Древне-русское искусство

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

НАУЧНЫЙ СОВЕТ
ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

ВСЕСОЮЗНЫЙ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

Древнерусское искусство

Художественные памятники русского Севера

Ответственный редактор
и составитель
доктор искусствоведения
Г. В. ПОПОВ

МОСКВА «НАУКА» 1989

ББК 85.1
Д73

Рецензенты:
доктор исторических наук Т. В. НИКОЛАЕВА,
кандидат исторических наук А. И. РОГОВ,
доктор искусствоведения Э. С. СМИРНОВА,
кандидат искусствоведения А. Б. СТЕРЛИГОВ

Древнерусское искусство. Художественные памятники рус-
Д73 ского Севера. М.: Наука, 1989.— 377 с.
ISBN 5—02—012713—2

Сборник посвящен центрам культуры и искусства XV–XVII вв. русского Севера. В его составе — исследования монументальной и станковой живописи, архитектуры, прикладного искусства, летописания и литературы. Значительная часть материалов посвящена новооткрытым произведениям. Разнообразные памятники искусства северных городов и монастырей рассматриваются на широком фоне общерусских культурно-художественных процессов того времени.
Для историков культуры, искусства и широкого круга читателей.

Д $\frac{4903000000—342}{042(02)—89}$ 269—89, доп. ББК 85.1

Издание научное
ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ
РУССКОГО СЕВЕРА

Утверждено к печати Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры

Редактор издательства А. Н. Торопцева. Художественный редактор Н. Н. Власик
Технический редактор И. В. Бочарова. Корректоры Р. В. Молоканова, Ф. Г. Сурова

ИБ № 35980

Сдано в набор 20.04 88. Подписано к печати 14.10.88. А-13360. Формат 84×108$^1/_{16}$
Бумага книжно-журнальная импортная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая
Усл. печ. л. 39,9. Усл. кр. отт. 42. Уч.-изд. л. 46,5. Тираж 10 000 экз. Тип. зак. 1549
Цена 4 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука», 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

ISBN 5—02—012713—2

© Издательство «Наука», 1989

ПРЕДИСЛОВИЕ

Очередной сборник «Древнерусское искусство» посвящен художественным памятникам русского Севера. Основное внимание его авторов сосредоточено на произведениях живописи Белозерского края, Вологды и соседних с ней городов, а также Соловецких островов. В большинстве статей публикуются и исследуются лучшие памятники, происходящие с Севера, принципиально важные для оценки истории русского искусства XV—XVII вв.

Внимание к ним закономерно.

После широкого увлечения искусством северных областей Древней Руси, многочисленных экспедиций и выставок так называемых «северных писем» в конце 1950-х и на протяжении 1960-х годов, после обильных восторгов стихией Севера, глубоко народным характером его живописи приходит время более строгих и объективных оценок. На первый план выступают задачи выявления ведущих центров региона, более детального изучения их культурной жизни и процессов сложения их художественных традиций, уточнения связей с искусством признанных «столиц» русского искусства XIV—XVII вв. Речь идет в данном случае не только о Новгороде или Москве, но и о Ростове, игравшем важную роль в культурной жизни северных территорий XIV—XV вв. Для периода XVI—XVII вв. принципиальный смысл приобретает исследование контактов с городами Поволжья, Ярославлем, Костромой и др. При этом многообразие связей, обилие мелких мастерских и артелей, локальных течений и школ делают особо сложной проблему стилистической систематизации обширного художественного наследия Севера, тщательной датировки и атрибуции каждого произведения (в равной мере — живописи, прикладного искусства или архитектуры), сообщают особую значимость осознанию всего многообразия стоящих за ними стилистических ориентиров. Отсюда закономерный интерес к вопросам культурной и художественной жизни крупнейших центров Белозерья конца XIV—XVII в., Кириллова и Ферапонтова монастырей, или к памятникам Соловецкой обители XVI—XVII вв., а также к центрам собственно городской культуры Севера — Великому Устюгу, Вологде, Сольвычегодску. Их исследование далеко от завершающей стадии.

