. Также написаны несколько сцен праздников: Благовещение Богородицы, Собор архангела Михаила, Встреча Марии Египетской и преподобного Зосимы, Причащение Марии Египетской, Преставление преподобного Стефана. Выделение святого Стефана Пермского (день памяти 26 апреля) из ряда других святых и включение в композицию сцены его Успения, очевидно, связано с происхождением иконы. Среди отличительных черт следует отметить местные особенности написания некоторых имен святых: **ВАНССА** — святая Елизавета; **ИВАНЪ** — преподобный, прославленный 19 апреля, хотя все другие святые того же имени на этой иконе имеют традиционное написание **ИВАН**.

Манера живописи близка русским памятникам конца XVI века, созданным в северных областях. Расположение святых очень плотное. Пропорции фигур укороченные, головы большие, плечи приподняты: многие святые жены написаны с резко склоненными набок головами. Охрение личное достаточно ровное с белыми высветлениями. Глаза и брови написаны белыми черными линиями и точками. На северное происхождение указывает и очень характерное письмо горюк в сцене «Сорок мучеников Севастийских». Весьма вероятно, что икона могла быть создана в предгорьях Урала, в землях именитых людей Строгоновых.

Н.В.Герасименко

114. ГУРИЙ, САМОН И АВИВ

Первая половина — середина XVII века

Центральная Россия

31,3 x 27,2 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, басма

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утраты левкаса до основы и паволоки по краям и под басмой. Гвозди и гвоздевые отверстия. Живопись на полях находится под старым покрытием. На одеяниях святых и по фону — мелкие выбоины левкаса, царапины, частично тонированные. Потертость золота. Утраты и разрывы басмы.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Святые Гурий, Самон и Авив часто изображаются вместе на иконах, миниатюрах, в храмовых росписях и прикладном искусстве. Жившие в разное время, они пострадали в одном городе — Эдессе (общий день памяти 15 ноября). Почитаются как покровители супружеской верности. Иконография святых традиционна: Гурий и Самон представлены как мученики с крестами, Авив — в диакономском облачении с кадильницей. Манера живописи в целом характерна для первой половины XVII века. Ровное с небольшой красной подбумажкой охрение на ликах, очень интенсивные и немного жесткие белесые высветления и контрастность письма позволяют отнести создание иконы ко второй четверти XVII века. Руки написаны упрощенно — пальцы моделированы ровными линиями белом. Складки одежды линейны и графичны. Большую роль играет силуэт и линия контура. Подобная упрощенность и определенность письма, скорее всего, указывают на выполнение иконы в одном из центров Средней Руси.

Н.В.Герасименко

115. ЯРОСЛАВСКИЕ СВЯТЫЕ В МОЛЕНИИ ОБРАЗУ БОГОМАТЕРИ ТОЛГСКОЙ

Конец XVII века

Ярославль

33,0 x 27,8 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, гравировка

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Мелкие утраты левкаса по краям и углам. Небольшие живописные тонировки.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Изображение сонма ярославских святых — князей Федора, Давида, Константина, Василия и Константина, а также прп. Сергия Радонежского перед чудотворным образом Богоматери Толгской, — принадлежит к числу редко встречающихся. Среди ярославских святых наиболее известными и часто изображаемыми являлись князь Смоленский и Ярославский Федор Ростиславич (около 1240–1299/1300), по прозвищу Черный, и чада его Давид (1280-е годы — 1321) и Константин (конец XIII — начало XIV века). Их почитание было установлено не позднее 1463–1468 годов после открытия мощей, находившихся в Ярославском Спасском монастыре. Им было посвящено несколько приделов в ярославских церквях, в частности, в Введенском соборе Толгского монастыря. Почитание святых князей братьев Василия Всеволодовича (+ 1249) и Константина Всеволодовича (+ до 1249) распространилось значительно позднее, хотя местное празднование, вероятно, было установлено вскоре после 1501 года. Их погребения находились в Успенском соборе Ярославля. Изображения Василия и Константина перед иконой Богоматери Ярославской относятся в основном к XVIII–XIX векам.

Среди близких иконографических аналогов публикуемому памятнику можно назвать икону XVIII века (ЦМКАР), изображающую литю ярославских князей перед образом Богоматери Толгской.

Образ Спаса Нерукотворного, представленный на верхнем поле, являлся, наряду с Богоматерью Толгской, прославленной святыней Ярославля. Чтилиные иконы Спаса находились в нескольких храмах города.

Иконография образа указывает на то, что он была создан по заказу жителя Ярославля. Манера живописи характерна для поволжской иконописи XVII века. Письмо ликов живоподобное, цвет фона — перетекающий от высветленно-салатового к насыщенно-зеленому. Руку ярославского живописца выдает некоторая жесткость моделировок личного, насыщенное узорочье одежды и фона.

Н.В.Герасименко

116. ЗАЧАТИЕ БОГОРОДИЦЫ

Конец XVII века

Верхневолжье (?)

67,3 x 52,3 см

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Многочисленные трещины левкаса. Утраты левкаса по краям. Царапины и небольшие механические повреждения. Потертость золота и серебра.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Для данной иконографии традиционным является изображение, как на публикуемой иконе, встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот Иерусалима на фоне высокого ложа. В верхних углах представлены сцены благовестия Анне во время молитвы в саду и Иоакиму во время его уединения. Композиционное построение отличается некоторыми особенностями: родители Богородицы представлены стоящими на высоком подножии, над кроватью устроен балдахин, справа от ложа — столик с посудой. Портьеры, скатерти, все ткани изукрашены крупными сиреневыми, оливковыми, серебряными и золотыми цветами, благодаря которым икона производит яркое, праздничное впечатление. Сочетание золота и серебра усиливает общее ощущение нарядности.

Образы написаны в свойственной второй половине XVII века живописной манере. На конец — последнюю четверть столетия указывают несколько жесткая моделировка личного. Яркая колористическая гамма, изукрашенность всех деталей и определенная скованность в передаче движений могут свидетельствовать о создании произведения поволжским мастером.

Н.В.Герасименко

117. БРАК В КАНЕ

Вторая половина XVIII века.

Центральная Россия

58,5 x 30,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: неизвестно.

Сохранность: Основа иконы обрезана по торцам и обрезам. Поперечная утрата дерева над верхним краем средника. Утраты левкаса на левом верхнем поле и по краям средника. Небольшие выпадения красочного слоя. Потертость золота.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Изображение «Брак в Кане» представляет достаточно редкий сюжет для русской иконописи вплоть до конца XVII века. С рубежа XVII — XVIII веков эта сцена начинает все чаще включаться в состав иконостасов, хотя и не принадлежит к числу распространенных. Вытянутые пропорции, профилированное обрамление и характер обработки основы иконы указывают на ее происхождение из церковного иконостаса.

Среди композиционных особенностей памятника следует отметить размещение сцены в архитектурном обрамлении в виде горницы с высокой скатной крышей и трехлопастной аркой, открывающей происходящее действие. Христос с Богородицей находятся у левого края стола, а в центре изображены жених с невестой. Композиция иконы насыщена многочисленными жанровыми подробностями, придающими живость и непосредственность сюжету. С большим вниманием написаны столовые при-

боры, ваза с фруктами; переданы стремительные движения персонажей. Общая цветовая гармония и точные моделировки личного свидетельствуют о хорошей профессиональной выучке художника.

Икона является образцом одного из ведущих направлений иконописи второй половины XVIII века, основывающегося на стиле барокко и активно включающего элементы все более распространяющегося классицизма. Ей в полной мере присущи характерные для этого времени сценичность и жанровость. Стилистические и композиционные черты «Брак в Кане» свойственны большому кругу памятников, не всегда имеющих четкое происхождение. Наиболее вероятно предположить, что икона создана в одном из городов Центральной России мастером, знакомым с основными направлениями столичного искусства.

Н.В.Герасименко

118. БОГОМАТЕРЬ АХТЫРСКАЯ¹¹

Конец XVIII века

Центральная Россия (Павлово?)

33,0 x 28,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Небольшие выдербины древесины по краям. Большие тонированные вставки левкаса на полях, на фигуре архангела Михаила. Небольшие тонированные левкасные вставки на лице, руках и волосах Богородицы, фигуре Христа, фоне. Повреждения и потертости двойникового золота.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Образ Богоматери Ахтырской, по преданию, обретен в 1739 году в городе Ахтырка Харьковской области (ныне Сумская область, Украина). После явления образа Богоматери во сне баронессе фон Вейдель, посетившей Ахтырку в 1748 году, слава об иконе распространилась и при дворе. В 1751 году ее чудотворность была подтверждена постановлением Святейшего Синода. С этого времени она становится известна во множестве списков, в честь нее строятся храмы, и основываются монастыри.

Иконография образа восходит к западноевропейским образцам. Существует мнение о том, что в ее основе лежит одна из нидерландских гравюр, изображавших кающуюся Марию Магдалину. На данной иконе представлен расширенный вариант композиции. Богоматерь изображена в молении перед распятым Христом, рядом — атрибуты его страстей и орудия его мучений: столп, ризы, терновый венец, гвозди, губка, а также тридцать сребреников, петух и рука, ударившая Господа. На полях представлены святые, очевидно, сонменные заказчику и его близким: архангел Михаил, Стефан Первомученик, Николай Чудотворец, преподобная Евдокия.

Живопись иконы отличается ярким декоративным характером. Центральная часть средника обрамлена широкой полосой растительного орнамента, выполненного красным по синему фону с золотыми крупными цветами. Лики написаны охрой ровным слоем. Возможно, связана с художественной традицией нижегородского села Павлово на Оке конца XVIII века.

Н.В.Герасименко

¹¹ Икона имеет одновременный ей неклеяемый оклад.

Собрание И. М.

**119. ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ
ПРОРОКА ИЛИИ**

Начало XV века

Новгород

50,5 x 41,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Архангельской области.*Сохранность:* Реставрационная вставка, проходящая справа по вертикали вдоль стыка частей доски. Утрата красочного слоя небесного сегмента. Почти полная утрата золота нимбов, фона и полей.*Реставрация:* Реставрирована в 2003–2004 годах.

Иконография дана в очень лаконичном варианте: пророк возносится в сторону небесного сегмента, в котором отсутствует изображение Девы Господней. Елисей, стоящий на гладком, без обычных «горок» зеленом позоле, обеими руками ухватился за милоту Или. Движение правой руки Или такое же, как на тех иконах, где он изображается сидящим на камне и прислушивающимся к голосу Бога — ладонь скрыта бородами.

Экспрессия образа и энергично построенная композиция, рассчитанные на острое зрительное воздействие, позволяют связывать памятник с художественной традицией Новгорода. Красочная гамма близка иконе «Спас Вседержитель (Ярое око)» рубежа XIV–XV веков (ГРМ). Коричневый с лиловым оттенком цвет милоты Или и плаща Елисея в точности совпадает с тоном фелони Николы в иконе «Никола и Георгий» конца XIV — начала XV века из Гуслицкого монастыря (ГРМ)¹¹². Цирюванный орнамент полей иконы Или полностью совпадает с орнаментом на полях указанной иконы Спаса не только рисунком, но и размером и направленностью движения. Динамичная композиция близка изображению в среднике иконы «Огненное восхождение пророка Или, с житием» начала XV века (НГХМ). Лицо выполнено по коричнево-оливковому санкирю охрением, нанесенным раздельными импульсивно положенными пастозными мазками розоватого цвета с сильной завершающей пробелкой. На переходах от света к тени красноватость моделировок усиливается, напоминая подмыванку мягкой кинематографии.

В.М.Сорокатый

120. БОГОЯВЛЕНИЕ

Последняя четверть XVII века

Ярославль

30,8 x 26,3 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Ярославле.*Сохранность:* Крупные тонированные левкасные вставки на верхнем и нижнем полях. Небольшие чинки, тонировки, реконструкции и прописи.*Реставрация:* Реставрирована А.А.Соломадиным в 2000 году.

Характерные особенности стиля иконы — уравновешенная композиция, мягкая пластика фигур, обильное золотопробельное письмо, повышенная декоративность цветового решения, личное, исполненное близкими по тону санкирем и вохрением с яркими белыми высветлениями — позволяют с уверенностью отнести икону к произведениям иконописи Ярославля последней четверти — конца XVII века.

О.С.Никольская

**121. ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ ЖЕНЫ В МОЛЕНИИ
СПАСУ ВСЕДЕРЖИТЕЛЮ**

Вторая четверть — середина XVIII века

Каргополь (?)

27,5 x 24,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Каргополе.*Сохранность:* Мелкие тонированные утраты на одеждах. Потертости и утраты золота и серебра на нимбах.*Реставрация:* Реставрирована А.А.Соломадиным в 2000 году.

Изображение четырех наиболее прославленных святых жен — Параскевы, Екатерины, Улиты с сыном Кириком и Варвары — перед образом Христа, очевидно, определено частным заказом и может быть связано с особым молением к ним о заступничестве и помощи. Изображенные мученицы были почитаемы как покровительницы семейного очага, девичества, рождения детей. Иконография их традиционна: Екатерина и Варвара, имеющие знатное происхождение, представлены в венцах, Параскева и Улита — с белыми платками на голове¹¹³.

Манера исполнения иконы свидетельствует о руке профессионального прекрасно выученного иконописца: все детали тщательно прописаны, проработка личного мягкая, моделировки нерезкие. Пропорции немного вытянутые, фигуры — высокие и тонкие. Особое изящество образам придают мелкие цветочные орнаменты на одеяниях. Все надписи выполнены витиеватым почерком XVIII века, распространенным в царствование Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Фон с последовательно спускающимися горками указывает на использование традиций предыдущего времени. Стиль письма иконы не противоречит ее происхождению из Каргополя.

Н.В.Герасименко

Собрание Ф.А.Копелевича

**122. МУЧЕНИЯ АПОСТОЛОВА ВАРФОЛОМЕЯ
И ФИЛИППА**

Вторая половина XVIII века

Центральная Россия

27,3 x 53,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве.*Сохранность:* Тонированная вставка левкаса по нижнему полю. Тонированные царяпины в правой части иконы вверху на фоне и на фигурах святых. Точечные выпадки левкаса и красочного слоя. Потертость золота и красочного слоя.*Реставрация:* Реставрирована в начале 1990-х годов.

Святые Варфоломей и Филипп принадлежат к числу двенадцати апостолов — учеников Христа (дни памяти 11 июня и 14 ноября), истории их мучения и мученической смерти описаны в Деяниях апостолов. Сцены мученичества святых изображены в византийских мениологиях и в росписях храмов с мениологическими циклами¹¹⁴. Традиционно Варфоломей изображается вместе с апостолом Варнавой, память которого отмечается в тот же день. Сюжеты мученичества апостолов были особенно распространены в западноевропейской живописи. Изображение на публикуемой иконе, очевидно, восходит к западноевропейской гравюре. По-видимому, икона входила в

¹¹² Обе приведенные аналогии традиционно относятся к памятникам Москвы, но существуют веские основания для их новгородской атрибуции.

¹¹³ Святая Варвара могла изображаться как в венце на голове, так и в белом платке (последнее чаще). Выбор ее иконографии на этой иконе, очевидно, был продиктован общим композиционным построением.

¹¹⁴ Например, в Мениологии 976–1025 годов (Vatic. gr. 1613, fol. 182), третьей четверти XI века (Vatic. gr. 1156, fol. 268, 321v), в соборе монастыря Дечаны, 1312–1322 (Сербия), в соборе монастыря Козина, 1386–1390 (Румыния), в соборе монастыря Иоанна Сучавского в Сучаве, XVI век (Румыния) и др.

состав ряда иконостаса с апостольскими страстями, которые появляются в России с конца XVII века и были популярны в следующем столетии. Манера живописи характерна для русской иконописи второй половины XVIII века, особенно для третьей четверти столетия. Охрение личного, плотное и ровное, глаза написаны крупно, очерчены четкими белыми линиями. В некоторой схематичности и графичности композиции, несомненно, угадывается следование образу. Наиболее вероятным местом ее создания является Центральный регион России.

Н.В.Герасименко

123. ЧУДЕСНОЕ ИЗВЕРЖЕНИЕ ПРОРОКА ИОНЫ ИЗ ПАСТИ КИТА

Конец XVIII века
Центральная Россия
53,4 x 44,3 см

Дерево, смешанная техника

Происхождение: Приобретена в Москве.

Сохранность: Мелкие утраты и потертость красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована в начале 1990-х годов.

История чудесного извержения Ионы из пасти кита описана в Библии, в Книге пророка Ионы (строчки из второй главы, одиннадцатого стиха приведены на фоне: *китъ изверже ѿнѣ // на земаю жива: // глава в сти(х): А1*). Этот сюжет достаточно часто встречается в византийской и древнерусской книжной миниатюре и в росписях храмов¹¹⁵, но на иконах изображается редко, появляется только с конца XVII века под влиянием западноевропейских образцов. Изображение на публикуемой иконе восходит к гравюре известного фламандского мастера Иеронима Вирикса «Иона выброшен на берег» из серии «История Ионы»¹¹⁶, отличается от образца лишь деталями пейзажа и зеркальным воспроизведением, что в целом присуще иконам, композиционно восходящим к графическим листам.

Особенностью иконы является использование двух техник: живописной (кит и фон написаны маслом) и традиционной икононой — (фигура пророка выполнена темперой)¹¹⁷. Значительное несовпадение манер живописи может указывать на участие в создании иконы двух мастеров. Нельзя также исключать возможность работы одного иконописца, владевшего обоими техниками. Приемы исполнения личного и одетий близки памятникам последней трети XVIII века. Редкость сюжета и технического исполнения живописи, точное воспроизведение фламандского образца позволяет предполагать, что икона была создана в Центральной России, в регионе, испытывавшем непосредственное влияние столичного искусства.

Н.В.Герасименко

124. ПРЕПОДОБНЫЙ НИЛ СТОЛОБЕНСКИЙ

Конец XVIII века

Верхневолжье

24,5 x 13,5 x 7,8 см

Дерево, резьба, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утрачена нижняя часть кистей слева. Сколы и утраты дерева на правой ступне, ручках кистей, на рукавах и складках одежды. Утраты красочного слоя.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Объемное изображение является близкой копией храмового скульптурного образа преподобного Нила Столобенского, выполненного в последней трети XVIII столетия¹¹⁸. Плоская и неокрашенная тыльная сторона скульптуры, а также отверстие для крепежного шканта на нижнем торце указывают на изначальное помещение образа в кноте. Это одно из самых ранних известных повторений почитаемого образа из Ниловой пустыни. На создание памятника в конце XVIII века указывают особенности стиля: реалистично исполненные черты лица и фигуры, многочисленные живописные складки облачения, а также характерный для этого времени синий пигмент, которым, как и в оригинале, расцвечены куколь и аналог спящего.

Е.В.Давыдова

125. ПРЕПОДОБНЫЙ НИЛ СТОЛОБЕНСКИЙ

XIX век

Верхневолжье

28,8 x 14,7 x 6,5 см

Дерево, резьба, масло

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Незначительные утраты красочного слоя.

Реставрация: Сведения отсутствуют

Скульптура, исполненная в стиле пародного примитива, восходит к почитаемому храмовому образу из Нило-Столобенской пустыни¹¹⁹. Подобные небольшие скульптуры, предназначавшиеся для паломников, создавали резчики из города Осташкова и окрестных деревень. Особенностью публикуемого памятника является отсутствие кистей, на которые опирается святой. Возможно, что отказ от этой детали продиктован абсолютной обобщенностью форм фигур, благодаря чему образ достиг знаковой выразительности. Роспись облачений «в горошек» также является уникальным плодом авторского творчества.