Особого внимания заслуживает изучение комплекса публицистических, литературных, художественных и архитектурных памятников Кириллова, Ферапонтова и Соловецкого монастырей — места деятельности выдающихся писателей, живописцев, строителей. Их роль в развитии культуры конца XV—XVI в. имела общерусский характер, распространяясь за пределы северного региона. Все они стали ареной столкновений противоборствующих общественных сил, острой идеологической борьбы, охватившей Русское централизованное государство в указанный период. Актуальность исследования духовной жизни этих центров и связанных с ними произведений искусства определяется не только их недостаточной изученностью, отсутствием четких представлений о месте их в общерусском культурно-художественном развитии.

Исключительную важность в свете указанных вопросов приобретают изыскания источниковедческого характера. На основании сохранившихся документов они позволяют дать исторически достоверную картину художественной жизни северных областей — пусть относительно позднего времени (конец XV и главным образом XVI в.),— с наглядностью выявляют единые, типичные для данного региона и индивидуальные черты развития того или иного центра, монастырского, городского или сельского. Наконец, уточняются имена, происхождение, социальное положение, род занятий и даже профессиональный уровень представителей местного искусства. Принципиальный смысл в связи со сказанным выше приобретает также анализ работ приезжих мастеров, их роли в художественной истории края, влияния на формирование местных традиций, уяснение того резонанса, который имела их деятельность в центральных землях России. Здесь следует иметь в виду не только работы столичного художника Диониспя. Высокий уровень произведений, созданных другими московскими, новгородскими или ростовскими мастерами, многочисленность дошедших до нашего времени памятников — все это придает исключительную ценность наследию северных окраин в целом.

Внимание к общерусским аспектам культурно-художественной истории Севера не ослабевает со времени публикации работ П. П. Покрышкина и К. К. Романова [1], монографии В. Т. Георгиевского [2]. В последние годы список трудов, посвященных центральным памятникам региона, обогатился фундаментальными исследованиями С. С. Подъяпольского по архитектуре Белозерского края XV—XVI вв.[3], О. В. Лелековой об иконах 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [4], серией публикаций о памятниках зодчества и изобразительного искусства Соловецкого монастыря [5]. Особенностью этих работ (включая названные дореволюционные труды) является стремление к сочетанию тщательного изучения документальных источников с полнотой реставрационного исследования и стилистического анализа отдельного памятника или комплекса памятников. Круг центральных художественных явлений стал определяющим и для основной части докладов на конференциях «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий», организованной ГРМ (1976), «Северные центры просвещения и культуры» во ВНИИ искусствознания (1978), «Культура Белозерья XV—XIX веков» в Кирилловском музее-заповеднике (1984). Многие из докладов названных конференций изданы в первом выпуске «Ферапонтовского сборника» [6].

[1] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908.

[2] *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911.

[3] См.: *Подъяпольский С. С.* Каменное зодчество Белозерья в XV и XVI веках: Автореф. дис. ... канд. архитектуры. М., 1970; *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 21—48 (гл. «Архитектура»).

[4] См.: *Лелекова О. В.* Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984 (список работ — с. 24); Она же. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря: 1497 год. М., 1988.

[5] Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов/Под общ. ред. Д. С. Лихачева. М., 1980; *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1982; *Буров В. А., Скопин В. В.* О времени строительства крепости Соловецкого монастыря и ее зодчем монахе Трифоне // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Города, ансамбли, зодчие. М., 1985. С. 58—70.

[6] Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. См. также: *Попов Г. В.* Роспись конца XVв. в Воскресенском соборе Волоколамска // ПКНО. 1977. М., 1977. С. 237—244; *Сорокатый В. М.* Московская икона начала XVI в. в Архангельском музее // Там же. С. 259—268; *Орлова М. А.* Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 305—316 (в основе статьи лежит доклад «О некоторых ранних росписях Успенского собора Московского Кремля» на конференции в ГРМ); *Попов Г. В.* Московская икона 1485 г. из села Бородавы: (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1980. С. 80—96. Ил. 28—32; *Смирнова Э. С.* Новгородская иконопись в XV в. // *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982. С. 131—140 (см. доклад «Иконы около 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря и новгородская традиция» на конференции во ВНИИ искусствознания); *Враская О. Б.* Об орнаментации рукописных книг из Кирилло-Белозерского монастыря // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 267—276.