Е.В.Давыдова

Собрание В.Н.Ларионова

126. Федор Zubov ВОСКРЕСЕНИЕ — СОШЕСТВИЕ ВО АД. БОГОМАТЕРЬ ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ (створки складня)

1688 год

Москва, иконописная мастерская Оружейной палаты
6,6 x 6,2 см (центральная створка), 6,5 x 5,9 (левая створка)

Дерево, левкас, темпера; медный сплав, литье

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Створки входили в состав трехчастного складня, правая створка утрачена, крепление створок распалось. На створке «Воскресение — Сошествие во ад» вертикальная трещина левкаса по центру, утраты левкаса внизу правее трещины.

по левому и верхнему краям. На створке «Богоматерь Всех скорбящих Радость» утраты левкаса по левому краю сверху, по правому краю и в верхнем правом углу. На обеих мелкие утраты красочного слоя, потертости красочного слоя и золота, старое покрытие.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

На створке «Богоматерь Всех скорбящих Радость» на нижнем поле надпись черной краской: [196] ... *Федо(р) Бѣтхѣевъ*

Судя по остаткам крепления створок, можно уверенно говорить о том, что композиций «Воскресение — Сошествие во ад» являлась центром складня, «Богоматерь Всех скорбящих радость» — левой частью¹²⁰.

¹¹⁵ См. Dufrenoy S. L'illustration des psaumes grecs du Moyen Age. Paris 1966. P36. Fig. 32.

¹¹⁶ Mauquoy-Hendriks M. Les estampes des Wierix. Conservees au cabinet des estampes de la bibliothèque Royale Albert I. Bruxelles. 1978. V. I. Cat. 40. 43.

¹¹⁷ Применение смешанной техники в одном произведении широко известно с конца XVII столетия.

¹¹⁸ Барсегян Т.В. Земля Истока: Очерки культуры Верхневолжья. М., 2001. С. 348.

¹¹⁹ См. о нем кат. 124.

¹²⁰ Сюжет утраченной правой створки не поддается реконструкции.

Иконография сюжета центральной створки дана в развернутом двухчастном варианте, соединяющим историческое и символическое изображение события. Схема, где Христос в обеих сценах представлен на центральной оси, появилась в иконописи Москвы в середине XVII века. Помимо основных сцен мастер изобразил также дополнительные — «Распятие» и «Жены-мироносицы у гроба Господня». Включение дополнительных сюжетов в данную иконографическую схему характерно для больших храмовых образов, в миниатюре встречается редко. В створке «Богоматерь Всех скорбящих Радость» использован извод, отличающийся от иконографии образа из храма Преображения на Ордынке, который прославился в год написания складня. Богородица изображена с характерным жестом скрещенных рук, восходящим к образу из церкви Санта-Мария Маджоре в Риме. Этот извод под именем «Богоматери Снежной» был широко распространен в XVI–XVII веках в западнорусских землях, откуда в конце XVII столетия пришел в Москву вследствие распространения западнорусской печатной графики. Федор Евтихийев Зубов — известный мастер Оружейной палаты, подписанные произведения которого встречаются очень редко¹⁴¹. Автограф мастера лежит в авторском слое. Манера миниатюрного письма соответствует стилю иконописной мастерской Оружейной палаты, живопись отличается мастерством, композиция — грамотным построением. Некоторая источникность линий объясняется, по-видимому, старостью и плохим зрением мастера на момент написания складня (ум. 1689).

Публикации: Комашико Н.И. Подписные иконы из Оружейной палаты и их последователей // *Антиквариат и предметы коллекционирования*. 2003. № 11. С. 86.

Н.И.Комашико

Собрание А.Н.Сальникова

128. БЛАГОРАЗУМНЫЙ РАЗБОЙНИК РАХ, СО СЦЕНАМИ ИСТОРИИ АДАМА И ЕВЫ (северная дверь иконостаса)

Начало XVII века

Верхневолжье (Тверь?)

169,5 x 63,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Утраты левкаса на полях и по стыку частей доски, проходящему через изображение левой ноги разбойника. Левкасная вставка сверху, на периферийном участке двух первых сцен истории Адама и Евы. Потертости красочного слоя.

Реставрация: Раскрыта В.В.Барановым в 2003–2004 годах.

Произведение принадлежит к известному с XVI века типу боковых дверей иконостаса с изображением Благоразумного разбойника, стоящего с крестом в руках в проеме райских врат. В данном произведении он представлен не статично, а в повороте вправо, как бы вступающий в рай. В его правой руке крест, на котором он был распят, в левой — райское дерево с множеством птиц, сидящих на ветвях и клюющих плоды. Обычно деревья (или другие растения) изображаются на белом фоне, в раю. Дерево в руках разбойника на публикуемом памятнике напоминает об апокрифе, согласно которому крест, на котором он был распят, был сделан из дерева, упавшего из рая по реке Тигр¹⁴². На нем набедренное

127. БЛАГОВЕЩЕНИЕ

XVII век

Русский Север (?)

11,5 x 9,7 см

Дерево, резьба, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Вологодской области.

Сохранность: Выщерблены и мелкие утраты дерева и красочного слоя. Поздние записи.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

В основе композиции лежит новгородская иконографическая схема, в соответствии с которой Богоматерь изображается стоящей возле престола на фоне двух высоких адалий, соединенных стеной или другим более низким сооружением. К «устойжскому» наводу относится редкая деталь — изображение горы на поземе в центре, которая обычно дополняется пещерой, отсутствующей на публикуемом памятнике из-за его малого размера. Эта деталь, известная с XVI века, является прообразом Рождества Христова и олицетворяет один из эпитетов Богородицы — «Гора нерукосечная». Скала по высоте не выходит за границу поэмы. Прямые аналоги такому изображению имеются в иконах последней трети XVI — начала XVII веков, происходящих из Благовещенского собора в Сольвычегодске¹⁴³. Своеобразная форма колонок на боковых полях и архитектурном фоне соответствует подобным элементам вышеупомянутых живописных икон, а также известна в произведениях северной пластики¹⁴⁴. Близость иконографии сольвычегодским образам не дает достаточных оснований для определения центра изготовления, поскольку характер резьбы отличен от изделий, вышедших из мастерской Строгановых. Приемы резьбы и стиль иконы позволяют датировать ее XVII столетием.

Е.В.Давыдова

«препоясание», обычное для икон XVI века, а не порты, как на иконах XVII столетия.

В верхней части двери, в фигурных арочках представлены сцены истории Адама и Евы — Сотворение Адама, Бог ведет Адама, Создание Евы, Господь наставляет Адама и Еву, Господь заповедует им есть плоды древа познания, Грехопадение Адама и Евы, Изгнание первых людей из рая, Плач Адама и Евы. Бог в этих сценах изображается в виде ангела с крестчатым нимбом. Подобные сюжеты обычны для пономарских дверей иконостаса, на которых они обычно занимают место в средней части композиции. На публикуемом памятнике мелкий масштаб изображений делает их роль подчиненной — они лишь напоминают о том, как был утерян рай. Мотив, определяющий содержание произведения — возможность спасения: двери рая открыты для уверовавшего грешника.

Рисунок фигур и типы лиц, колорит иконы, построенный на мягких, не контрастных сочетаниях неярких, но насыщенных тонов, личное письмо с его рыжеватыми санкирными подложками, плотным желтым охрением и несильно разбеленными движениями свидетельствуют о хорошем знакомстве мастера со столичной иконописью рубежа XVI–XVII веков. В целом стиль иконы позволяет связать ее с художественной культурой Поволжья. В монохромности палитры, холодноватости охрения, остроте силуэтных линий можно усматривать отголоски традиций тверской иконописи. Вероятно, икона написана в первой четверти XVII века, после Смутного времени.

В.М.Сорокатый

¹⁴¹ См. о нем: *Словарь русских иконописцев XIII–XVII веков* / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 250–259.

¹⁴² «Богоматерь Владимирская, с прадниками» начала XVII века (ГЭ, инв. ЭРИ-219. Воспр.: Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании ГЭ. СПб., 1992. С.156), «Благовещение, со сценами земной жизни Богородицы» 1580-х годов (СИХМ, инв.345-ж. Воспр.: Рыбаков А.А. Вологодская икона: Центры художественной культуры земли Вологодской XIII–XVIII веков. Кат. 284/285), «Благовещение, с Акафистом» 1570-х годов (ГТГ, инв. 29558. Воспр.: Иконы строгановских вотивов XVI–XVII веков. М., 2003. С. 94).

¹⁴³ Например, киот скульптуры святителя Николая (Можайского) из Никольской церкви села Волосово Каргопольского района Архангельской области (АОМНИ. 43-ДРС. Воспр.: Резные иконостасы и деревянная скульптура Русского Севера: Каталог выставки. М., 1995. Кат. 3).

¹⁴⁴ Пуцко В.Г. Благоразумный разбойник в апокрифической литературе и древнерусском изобразительном искусстве // *Труды отдела древнерусской литературы*. М.—Л., 1966. Т. XXII. С. 405.

Собрание А.И.Струева

129. ПОСТРИЖЕНИЕ В ВЕЛИКУЮ СХИМУ («ВТОРИЧНОПОСТРИЖЕНИЕ»)

Середина — третья четверть XVI века

Средняя Русь

30,5 x 25,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Тонированная вставка левкаса на месте ожога на одеждах в нижней части изображения и на нижнем поле. Многочисленные следы от гвоздей, крепивших басменный оклад. Потертости золота и красочного слоя. Лики правлены. Первоначальный красочный слой мандорлы голубого цвета пропитался олифой и потемнел.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

На иконе представлен чин пострижения в великую схиму — вторую (вышую) степень иночества (надпись в верхней части иконы: **ВТОРАЧИНПОСТРИЖЕНИЕ НЕВИДИМО П[РЕД]СТОЯТ АНГ(Е)ЛСКИЕ ЧИНЫ**). Памятник уникален в сюжетном и иконографическом отношении. В составе клейм житийных икон преемственных хорошо известны изображения сцен пострижения в монахи, данный же сюжет в русской иконописи неизвестен. В «Описи Покровского Женского Монастыря в г. Суздале» 1597 г.¹⁰⁵ мы находим название икон, которые могли бы подойти к этому сюжету: «пядница большая пострижение святоино» и «пядница большая образ мнишеского пострижения на золоте». На эти названия обратил внимания Г.В.Попов, высказавший

предположение, что подобные сюжеты в России могли относиться к времени правления Ивана Грозного¹⁰⁶.

Композиция иконы замкнутая и симметричная, легко обозрима. Она не только иллюстрирует чинопоследование приятия великого ангельского образа, но и раскрывает глубину его символики (Флп 1: 23). Центр иконы выделен по вертикали силуэтом инокини, отделенным кинокариками крыльями от плотно стоящих монахов и монахинь, и Христом в сияющих одеждах. Окружающая Его мандорла, увенчанная серафимом с «невидимо предстоящими» ангелами, ассоциируется с композицией икон Успение Богоматери. Также обращает на себя внимание некоторое сходство с иконографической схемой изображения Софии Премудрости Божией новгородского извода (красные крылья за спиной схимницы и полуфигура Христа с жестом архиерейского благословения). Примечательно, что изображение схимонахини лишено индивидуальности и не имеет нимба.

Стиль иконы характерен для середины — третьей четверти XVI века. Большую роль играет подготовительный рисунок, на который наложены полупрозрачные слои красок. Моделировки исполнены разбеленным основным тоном, местами с добавлением охры. Для исполнения одежд Христа использован прием процарапывания неотвердевшей охры, положенной на золото. В теплых тонах колорита усматриваются традиции живописи Ростово-Суздальских земель.

Тот факт, что в центр иконы помещена женская фигура, позволяет связать происхождение иконы с женским монастырем. Нельзя исключить, что это одна из пядниц, упомянутых в описи женского Покровского монастыря, в котором в XV-XVI веках приняла постриг представительницы многих именитых семей, в том числе великокняжеской.

О.С.Никольская

Собрание А.И.Былинкина

130. БОГОМАТЕРЬ ЯРОСЛАВСКАЯ¹⁰⁷

Середина XVI века

Центральная Россия

35,1 x 30,9 см

Дерево, левкас, темпера; серебро, чеканка гравировка, канфарение

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве.

Сохранность: Живопись иконы, сохранившаяся в пределах контура изображения, не соответствует характеру обработки доски. Вероятно, она находится на врезке в позднюю доску. Но поскольку заметных признаков врезки не имеется, нельзя исключить, что первоначальная доска иконы была заново обработана в конце XIX века. Именно этим временем датируется

грунт с позолотой на фоне, полях и нимбах, а также ассистное золочение на одеяниях Марии и Младенца и темные описи черт ликов и прядей волос Младенца. На мафории Богоматери левкасная вставка внизу слева.

Реставрация: Реставрирована в В.М.Момотом в 2004 году.

Изысканный и точный рисунок иконы, мягкие, тонко согласованные краски, нежно-розоватое охрение личного, нанесенное на светлый оловяковый санкирь, благородство образов позволяют отнести памятник к тому слою искусства среднерусских городов середины XVI века (возможно, 1540-х годов), который был наиболее близок к столичному искусству.

В.М.Сорокатый

Собрание А. Ш.

131. БОГОМАТЕРЬ ВЛАДИМИРСКАЯ

Середина XVI века

Москва

30,3 x 24,8 см (врезок 20,0 x 18,0 см)

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Икона представляет собой врезок в новую доску. Первоначальная живопись находится в границах контуров фигур, контуры — в слое поновления. Вставка на правой стопе Младенца и прилегающем участке. На ассисте фрагменты поновлений XIX века и современные восстановления.

Реставрация: Реставрирована О.К.Ежикиной в 2004 году.

Использован иконографический вариант, где видна ручка Младенца, обнимающая Богоматерь за шею.

Лики написаны тонко и мягко, с нежными оттенками охры и легкой, но отчетливой подрумянкой. Рисунок деликатный, с изысканным ритмом сочетаний криволинейных и спрямленных форм. Образы нежные и трогательные. Использован тончайший колористический прием — красноватая лессировка по санкирю вдоль касания ликом и чепца Богородицы. Перечисленные особенности позволяют отнести памятник к московским произведениям середины XVI столетия

В.М.Сорокатый

¹⁰⁵ Георгиевский В. Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927. Приложение. С. 53.

¹⁰⁶ Попов Г.В. Древнейшая икона Иоанна Рыльского в России и Дионисий Суздальский. Опыт интерпретации документа конца XVI в. // Искусство Древней Руси: Проблемы иконографии М., 1994. С. 119—120.

¹⁰⁷ Оклад иконы выполнен в Москве в 1819 году (мастер Андрей Григорьев, пробирер М.М.Карпинский).

Собрание С.В.Болдырева

132. СОБОР АРХАНГЕЛОВ

Конец XVI — начало XVII века

Москва (?)

30,8 x 26,5 см (врезок 22,0 x 19,3 см)

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.

Сохранность: Икона представляет собой врезок в новую доску. В пределах врезки позидия живопись по периметру, включая изображения облаков и краев крыльев. На остальной поверхности врезки потертости и небольшие чинки утрат. Золото нимбов частично восстановлено.

Реставрация: Реставрирована Т.И.Рычковой в 2003–2004 годах.

Образ имеет оригинальные иконографические детали: Спас Эммануил представлен сидящим на престоле без спинки, его ноги покоятся на херувиме, в nimbe вписана восьмиконечная звезда; архангелы Михаил и Гавриил представлены в диаконских орарях, как в деисусном чине первой половины XVII века из села Семеновское (ЦМИАР)¹⁴².

Рисунок и пропорции фигур, плавные движения, характерные округлые миловидные лица соответствуют стилю строгановских мастеров рубежа XVI — XVII веков. Поскольку в иконе использованы неочищенные краски, можно предполагать, что ее автором был провинциальный иконописец, испытавший сильное влияние строгановских мастеров.

В.М.Сорокатый

Собрание М.Б.Высоцкой

133. ПРЕСТА ЦАРИЦА С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ НА ПОЛЯХ¹⁴³

Конец XVI — начало XVII века

Строгановский мастер

40,0 x 35,0 см. (авторская доска 35,7 x 29,5 см)

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Из коллекции М.И.Чуванова. Приобретена в Москве в 2002 году.

Сохранность: Икона неоднократно поновлялась. Значительной реставрации подвергалась около 1885 года во время изготовления оклада, когда ее основа была надставлена с боковых сторон на 2,5 см, с торцов на 2 см, а шпонки заменены. Фон и поля находятся под записью. Разновременные прописи.

Реставрация: Сведения отсутствуют.

Икона была написана, вероятно, по заказу семьи Никиты Григорьевича Строганова, так как изображенные на полях святые тезоимениты представителям этой семьи: Григорий Богослов — святой ангел Григория Анкиевича Строганова (ум. 1577), отца Никиты Григорьевича; мученица Мавра — жены Григория Анкиевича (1538–1574); Никита мученик — самого Никиты Григорьевича Строганова (1560–1616); преподобная Евпраксия — жены Никиты Григорьевича Евпраксии Федоровны Кобелевой (1565–1608). Подобный набор святых на полях присутствует на иконе «Деисус» («Седмица») второй половины XVI века из СИХМ¹⁴⁴. Стиль иконы характерен для строгановских мастеров

О.С.Никольская

Собрание протоиерея Владимира

134. Симон Ушаков (?)

СВЯЩЕННОМУЧЕНИК АРТЕМОН

1670–1680-е гг.

Москва, иконописная мастерская Оружейной палаты

122,0 x 77,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Поступила от частных лиц в Москве в 2002 году.

Сохранность: Нижнее поле опилено, надставлено планкой. Авторский грунт на фоне, полях и, частично, изображении плеч заменен новым при поновлении XIX века, когда он был позолочен (при реставрации фону возвращен изначальный светло-зеленый цвет). Вставка с реконструкцией живописи под левой рукой Артемона. Мелкие тонированные утраты и сильная потертость красочного слоя.

Реставрация: Реставрирована С.С.Юровым и Д.С.Юровым в 2002–2004 годах.

Отдельное изображение Артемона епископа Лаодикийского (303 г.) на большой храмовой иконе уникально, его создание несомненно связано с особым заказом. Учитывая, что по стилю образ является характерным

произведением иконописной мастерской Оружейной палаты, можно утверждать, что его заказчиком был боярин Артемон Сергеевич Матвеев, в семье которого воспитывалась Наталья Кирилловна Нарышкина, вторая супруга царя Алексея Михайловича и мать Петра I. С именем боярина связано строительство двух храмов, из которых мог происходить публикуемый памятник. Скорее всего, он был создан для усадебного храма А.С.Матвеева — церкви Спаса Нерукотворного на Сетунни (1673–1676), где по имеющимся сведениям имелся подобный образ¹⁴⁵. Второй храм, где она могла находиться — московская церковь Николы в Столпах (1669), которая была построена на средства боярина, и где он был похоронен после гибели во время первого Стрелецкого бунта (1682). Икона отличается высоким профессионализмом письма, глубиной и мягкостью образа, тщательностью и тонкостью проработки декоративных деталей. Богатый узор одежд святого воспроизводит орнаментику западноевропейских дорогих тканей, оклад Евангелия повторяет произведения придворных ювелиров последней четверти XVII века. Учитывая, что в иконостасе храма на Сетунни находился образ Спаса Нерукотворного (собрание Бельчева в Гамбурге), имеющий подпись Симона Ушакова, можно предполагать авторство знаменитого иконографа и в публикуемой иконе.