[7] Имеются в виду статьи Н. А. Гагмана, Э. К. Гусевой, В. К. Лауриной, О. В. Лелековой, О. П. Лихачевой и Л. А. Чуркиной, М. Г. Малкина, Н. А. Маясовой, М. А. Орловой, Г. Д. Петровой, С. С. Подъяпольского, Г. В. Попова, В. М. Сорокатого, А. Л. Хорошкевич.

Другие, существенно переработанные и дополненные в свете новых открытий, публикуются на страницах предлагаемого читателю сборника «Древнерусское искусство» [7].

Заметное внимание на конференции во ВНИИ искусствознания 1978 г. было уделено проблемам духовной жизни заволжских монастырей в XV—XVI вв., их роли в становлении идеологии Русского государства (доклады Я. С. Лурье, Н. В. Синицыной), а также вопросам местного летописания (доклады Б. М. Клосса, А. Л. Хорошкевич). Сравнительно с конференцией тематика статей сборника в большей мере ориентирована на аспекты собственно художественного развития. При этом региональные рамки рассматриваемого здесь материала существенно расширены. Наряду с кругом памятников Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей в сборник вошли статьи, посвященные произведениям живописи и прикладного искусства из Великого Устюга, Сольвычегодска, Вологды, Соловков.

Особенность сборника — не только в преобладании статей публикационного характера. Его авторский коллектив составляют главным образом реставраторы и музейные работники, что предопределяет и содержание статей, и отчасти их методическую направленность. Значительное место уделяется истории публикуемых произведений, их многократных поновлений и технологии исполнения, наряду с собственно стилистической проблематикой и заметным вниманием к общим вопросам художественной жизни наиболее крупных центров Севера. Ценность сборника определяется и обилием впервые вводимого в науку документального материала.

Памятники XV—XVI вв., исследованию которых посвящена основная часть сборника, связаны с эпохой кульминации культурно-художественного развития Белозерского края, вологодских земель, Соловецкого монастыря и т. д. Другие центры — прежде всего городского типа — достигают своего расцвета позднее, в середине XVI—XVII в. Таким образом, хронологические границы сборника соответствуют важному этапу истории искусства северных территорий, его эволюции и специфическим особенностям в рамках существования Русского централизованного государства.

Древнейшими и наиболее активными проводниками столичной — московской — культуры являлись Кириллов и Ферапонтов монастыри.

Цикл статей о кирилловских и ферапонтовских памятниках открывается исследованием Э. С. Смирновой об «Успении» в коллекции Кирилловского музея-заповедника, одном из самых ранних — наряду со связываемой с именем Кирилла Белозерского иконой «Богоматерь Одигитрия» конца XIV в.[8] и несколькими монастырскими рукописями [9] — памятников. Выводы автора о сложной стилистической природе живописи произведения значительно расширяют и углубляют наши представления о раннем и наименее исследованном этапе развития Белозерского края. Существенно и другое: статья Э. С. Смирновой поднимает вопрос о роли ростовского «элемента» в местной традиции позднего XIV и раннего XV в. Вопрос этот, как бы разумеющийся для каждого специалиста, тем не менее остается практически неразработанным в научной литературе.

Следующая группа статей рассматривает ряд аспектов деятельности, по-видимому, крупнейшего из посетивших Белозерский край и вообще Север московских мастеров, Дионисия. Наряду с попыткой осмысления причин далекой по тем временам поездки художника здесь подробным образом анализируются существующие в науке версии обстоятельств создания ферапонтовского ансамбля 1502 или 1502—1503 гг., выявляется спорность многих из них, предлагаются новые варианты их истолкования. Важные материалы о деятельности Дионисия в области фресковой и станковой живописи раннего периода (конец 1470-х и середина 1480-х годов) содержит статья В. А. Меняйло. Наконец, принципиальный интерес представляют исследования о красочной палитре и технике ферапонтовских росписей, самом процессе работы над ними.

Многие из этих наблюдений, несомненно, явятся импульсом для более серьезного и детального художественно-стилистического анализа ансамбля росписей собора Ферапонтова монастыря, изучения организации работ в мастерской Дионисия. Следует отметить, что возможности столь детального подхода к росписям обусловлены их многолетними комплексными реставрационными исследованиями.