Н.И.Комашко

¹⁴² Воспр.: 1000-летие русской художественной культуры: Каталог выставки. М., 1988. Кат. 144-145.

¹⁴³ Икона имеет оклад 1885 года, выполненный в известной московской мастерской Якова Мишукова.

¹⁴⁴ Воспр.: Искусство Строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы: Каталог выставки. М., 1991, Кат. 29.

¹⁴⁵ ЦИАМ Ф.454. Оп. 3. Д. 79. Л. 54-55. Сведения представлены Ю.И.Лудковым.

Собрание В.В.Бардзимашвили

135. Симон Ушаков (?) СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ¹³²

1670-е гг.

Москва, иконописная мастерская Оружейной палаты
41,3 x 34,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Новгородской области.

Сохранность: Утрата левкаса по ожогу вдоль нижнего края. Небольшие старые вставки с поновительской живописью (две на левой щеке и одна над переносицей). Утраты золота на нимбе. На обороте крупные утраты левкаса и живописи в нижней части.
Реставрация: Раскрыта С.Павицким в 1998 году.

Иконография традиционна для живоподобных изображений Нерукотворного Спаса мастеров Оружейной палаты. Уникальная особенность — узкая полоса терракотового фона с серой тенью от платы: мастер как бы

изобразил образ, помещенный в нише из кирпича — «чрепия», на котором, по преданию, чудесным образом остался отпечаток Святого Убруса. Икона по стилю и технике письма чрезвычайно близка целому ряду аналогичных подписных произведений Симона Ушакова 1670-х годов: из ризницы Троице-Сергиева монастыря 1673 г. (ГТГ), из Смоленска 1678 г. (ГТГ), из Александровой слободы ок. 1670 г. (ГИМ) и др. В то же время, в ней присутствуют детали, которые не встречаются на других образах (разделка платы в золотую крапинку, терракотовый фон), что в целом также характерно для Симона Ушакова, который никогда полностью не повторял себя в подобных многочисленных образах. Очевидно, данная икона имела автограф Симона Ушакова, который был утрачен в связи ожогом доски по нижнему краю.

Сравнительное технико-технологическое исследование публикуемого памятника¹³³ подтвердило его сходство с подписными произведениями Симона Ушакова.

В.М.Сорокатый

Собрание Е.И.Серёгиной

136. СПАС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

Последняя четверть XVII века

Москва, иконописная мастерская Оружейной палаты
112,5 x 48,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Случайно найдена в Москве.

Сохранность: Утрачены боковые доски основы. Тонированные вставки и тонировки по утратам красочного слоя. Потертости красочного слоя, золота и серебра.

Реставрация: Раскрыта владельцем из-под тотальной масляной записи XIX века в 2002 году.

Иконография образа традиционна. По-видимому, он находился в местном ряду иконостаса справа от Царских врат. Многослойное тонкое живоподобное письмо личного и характерная колористическая система, построенная на активном использовании бакана и цветных лаков, полностью соответствуют произведениям жалованных иконописцев Оружейной палаты последней четверти XVII века.

Н.И.Комашко

Собрание К.В.Воронина

137. ПРЕОБРАЖЕНИЕ

Середина XVII века

Великий Устюг (?)

114,6 x 84,8 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Вологде. По сведениям предыдущего владельца вывезена из Великого Устюга.

Сохранность: Утрата левкаса до доски на нижнем поле. Вставка левкаса с реконструкцией живописи по стыку досок сверху справа, проходящая по сиянию Христа левее фигуры Моисея. Мелкие утраты, потертость красочного слоя по кракелюру. Потертость золота на полях и фоне. Утраты и потертости серебра на ассисте одежд Христа.

Реставрация: Реставрирована М.Н.Тимохиным в 2002 году.

В иконе использован наиболее подробный извод Преображения. Пророки Илия и Моисей изображены дважды — на горе по сторонам от Христа и на образах, несомые ангелами. Справа, около пророка Моисея на горках изображен гроб, из которого он был восхитен. В нижней части композиции присутствуют сцены восхождения на гору и нисхождения с нее Иисуса с апостолами. Наиболее интересны и крайне редки две сцены внизу в центре. Вверху представлен собственно момент Преображения, где апостолы стоят и смотрят на Христа. Ниже — упавшие ниц

апостолы, которых поднимает Христос, что в точности соответствует приведенному здесь же евангельскому тексту.

По стилю икона соответствует памятникам середины XVII века, в частности, происходящим из северных окраин костромских земель, соседствовавших с вологодскими, где проходил путь на Великий Устюг¹³⁴.

Н.И.Комашко

138. ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ, В ДЕЯНИЯХ

Конец XVII — начало XVIII века

Центральная Россия

112,0 x 85,4 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Ивановской области в 2001 году.

Сохранность: Небольшой скол левкаса на левой ноге Авраама внизу слева. Левкасные тонированные вставки на нижнем поле, на правом поле внизу, на одеждах Сарры, по стыку досок сверху в центре на изображении дуба (с реконструкцией живописи). Мелкие тонированные утраты красочного слоя. Утраты черного рисунка по золотым деталям. Потертости золота на нимбах и на двойнике фона, золота и серебра в разделках одежд. Незначительные остатки старого покрытия.

Реставрация: Реставрирована М.Н.Тимохиным в 2002 году.

¹³² На обороте иконы имеется изображение Голгофского креста, современное живописи лицевой стороны.

¹³³ Проведено в 2001 году В.П.Голиковым (Институт культурного и природного наследия им. Д.С.Лихачева)

¹³⁴ Например, икона «Собор Богоматери» из села Холм близ Галича (КГОИАМЗ). Воспр.: Костромская икона XIII — XIX веков./Авт.-сост. Н.И.Комашко, С.С.Каткова. М., 2004. Кат. 81) и др.

Собрание А.И.Полийчука

**141. Иван Андреев
СПАС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ НА ПРЕСТОЛЕ**

1715 год

Кострома

105,7 x 65,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Из разрушенной церкви Богородицы Всех скорбящих Радости села Козмодемьянское близ Ярославля. Приобретена у потомков священника храма.

Сохранность: Левкасные тонированные вставки на нижнем поле, менее значительные по краям. Старая левкасная вставка на изображении подножия внизу справа. Вставки по местам крепления утраченного венца. Фон находится под поздней записью (первоначальный цвет светло-зеленый). Мелкие тонированные утраты красочного слоя. Окисление серебра. Небольшие потертости красочного слоя на лице и волосах Христа. Потеря золота на разделках одежд. Остатки старого покрытия на цветных лаках.

Реставрация: Раскрыта в 2004 году, реставрация не завершена.

Справа от подножия надпись черной краской в четыре строки: [писан сий] с(вя)тый образ во граде [Я]рославле [715] г[оду] писал димитриевский диакон ишанинъ андрѣевъ

Икона находилась в местном ряду иконостаса у Царских врат. Иконография образа сочетает черты двух изводов — «Спаса на престоле» и «Спаса Царя Мануила» (симметрично изображенные колени и ноги Христа). Вверху по сторонам представлены ангелы с орудиями страстей — деталь, популярная с середины XVII века и широко распространенная в ярославском и костромском Поволжье¹⁶. На престоле слева от Христа в особом клейме изображены обращенные к нему избранные святые, связанные, по-видимому, с заказчиком иконы и его семьей: митрополит Петр, самц. Григорий, ангел-хранитель, архидиакон Стефан, Ульяна, неизвестная мученица, неизвестная преподобная, Алексей человек Божий.

Иван Андреев — костромской иконописец, с 1713 года проживавший в Ярославле, где был дяконом, затем священником церкви Дмитрия Солунского¹⁷. Известен по трем сохранившимся иконам, которые являются списками разных лет с чудотворной иконы Богородицы Толгской, поновленной Иваном Андреевым в 1709 году. Все они не дают представления об особенностях его творческой манеры. Публикуемый памятник, где автор не был связан необходимостью следовать стилю образа, демонстрирует индивидуальность художника и его высокий профессиональный уровень, а также свидетельствует о его тесной связи с костромской художественной традицией конца XVII века.

Н.И.Комашико

142. БОГОМАТЕРЬ ТИХВИНСКАЯ

Первая треть XVIII века

Тихвин, мастер школы Оружейной палаты

90,0 x 69,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в 2004 году.

Сохранность: Узкие вертикальные вставки грунта с реконструкцией живописи вдоль стыков досок основы. Вставка с реконструкцией живописи на груди и пальцах правой руки Богородицы на месте ожога. Прописи на личном. Двойник на нимбах, кайме мафория и наручах Богородицы правлен. Частично восстанов-

лены по утратам серебряные разделки одежд. Окисление авторского серебра на одеждах Младенца. Фон и поля под записью.
Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

Надпись светлой охрой на обороте: Храмовой сей с(вя)тый образъ // мѣро[ю и п]одовіемъ чѣдотворныа Иконы Прес(вя)тыа // Б(огоро)д(и)цы Тихвинскіа Погоста конищева, вновьострое//ниюу каменнью ц(е)рк(о)вь собственнымъ коштомъ низди//веніемъ приснопамятнаго Ктітора и Господина // Полковника Васііа Матѣевіча Голенищева Кутѣзова. // Приналоженномъ тожъ ѿнего вновь сребренномъ // высокой пробною чеканною работою окладѣ. // Вѣсомъ состоящаго едвенатцати фунтовъ, // поновлялъ иконническимъ искѣствомъ в торопцѣ // ПокровоНиколаевской С(вя)щенникъ Васііа Васііевъ Семивской // [1780] г[оду] Ма[стер] М(е)с(я)ца Ма[я].