Результативность подобной методики очевидна. Однако не все элементы ферапонтовского ансамбля подверглись пока столь тщательному анализу. Отсюда — дискуссионность ряда положений. В частности, это касается высказанных в последнее время гипотез об устройстве иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря и датировке его отдельных икон [10].

В предлагаемом сборнике также присутствуют аналогичные спорные моменты в статьях Н. А. Гагмана и В. К. Лауриной. Речь в первую очередь идет об атрибуции икон пророческого ряда собора: их связь с творчеством Дионисия или сопровождавших его в белозерской поездке художников не безусловна. Более правомерной представляется их причастность к позднейшему времени, возможно совпадающему с периодом работ по дополнительному украшению соборного интерьера (около 1530 г.) [11]. Вызывает возра-

[8] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. № 61.

[9] См.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. № 67, 68, 103—110.

[10] См. статьи С. В. Филатова, И. А. Кочеткова, М. Г. Малкина в кн.: Ферапонтовский сборник. Вып. 1. С. 47—99.

[11] С этим годом связано создание иконы местного ряда «Ветхозаветная Троица» художником провинциально-московского круга (ныне хранящейся в КИХМЗ). Надпись на обороте иконы с указанной датой см.: *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1899. С. 454; Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков: Каталог выставки. М., 1976. № 41.

Вероятно, тем же временем датируются иконы «Апостол Андрей» и «Иоанн Богослов» из деисусного ряда собора, а также две близкие им пророческие иконы — «Илия и Варух», «Иессей и Михей». Все четыре могут быть приписаны мастеру новгородского происхождения (или выучки), в то время как в «Троице» отчетлива связь с московской художественной традицией последнионисиевского времени (ср.: *Филатов С. В.* Иконостас и интерьер собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. С. 51—52, 53, 54, а также ст. Н. А. Гагмана в наст. сб.). Современными «Троице» являются сохранившиеся клейма царских врат московской работы из Рождественского собора, с Богоматерью из «Благовещения» и евангелистами Марком, Матфеем, Лукой, Иоанном (КИХМЗ. Инв. № 567, 566, 568, 565, 564). Они близки иллюстрациям московских Четвероевангелий 20—30-х годов XVI в. Приблизительно в это время создана и небольшая храмовая икона из приписанной к Ферапонтову Ильинской церкви — «Илья пророк в пустыне» (Там же; см.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. Табл. 195),— едва ли не лучший и наиболее «столичный» из названных памятников.

Таким образом, можно предположить, что на период около 1530 г. приходятся крупные работы по дополнительному украшению соборного иконостаса. В монастырь приглашается значительная, хотя и неоднородная по уровню и ориентации, группа мастеров. Добавим, что среди созданных в это время произведений иконы пророческого яруса производят впечатление самых провинциальных и консервативных по стилю. Последнее, видимо, объясняется наибольшей ориентацией их авторов на центральный, деисусный, ряд иконостата и росписи собора в целом.

жения и стремление В. К. Лауриной приписать мастерам артели Дионисия некоторые иконы из ансамбля Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г.[12]

Как следует из публикуемых в сборнике статей, вкусы монастырских центров Белозерского края продолжают и позднее ориентироваться на московское искусство. Исключительную важность для уяснения характера художественной жизни самого Кирилло-Белозерского монастыря, специфики организации здесь художественных ремесел имеет статья О. В. Лелековой, представляющая фундаментальную сводку и детальный анализ монастырских документов за XVI, XVII и частично XVIII вв. Выводы работы — о преобладании приглашаемых со стороны мастеров-иконописцев и ювелиров для исполнения крупных заказов и о подсобном характере творчества местных ремесленников — имеют принципиальный смысл. Добавим, что их подтверждают и другие статьи сборника, более локального, публикационного характера. Аналогичную картину можно наблюдать в большинстве монастырей указанного периода, и северных (периферийных), и расположенных в центральных районах России (условно говоря, «столичных»; в Троице-Сергиевом, например, на протяжении конца XIV—XV вв., в Иосифо-Волоколамском с самого его основания в конце XV в.) [13].

С конца XV в. подобные заказы поручаются по преимуществу московским иконописцам. Однако и в этот период традиционные связи местных земель с ростовскими художественными кругами не прерываются (о чем свидетельствуют выводы статьи В. М. Сорокатого об иконе «Успение» рубежа XV—XVI вв. из Успенского собора Великого Устюга в собрании Великоустюжского краеведческого музея), а соотношение периферийных и столичных традиций получает индивидуальное воплощение, как в собственно «северных письмах», так и в работах представителей так называемого строгановского искусства конца XVI или начала XVII в. (что иллюстрируют публикуемые Н. В. Удраловой росписи Благовещенского собора 1601 г. в Сольвычегодске)[14].

Кирилловские и вологодские памятники шитья и резьбы выявляют сходную картину, хотя в мелкой пластике — наиболее популярном виде местного художественного ремесла — «северный» стилистический вариант преобладает. В памятниках архитектуры и их декоративном оформлении (в сборнике представлены исследования лишь о сооружениях Белозерского края) ориентация на ведущую линию развития более отчетлива.

Самостоятельный, но важный раздел сборника составляют статьи о художественной жизни такого крупного центра русского Севера, как Соловецкий монастырь. Построенные на анализе архивных документов XVI — начала XVIII в. и отреставрированных за последние годы памятников иконописи, они содержат материал, по преимуществу впервые ставший достоянием науки. В свою очередь изучение стилистических особенностей произведений с бесспорностью подтверждает данные письменных источников.

Стремление к документальности, к подкреплению искусствоведческих выводов анализом источников вообще отличает большинство статей сборника. Отмеченная особенность определяет его методическую принципиальность. Такой подход приобретает особый смысл при изучении чрезвычайно пестрых, неоднородных по своей стилистической природе памятников северного происхождения.

Сборник не ограничен собственно художественной проблематикой. Существенным дополнением публикуемых на его страницах документальных материалов о кирилловских и соловецких мастерах является статья С. Г. Зверевой о мастерах пения тех же Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей за XVI — первую половину XVII в. Эта работа открывает возможность для более широких выводов о специфических чертах культурной жизни двух крупных центров. Не менее важный материал содержит статья О. П. Лихачевой и Л. А. Чуркиной, выявляя новые аспекты в трактовке одного из центральных образов северной живописи — Кирилла Белозерского, помогая проследить его эволюцию в серии сохранившихся многочисленных памятников. Наконец, статья А. Л. Хорошкевич позволяет полнее оценить уровень интенсивности местной культурной жизни, связей Великого Устюга, их своего рода «международный» характер.

Внимание авторов статей к центральным явлениям художественной истории русского Севера, наблюдения, выводы, сделанные ими, важны и для оценки собственно северной «периферии». Напомним, что конец XV и XVI в., исследованию которых посвящена основная часть сборника, являются временем интенсивного культурно-художественного развития Белоозера и прилегающих к нему территорий, Вологды

[12] Более правомерна атрибуция, предложенная О. В. Лелековой (см. выше, примеч. 4).

[13] Периферийная «модель» художественной жизни не менее ярко обрисована и в статье В. В. Скопина.

[14] Существенный материал в этом плане дает коллекция икон другого строгановского центра — Перми; см.: Пермская государственная художественная галерея: Путеводитель. Вып. 2: Древнерусское искусство XV—XVII вв./Сост. Н. Н. Серебренников. Пермь, 1961. С. 19—33.



Заставка из Апостола Кирилло-Белозерского монастыря. Конец 10-х – начало 20-х годов XV в. ГРМ. Др. гр. 20. Л. 1

и Соловков, временем формирования самостоятельных школ живописи в таких городах, как Великий Устюг или Сольвычегодск.

* * *

Сборник, естественно, не ставит целью охватить весь комплекс местных памятников. Так, здесь отсутствует материал о важных, древнейших, этапах культурной жизни того же Великого Устюга, Белозерска и других, менее значительных северных городов и городков, об их заслуге в сохранении и «воссоздании» (если пользоваться термином М. Н. Тихомирова) основ национальной культуры в тяжелых условиях XIII — начала XIV в. И Белозерск, и Великий Устюг были той территорией, где скрывалось от татарских погромов население Северо-Восточной Руси и более южных областей [15].