Икона является точным списком с чудотворной Тихвинской иконы. Заказчик образа В.М.Голенищев-Кутузов происходил из древнего рода, известного с XIII века. Был сыном Матвея Ивановича Кутузова, братом Илариона Матвеевича Кутузова. Доводился родным дядей знаменитому полководцу М.И.Кутузову. Село Канищево (теперь Новгородская область), указанное в надписи на обороте, принадлежало семье Кутузовых с XVII века. Расположено на равном расстоянии от Тихвина и Торопца. В Торопецком, Великолужском и Пусторжевском уездах находились обширные владения семьи.

Поскольку в 1780 году икона уже нуждалась в поновлении, следует, что она была написана в первой половине XVIII века¹⁸. Поскольку большинство мерных списков Богородицы Тихвинской связано своим созданием с иконописной мастерской Большого Тихвинского монастыря, можно предполагать, что публикуемый памятник был выполнен там же. С другой стороны качество живоподобного письма ликов, исполненного в лучших традициях мастеров Оружейной палаты, выдает руку не тихвинского мастера. Известно, что с 1709 года в Тихвинском и соседних вологодских монастырях работал известный торопецкий иконописец Лаврентий Георгиев Туфанов, сын Георгия Туфанова-Торопецкина — ученика знаменитого царского изографа Георгия Терентьева Зиновьева¹⁹. Манера письма публикуемого памятника близка известным подписным произведениям мастера, последние из которых датированы 1730 годом. Нельзя исключать, что публикуемая икона была написана Лаврентием Туфановым. Сведения о поновителе иконы В.В.Семивском не выявлены.

О.С.Никольская, Н.И.Комашико

143. БОГОМАТЕРЬ ЭКОНОМИССА, С ЖИТИЕМ АФАНАСИЯ АФОНСКОГО И ВИДОМ ВЕЛИКОЙ ЛАВРЫ НА АФОНЕ

Конец XVIII — первая треть XIX века

Афон, русский мастер

73,0 x 52,7 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно. Приобретена в Москве в антикварном магазине.

Сохранность: Трещины дерева в верхней и нижней части. Механические повреждения в виде выбоин и царапин. Небольшие выпадения красочного слоя. Потертость золота.

Реставрация: Реставрирована до поступления в коллекцию.

¹⁶ См., например образ Гурия Никитина «Спас Вседержитель на престоле» 1687 года из Федоровской церкви в Ярославле (ЯГИАХМЗ. Воспр.: Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. Ил. 43)

¹⁷ См. о нем: Словарь русских иконописцев XIII-XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 51-52.

¹⁸ Судя по эпигрете «приснопамятный» в надписи, В.М.Кутузова в 1780 году уже не было в живых.

¹⁹ Подробнее о семье иконописцев Туфановых см.: Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Ред.-сост. И.А.Кочетков. М., 2003. С. 663-664.

Клейма (в два столбца):

1. Огненное восхождение пророка Илии
2. Афанасий исцеляет больного водянкой
3. Афанасий исцеляет ногу монаха Антония
4. Афанасий молитвой превращает соленую воду в питьевую
5. Явление Афанасию Богородицы, понуждающей возобновить общежитие в монастыре
6. Богородица изводит источник из скалы
7. Три вселенских святителя
8. Афанасий изгоняет бесов из монастыря
9. Афанасий обращает стронтелей в монахи
10. Афанасий избавляет бывших с ним в лодке от потопления
11. Исцеление бесноватого у гроба Афанасия
12. Преставление Афанасия

В нижней части в три столбца приведено хвалебное славословие. Первый столбец: Достояно праведно же сие всемъ бѹдетъ пріятно изо//здателемъ род ч(е)л(о)вѣческомъ несамо жити с(вѣ)тыхъ // мѹжей сказать во всемъ подобно сѣни которые // превзошли солнечно какова мы вси разбѣмша ѹи//дохомъ вѣры бысть междѹ церковныхъ // стронтелей ѹнаю именемъ афанасіа ко//мѹ нареша с(вѣ)того шампана вѣдишь имее(ш)// како в(о)гъ кого многу велми чѹдеса всемъ // авиѣ тако вселенскѹ звездѹ сіа ... ней//шѹ зрехомъ

Второй столбец: зане всехъ глаголомъ превосходящихъ в(о)гомъ ѡсла(н) // в горѹ с(вѣ)тѹ лаврѹ славнѹ в(ла)днѹ посланъ девѹ и // славѹ изиждаемъ зиждеи же еи вѣрчаемъ спа//сеніа дѹшъ ради своихъ телесѹ изобразенъ // де сію что ти трошкѹмъ вѣрчихъ. азъ видѣи // христовиныхъ православныхъ же се кѹпцо(в) // почтенншихъ гдровъ торговцовъ кѹпцовъ и // вратникъ христовѹ и гешрѹи с(ы)нове ана//стасіевы ѡгородѹ Арда. Кѹпно совѣще(н)нымъ // ностомнемъ же зрѣти

Третий столбец: Всечестнаго ѡца архимандрита мины // етой шентели великіа лавры ѡ вѣтрова // кричка-

го родъ егѹ антоновичъ ковмене(н) // исторію лавры затое вѣсть а молю шере//тающѹюся повсюдѹ учи-татею и показачи // м[н]а[о]тнѣѹ той рѣкѹ просимъ и молю давъ // егѹ годъ в(о)га помощника просимъ вѣрою // вамъ решн дерзаю все сме..

Композиция иконы прямо восходит к греческой гравюре, изданной в Вене в середине XVIII века¹⁰⁹, которая воспроизводит чудотворный образ Богоматери, хранящийся в Великой Лавре святого Афанасия на Афоне. Образ был написан в память о явлении Богоматери основателю Лавры святому Афанасию, который в отчаянии из-за голода, постигшего его обитель, решил подвизаться в другом монастыре, но Богородица остановила его, обещая свою помощь. В подтверждении своих слов она повелела Афанасию ударить посохом в пустынное место, откуда забил источник, впоследствии получивший название Агнасма святого Афанасия. В Лавре сохраняется список с чудотворного образа, выполненный в 1578 году.

Собственно икона Богоматери изображена в центре вверху. Богородице с Младенцем, сидящей на престоле, предстоит Афанасий Афонский и Афанасий Печерский, основатель Киево-Печерской Лавры, некоторое время подвизавшийся на Афоне. По сторонам в клеймах представлены 10 сюжетов жития Афанасия Афонского, дополненные клеймами с изображением Огненного восхождения пророка Илии и трех святителей (Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста), которых нет на гравюре. Внизу представлен вид Великой Лавры.

В настоящее время в российских собраниях известна только одна икона Богоматери Экономиссы, также восходящая к греческой гравюре (ЦМиАР)¹¹⁰, но другой редакции (вместо Афанасия Печерского изображен Михаил Синадский).

Манера письма иконы, с одной стороны, близка русским памятникам конца XVIII века, ориентированным на стилистику барокко в сочетании с отдельными классицистическими чертами. С другой стороны, в ней прослеживаются особенности афонского иконописания конца XVIII — первой трети XIX века. В пользу афонского происхождения памятника говорит также доска из фруктового дерева и характер ее обработки. Очевидно, образ был написан русским иконописцем, проживавшем в одном из афонских монастырей.

Н.В.Герасименко, Н.И.Комашко

Собрание А.В.Ильина

144. РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ

Конец XVIII века

Ярославль

133,3 x 50,6 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из г. Мологи (Ярославская область, затоплена)

Сохранность: Тонированные вставки на местах сколов левкаса по краям и на полях, на изображении белой простыни. Сильная потертость золота на нимбах и золотых деталях, а также в разделках одежд. Мелкие утраты красочного слоя.

Реставрация: Раскрыта владельцем в 2003 году, реставрация завершена Д.И.Нагаевым в 2004 году.

Икона находилась в местном ряду иконостаса. Вытянутая форма и скругленный верх типичны для эпохи классицизма. Стиль письма (графичность, общая высветленность и, одновременно, интенсивность колорита, построенного на сочетании локальных чистых цветов) характерны для конца XVIII века. В ликах прослеживается преемственная связь с живоподобным стилем, что было свойственно многим старым провинциальным иконописным центрам в конце XVIII столетия. По-видимому, автор иконы был связан с иконописными традициями Ярославля и Романова-Борисоглебска.

Н.И.Комашко

¹⁰⁹ Papastratos D. Paper Icons. Greek Orthodox Religious Engravings 1665–1899. Athens, 1990. № 432.

¹¹⁰ См.: Гравюра Греческого мира в московских собраниях: Каталог выставки. М., 1992. Кат. 40.

Собрание А.В.Юганова

**145. АРХАНГЕЛ МИХАИЛ, ПОБИВАЮЩИЙ
ТРСАВИЦ, СВЯТЫЕ СИСИНИИ И МАРУФ,
С МУЧЕНИЧЕСТВОМ СИСИНИИ**

1831 год

Центральная Россия

31,6 x 26,2 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Твери в 1994 году.

Сохранность: Мелкие тонированные утраты красочного слоя по всей поверхности иконы. С синих одежд в значительной степени утрачены верхние слои (моделировки). Надписи правлены.

Реставрация: Реставрирована в 1994 году.

В нижней части иконы текст:

Го[спо]ди Ис[ус]е Христе Боже нашъ помилуй насъ и
исцѣли от недуга Раба своего имерек и избави весь
родъ человѣческій в день и в // ношѣ и в час от сѣтей
дѣвольскихъ. И присла Го[спо]дѣ архистратига Мнха-
ила заступника рода человѣческаго, и нача онъ ихъ мѣ
// чити Заклинати и Бити тремя дѣвцами железны-
ми дающе имъ на день по три тысячи ран и онѣ нача-
ша // молотися. Написана икона в лето от Р.Х. [1831]

Текст надписи повторяет с некоторыми изменениями заговоры на трясавицу (дев-лихорадок, огневиц), которые в XVIII – XIX вв. включались в отдельные старообрядческие «сборники апокрифических статей»⁶² и Лечебники⁶³. В России эти тексты стали известны, вероятно, из греческой, румынской и, особенно, болгарской письменности, где издавна существовал ряд подобных молитв и заклинаний⁶⁴. Девы-трясавицы (числом 7 или, как на иконе, 12) в этих источниках характеризуются как демонические существа, называются дочерьми Ирода, которые насылают как болезни на род человеческий. Каждая из них олицетворяет какую-либо определенную болезнь. Согласно текстам загово-

ров, Господь по молитве св. Сисиния для борьбы с лихорадками присылает архангела Сихаила (это имя в числе 7 архангелов отсутствует).