[15] *Насонов А. Н.* Монголы и Русь: (История татарской политики на Руси). М.; Л., 1940. С. 84 и след.

Обращаясь к конкретным памятникам, нельзя не вспомнить произведения, отражающие более ранний, домонгольский, этап местной художественной истории.

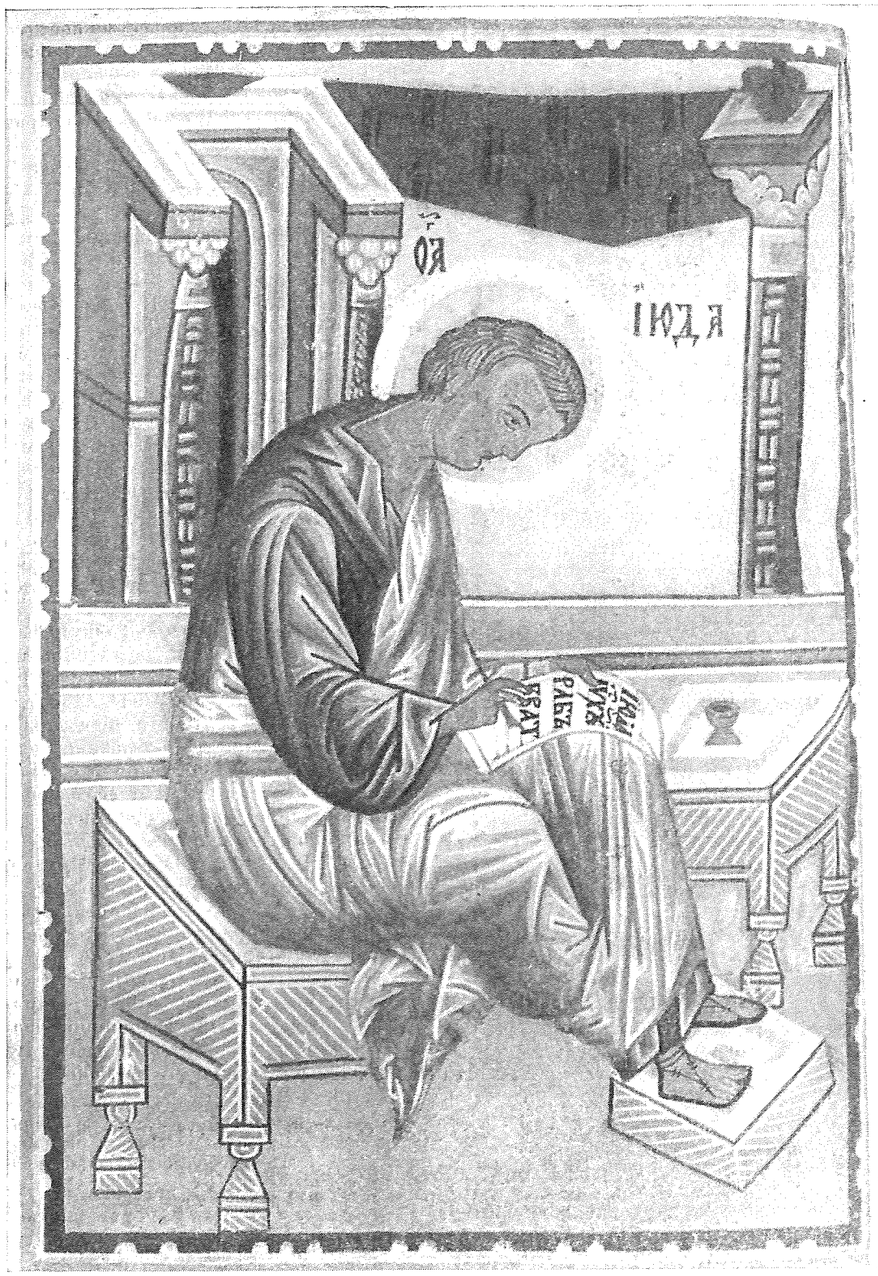
Такова, в частности, происходящая из церкви в Дымковской слободе Великого Устюга икона «Димитрий Солунский» с изображением святого в облике воина на престоле, с мечом в руках, аналогично известной иконе конца XII или начала XIII в. из Дмитрова (ГТГ) [16]. Последняя была привезена в Дмитров скорее всего из Владимира. Живопись северной иконы (Великоустюжский краеведческий музей) относится к началу XVIII в., но сама она, несомненно, воспроизводит древний памятник, также присланный из столицы в окраинный город Владимиро-Суздальской Руси не позднее первого-второго десятилетия XIII в.[17]