В изобразительном искусстве сюжеты на тему этих заговоров встречаются очень редко. Известны единичные произведения мелкой пластики «Явление архангела Сихаила св. Сисинию»⁶⁵ без изображения трясавиц, икона «Архангел Сихаил и св. Сисиний» 1795 года (частное собрание), где архангел побивает копьем обнаженных дев, купающихся в море⁶⁶ (подобная композиция описана И.П. Калинин⁶⁷). Д.А.Ровинский упоминает также о «суздальских иконах», где св. Сисиний изображается со св. Фотинией, и архангел Михаил поражает копьем 12 лихорадок⁶⁸.

Иконографический навод публикуемой иконы своеобразен. Архангел Михаил представлен в шлеме и латах как архистратиг, в правой его руке вместо меча три «дуба железные». Образ св. Сисиния⁶⁹ и сцена из его жития, в подробностях изображающая предсмертные страдания, не оставляет сомнений в том, что это Сисиний епископ Кизический (конец III – начало IV века), пострадавший во время правления Диоклетиана. Согласно житию, был привязан к диким коням, нещадно бит, в ноздри ему при этом залили крепкий уксус. В завершение мучений святому отсекли голову.

На каком основании св. Сисиний почитался целителем от лихорадок остается невыясненным. В его житии нет каких-либо указаний на этот счет. В житии Маруфа епископа Месопотамского (V век), не упоминаемого в заговорах, есть эпизод исцеления «царевой дочери», одержимой злым духом, и бесноватого сына царя Издегера. На основании этого прп. Маруф также считался заступником от злых духов, ему полагалась особая молитва⁷⁰.

Старообрядческий литературный источник, лежащий в основе композиции, написание имени «Исусе» (с одним и), а также несколько суховатая, архаичная манера письма свидетельствуют о происхождении иконы из старообрядческой среды.

О.С.Никольская

⁶² Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Кн. IV. Примечания и дополнения. СПб., 1881. С. 657-658.

⁶³ Буслав Ф.И. О народной поэзии в древней русской литературе. // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. II. СПб., 1861. С. 47-48.

⁶⁴ Там же. С. 45-47.

⁶⁵ Гуптова С.В. Новгородское медное художественное литье (мелкая пластика) XIV – XV в. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI – XV века. М., 1996. С. 373.

⁶⁶ В свете горнем: Выставка произведений древнерусского искусства и современной иконописи из частных собраний / Сост. А.В.Ренжин и Ю.А.Малюков. М., 2003. Кат. 65. С. 51.

⁶⁷ Калинин И.П. Церковно-народный миссеслов на Руси. М., 1990. С. 102, 103.

⁶⁸ Ровинский Д.А. Указ. соч. Кн. V. С. 241-242. Подобная икона также опубликована: Тарасов О.Ю. Икона и благочестие: Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995. Цв. Табл. 38.

⁶⁹ И.П.Калинский полагал, что демоноборец св. Сисиний один из сорока Севастийских мучеников. См. Калинин И.П. Указ. соч. С. 102.

⁷⁰ Там же. С. 96.

Собрание К. У.

146. М.И.Дикарев (?)**СПАС ЗЛАТЫЕ ВЛАСЫ**

Начало XX века (до 1905 года)

Москва

42,9 x 33,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Приобретена в Москве в 2000 году.*Сохранность:* Поля перелевканы. Прописи на личном (лоб, переносица, спинка носа). Золото в медальонах и кайма хитона (золото и рисунок) поновлены. Прописи твореным золотом по прядям волос.*Реставрация:* Раскрыта в 2000 году.

Икона представляет собой уменьшенную копию образа начала XIII века из Успенского собора Московского Кремля¹¹¹. Цветовое решение и композиция повторяют состояние оригинала под записью¹¹². Памятник не является точным повторением древнего образа: отличается от него пропорциями (средник расширен за счет увеличения поля фона); граница древнего ковчега определена копирующей лузгой тонкой красно-коричневой рамкой. На копии обозначен нимб, отсутствующий на оригинале, но имевший место в записи.

Древняя икона была одним из шести выдающихся памятников древнерусской живописи, с которых в самом начале XX века были сделаны копии с целью изготовления с них автолитических цветных таблиц для первого тома Лицевого иконописного подлинника Н.П.Кондакова¹¹³. Эти копии исполняли ведущие московские иконописцы, выходящие из Мстеры О.С.Чириков, М.И.Дикарев, В.П.Гурьянов и А.Я.Тишин¹¹⁴. Есть основания полагать, что публикуемый памятник является той копией, которая была выполнена М.И.Дикаревым в связи с подготовкой издания книги Н.П.Кондакова. Профессиональное мастерство исполнения иконы, точность воспроизведения деталей, тщательная обработка досок, а также абсолютно идентичные пропорции иконы и иллюстрации, приведенной в книге Кондакова, свидетельствуют в пользу такой идентификации. Усиленная в воспроизведении по сравнению с публикуемой иконой контрастность цвета и рисунка могли появиться вследствие сложного технологического процесса автолитографии.

Публикации: Баранов В.В. К вопросу о копировании икон в XIX — начале XX веков // VI научная конференция «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства». 27 ноября — 30 ноября 2000. Москва: Материалы. М., 2002. С. 43-50.

О.С.Никольская

Собрание Н.В.Задорожного

147. ПЕЛЕНА «ГОЛГОФСКИЙ КРЕСТ»

Середина XVII века

Центральная Россия

49,3 x 64,8 см

Атлас, шелковая ткань, набойка, золотные и серебряные нити, шитье

Происхождение: Предположительно, находилась в коллекции В.Я.Рубинштейна. Приобретена в 1991 году.*Сохранность:* Атласный фон ветхий, с сечениями и мелкими утратами. Золотное шитье потерто.*Реставрация:* Реставрирована Н.К.Шебеко в 2004 году.

Памятник представляет собой подвесную пелену, которая могла входить в состав драгоценного убора икон, как местного ряда иконостаса, так и выносных образов.

Имеет традиционную иконографию «Голгофский Крест с орудиями страстей». Изображение Креста сопровождают шитые вязью надписи «Царь Славы», «Иисус Христос», «Копие», «Трость», «Место Лобное», «Гора Голгофа», «Голова Адама». Памятник отличается лаконичной композиционной схемой и правильностью геометрических орнаментов золотного шитья. Изображения исполнены золотными и серебряными нитями по настелу «в прикреп». С помощью шелковой нити — «прикрепы» задается несложный орнаментальный узор, отличающийся лишь величиной шелкового и золотного стежка.

По характеру ткани и техническим данным золотного шитья пелена «Голгофский крест» может быть отнесена к XVII веку. Более точная атрибуция памятника затруднена.

О.В.Клюканова

¹¹¹ Яковлева А.И. Икона «Спас Златые Власы» из Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII. М., 1988. С. 199-210; Толстая Т.В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 46. Ил. 74.

¹¹² Реставрация древнего образа была проведена Г.Чириковым, В.Тарыгиным и В.Израцковым в 1920 году. Документы о реставрации хранятся в архиве ГТГ (Ф. 67. Д. 44).

¹¹³ Кондаков Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. С. 80. Таб. IV.

¹¹⁴ Тренев Д.К. Иконопись мстерцев. М., 1903. С. 15.

Собрание В.А.Логвиненко

148. СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ

Конец XIV века

Ростов

104,0 x 89,0 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Вывезена из Ярославской области. Приобретена в 2000 году.*Сохранность:* Утраты левкаса на нижнем поле и нижней части изображения плата. Заделанные гвоздевые отверстия от крепления оклада. Грунтовые вставки с позднейшей живописью и реставрационными тонировками вдоль стыков частей доски. Тонированные утраты красочного слоя в нижней части изображения плата, более мелкие — на лице Спаса.

Остатки записей на изображении волос и бороды.

Реставрация: Раскрытие проведено в Ярославле в 2000 году.

Реставрация завершена С.Р.Брагиным в 2000 году.

Борода Христа делится на две крупные пряди, а нимб описывает почти полный круг — он виден в промежутках между бородой и ниспадающими прядями волос; перекрестие нимба украшено камнями. Данный иконографический вариант был распространен в ранней русской иконописи (см. кат. 50).

Лик Спасителя, вытянутый, с благородными правильными чертами, высокая шапка волос находят аналоги в живописи Ростова, в частности в иконе «Спас Вседержитель, с апостолами на полях» (ГТГ)¹⁵. Колорит иконы, построенный на сочетании глубоких охряных и коричневых тонов с голубым тоном плата и светло-желтым тоном нимба, также указывает на принадлежность иконы ростовской художественной культуре. Письмо личного сложное, многослойное, с многооттеночными переходами от теплых тонов охрения к зеленоватому санкирю и с активными красноватыми тенями, делающими постепенный переход от санкирного тона к тону волос. Судя по сохранившимся завершающим слоям на изображении лба Спасителя, лик с одной стороны был высветлен сильнее, чем с другой, что создавало эффект движения света по его рельефной поверхности и придавало ему живость, подвижность самим чертам лица. Стиль живописи соответствует позднему XIV веку, а мягкое, мнущее выражение лица Христа — складывающейся образности начала следующего столетия, что позволяет сделать уточнение: икона была написана в самом конце XIV века.

Публикации: Аукционный дом «Гелос» (буклет). М., 2000. Воспр. на обложке.