[16] Живопись домонгольской Руси: Каталог выставки/Сост. О. Корина. М., 1974. № 20.

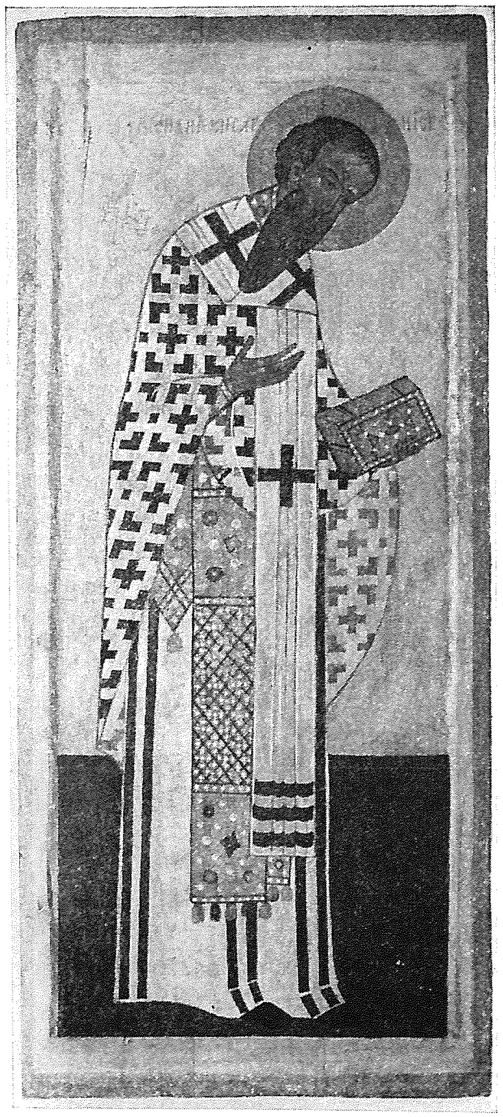
[17] *Брюсова В. Г.* Икона «Дмитрий Солунский на престоле» из Великого Устюга // Русское искусство XI—XIII веков. М., 1986. С. 107—120, пл. 47. Вызывает естественные возражения стремление автора доказать, что публикуемая ею икона «точнее» ко-



Апостол Иуда. Миниатюра из Апостола. Конец 10-х – начало 20-х годов XV в.
ГРМ, Др. гр. 20. Между л. 93–94



Апостол Иуда. Миниатюра из Апостола Кирилло-Белозерского монастыря, 1515 г.
ГПБ. Кир.-Бел. № 96/10. Л. 152 об.



«Василий Великий». Икона. Около 1485 г. Из бородавской Ризоположенской церкви. МиАР

Другой древний, но сохранивший свою оригинальную живопись памятник — «Богоматерь Умиление (Белозерская)» со святыми на полях начала XIII в.— происходит из Спасо-Преображенского собора в Белозерске и очевидно свя-

зан с новгородской художественной традицией (ГРМ) [18]. Вторая белозерская икона XIII в. «Апостолы Петр и Павел» из церкви с тем же названием (ГРМ) также принадлежит новгородскому мастеру [19]. Ее наиболее сохранившаяся полуфигура благословляющего апостолов Христа близка к центральному образу миниатюры в новгородской Кормчей второй половины XIII в. (ГИМ. Увар. 124) [20].