В.М.Сорокатый

149. СПАС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

Вторая четверть XV века

Тверь

90,0 x 65,5 см

Дерево, левкас, темпера

Происхождение: Неизвестно.*Сохранность:* Утрата левкаса до доски вдоль нижнего края.

Левкасные вставки на фоне и полях. Вставка на гиматии Христа внизу, вдоль левого стыка частей доски. Небольшие вставки на указательном пальце правой руки и на гиматии около пальцев. Вставка на гиматии под правой рукой около обрезв Евангелия. Частичная утрата красочного слоя на пальцах левой руки и на одеяниях. Чинка утраты, образовавшейся, по-видимому, на месте сучка, на правой части лба и волосах. На нимбе золочение XVIII века. Утраты золотого ассиста на кляве.

Реставрация: Икона раскрыта до поступления в коллекцию. Окончательное удаление поздних наслоений и тонировки утрат исполнены С.Р.Брагиным в 2003 году.

Не исключено, что икона являлась срединком деисусного чина. Могла также быть и самостоятельным местным образом.

Композиция иконы строга и уравновешенна. Характерно положение благословляющей руки Христа на осевой линии. В усложненном колорите произведения большую роль играют холодные тона и такие же отсветы на деталях, окрашенных в другие цвета. Глубокий сине-голубой тон хитона Христа, вишневый тон его пиманти, разбеленный фон находят ближайшие аналоги в иконописи Твери XV века. Усложненное личное письмо с характерным светлым охрением, в котором розоватые мазки сочетаются с мазками разбеленный желтой охры, также указывает на тверское происхождение памятника. Пластическая трактовка формы, особенности рисунка и колорита иконы позволяют отнести икону к периоду расцвета искусства Твери при князе Борисе Александровиче (1426 — 1461).

В.М.Сорокатый

¹⁵ Воспр.: Лазарев В.Н. Русская иконопись. М., 1983. С. 128, 501. Кат. 132.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

(№ по каталогу)

- Алексей Человек Божий — 107
 Артемон Лаодикийский — 134
 Архангел Михаил (из деисусного чина) — 11
 Архангел Михаил Грозных сил воевода — 101
 Архангел Михаил, Леонтий Ростовский и Иоанн Кушник — 31
 Архангел Михаил, побивающий трясавицу, свв. Сисиний и Маруф, с мученичеством св. Сисиния — 144
 Асир, праотец — 140
 Благовещение — 12, 70, 93, 104, 127
 Благоразумный разбойник — 128
 Богоматерь из деисусного чина — 11, 18
 на престоле — 45
 Ахтырская — 118
 Владимирская — 58 (двусторонняя икона), 99, 131
 Всех скорбящих Радость — 126 (створка складня)
 Гора Нерукосечная — 91
 Евтропьевская — 37
 Иверская — 139
 Испанская — 45, 63
 Казанская — 26
 Одигитрия — 68, 90, 100
 Сидуамская — 25
 Тихвинская — 24, 142
 Умиление — 2, 4
 Федоровская — 35
 Экономисса (с житием Афанасия Афонского и видом Великой Лавры) — 143
 Ярославская — 130
 Богоявление — 60, 89, 120
 Борис и Глеб — 23 (в житии), 78
 Брак в Кане — 117
 Василий Блаженный и Иоанн Большой Колпак — 109
 Василий Великий — 57
 Василий Великий и Иоанн Златоуст — 103
 Введение во храм — 60, 71
 Владимир, Борис и Глеб — 49
 Власий Севастийский — 3
 Вознесение — 21, 73
 Воскресение — Сошествие во ад — 28 (с праздниками и страстями), 126 (створка складня)
 Воскресение Христово — 29
 Голгофский крест (пелена) — 147
 Гурий, Самон и Авив — 114
 дверь пономарская — 51
 Даниил во рву львином — 77
 Деисус — 11, 18, 59
 Дмитрий и Игнатий Прилуцкие — 108
 Дмитрий Солунский — 11 (из деисусного чина)
 Екатерина Александрийская — 41 (скульптура)
 Жены-мироносицы у гроба Господня — 16
 Зачатие Богородицы — 116
 Зосима и Савватий Соловецкие — 22
 Избранные святые — 110, 121 (святые жены)
 Иаков брат Господень — 69
 Иоанн Богослов в молчании — 84 (в житии), 94
 Иоанн Златоуст — 38 (скульптура), 88 (в житии)
 Иоанн Предтеча — 11, 18 (оба из деисусного чина)
 Иоанн Предтеча в пустыне — 52
 Иоанн Предтеча и преподобная Олимпиада — 32
 Макарий Желтоводский — 33
 Мария Египетская — 30
 Миния на март и апрель — 113
 Модест Иерусалимский — 83
 Моисей — 140
 Мучения апостолов Варфоломея и Филиппа — 122
 Никита воин — 7, 80
 Никола Чудотворец — 9, 58 (двусторонняя икона)
 Зарайский — 67
 Можайский — 8, 39 (скульптура), 40 (скульптура), 106
 Никола Чудотворец и Евфимий Новгородский — 79
 Никола Чудотворец, Сергей Радонежский и Екатерина — 111
 Нил Столобенский — 124, 125
 Обручение святой Екатерины — 92
 Огненное восхождение пророка Илии — 66, 119
 Отче наш — 65
 Павел, апостол — 11 (из деисусного чина)
 Параскева Пятница — 5
 Петр, апостол — 11 (из деисусного чина)
 Покров — 98, 112
 Порфирий Гавский — 34
 Посещение праотца Лота Ангелами — 47
 Пострижение в великую схиму — 129
 Преображение — 60, 64, 102, 137
 Предста Царица — 133
 Преполовление — 60
 Распятие — 42-44 (скульптура), 60, 85
 Рождество Богородицы — 60, 95, 144
 Рождество Христово — 82, 96, 97
 Се агнец (покровец) — 48
 Семь веселий Богоматери — 62
 Сергей Радонежский, в житии — 17, 54
 Складень — 100
 Собор архангелов — 132
 Соломон, пророк — 140
 Сошествие во ад — 10, 72
 Спас Вседержитель — 18, 36, 136, 149
 в Силах — 20
 на престоле — 26, 141
 Златые Власы — 146
 Нерукотворный — 19, 50, 135, 148
 Смоленский, с предстоящими Архангелом Михаилом и Ангелом-хранителем — 61
 Сретение — 75, 87
 Троица Ветхозаветная — 56, 60, 138
 Троица Новозаветная — 46
 Усекновение главы Иоанна Предтечи — 105
 Успение — 60
 Флор и Лавр на конях — 6
 Харлампий — 86
 Чудо Георгия о змие — 1, 76, 81
 Чудо о Флоре и Лавре — 55
 Чудесное извержение пророка Ионы из пасти кита — 123
 Царские врата — 13-15, 53
 Цветная триодь — 74
 Ярославские князья — 115

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОПИСЦЕВ (№ по каталогу)

- Аарон — 24
 Аленин Василий Афанасьев — 92
 Андреев Иван — 141
 Аркадьев Семен — 95
 Архиповский Максим Федоров — 31, 94
 Богданов-Карбатовский Иван Иванов — 84
 Богданов-Карбатовский Иван Алексеев — 84
 Гурьянов Василий Павлович — 36
 Дикарев Михаил Иванович — 32, 33, 146
 Зубов Федор Евтихий — 126
 Малороссиянин Степан — 93
 Никоновский Федор — 85
 Пономарев Евдоким Кондратов — 23
 Соколов Прокопий — 29
 Соколов Стефан Афанасьев — 64
 Сопляков Алексей Михайлов — 27
 Степанов Петр — 96
 Стефанов Василий — 139
 Ухтомский (Протопопов) Феодот Феофанов — 26
 Ушаков Симон — 134, 135
 Чириков Григорий Иосифович — 35
 Чириков Иосиф Семенович — 34
 Чириков Михаил Иосифович — 35

Принятые сокращения

АОМИИ – Архангельский областной музей изобразительных искусств

ВГИАХМЗ – Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВУИАХМЗ – Великоустюгский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВХНРЦ – Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И.Э.Грабаря

ВЦНИАКР – Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации (ныне – Государственный научно-исследовательский институт реставрации)

ГИКМЗ «Московский Кремль» – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

ГИМ – Государственный исторический музей

ГМЗРК – Государственный архитектурно-художественный музей-заповедник «Ростовский кремль»

ГМИР – Государственный музей истории религии

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГЦХРМ – Государственные центральные художественно-реставрационные мастерские (ныне – ВХНРЦ –им. И.Э.Грабаря)

ИХМ – Иркутский художественный музей

КБИАХМЗ – Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

КГОИАМЗ – Костромской государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Ипатьевский монастырь»

НГОМЗ – Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НГХМ – Нижегородский государственный художественный музей

ПГОИАХМЗ – Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПГХК – Пермская государственная художественная галерея

ПЗГИХМЗ – Переславль-Залесский государственный историко-художественный музей-заповедник

РГБ – Российская государственная библиотека

СИХМ – Сольвычегодский историко-художественный музей

УКМ – Устюженский краеведческий музей

ЦМнАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

ЯГИАХМЗ – Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ЯХМ – Ярославский художественный музей

Иконы из частных собраний. Русская иконопись
XIV — начала XX века (Каталог выставки).
М.: ТЕТРУ, 2004. — 248 с., илл.

ISBN 5-98396-004-0

УДК 75.046

ББК 85.147

Подписано в печать 22.08.2004
Формат 60х90/8. Бумага мелованная матовая.
Гарнитура «Академия».
Печать офсетная. Усл. печ. л. 31. Тираж 500 экз.
Заказ № 5763.
Издательство «ТЕТРУ».
129110, Москва, Астраханский пер, 1/15, стр. 1
Отпечатано с готовых диапозитивов
в ЗАО «Фабрика Офсетной Печати»
113556, Москва, Нахимовский, 16