Таким образом, уже на раннем этапе местного культурно-художественного развития вполне отчетливо прослеживаются две линии — новгородская и среднерусская. В дальнейшем на смену Владимиру приходит Ростов — и как политический, и как религиозный (епархиальный) центр. Однако контакты в области искусства не ограничиваются сферами политической принадлежности или ориентации. Характерно, что такие отчетливо архаические произведения XIV в., связанные со стилем предшествующего столетия, как «Сошествие во ад» из с. Чухчерма (ГТГ) [21], «Спас Нерукотворный и Христос во гробе» из Княж Острова (Архангельский музей изобразительных искусств), «Спас», «Апостол Петр», «Никола», «Пророк Илья» из деисусного ряда церкви погоста Вазенцы на Онеге (ГЭ) [22], обладают достаточно ощутимыми стилистическими оттенками, родственными традициям иконописи Северо-Восточной Руси.

Следующий этап местной художественной жизни, по всей вероятности, определяется упомянутым выше притоком беженцев из южных областей в период татаро-монгольского ига. Именно это обстоятельство позволяет объяснить особый аристократизированный (придворный) оттенок в стиле иконы «Собор архангелов» конца XIII — начала XIV в. из Михаилоархангельского монастыря в Великом Устюге (ГРМ) [23] или высокую живописную культуру, характерную экспрессию и глубину образов иконы XIV в. «Богоматерь Подкубенская» (Вологодский краеведческий музей) [24]. Оставляя в стороне вопрос сходства второго памятника с тверской иконописью — в принципе допустимого,— следует подчеркнуть его связь с художественными течениями своего времени.

[18] *Смирнова Э. С.* Живопись Великого Новгорода: Середина XIII — начало XV века. М., 1976. С. 22; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. № 11.

[19] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. № 10.

[20] *Popova O.* Les miniatures russes du XI-e au XV-e siècle. Léningrad, 1975. Il. 21.

[21] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 336.

[22] Сто икон из фондов Эрмитажа: Живопись русского Севера XIV—XVIII веков: Каталог выставки/Авт. вступ. ст. и сост. А. С. Косцова. Л., 1982. № 1.

[23] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. № 29.

[24] *Вздорнов Г. Н.* «Богоматерь Умиление Подкубенская» // ПКНО, 1977. С. 192—201.

пирует владимирский оригинал сравнительно с древней иконой ГТГ. Доска иконы, видимо, XVI в.

XIV век стал для Севера, особенно белозерско-вологодского региона, эпохой наиболее активных контактов с Ростовом. К сожалению, этот процесс представлен памятниками как бы завершающего периода, конца столетия и позднее, созданными уже в обстановке все возрастающего воздействия искусства Москвы. Однако широта и «глубина» проникновения в северные районы ростовских памятников и самих художников очевидны. Здесь следует вспомнить о так называемой «Зырянской Троице» конца XIV в., связываемой с именем просветителя Стефана Пермского (Вологодский краеведческий музей) [25], вновь вернуться к вопросу атрибуции «Николы» с житием начала XV в. из Теребужского погоста близ Старой Ладоги (ГРМ; ее ближайшая аналогия — житийная икона «Никола и ростовские святители Исаия и Леонтий» того же времени в собрании ГТГ) [26]. Очевидна связь с ростовской традицией и житийной иконы «Никола» раннего XV в. из погоста Каргач близ Грязовца (ГТГ) [27]. Приписывать создание этого несколько тяжеловесного по формам и вместе с тем утонченного памятника вологодскому художнику и тем более вести от него отсчет «возникновения» вологодской школы живописи нет особых оснований. Более реальна принадлежность местному мастеру архаической иконы первой половины XV в. «Богоматерь Одигитрия на троне с предстоящим Николой и Климентом» из церкви Архангела Гавриила в Вологде (Вологодский краеведческий музей) [28]. Однако сложение вологодской школы живописи в собственном смысле этого понятия следует относить к XVI в.[29] Одновременно с ней возникает школа, или отличная по своим стилистическим признакам мастерская, в Великом Устюге [30], приобретают относительную ху-



«Вторая» Угличская Псалтирь. 1491 г. ГИМ. Увар. № 569—4°. Л. 10

дожественную устойчивость произведения ряда других северных центров.

Возвращаясь к проблеме изучения вологодской школы живописи, следует заметить, что многие связываемые с ней известные памятники по восходящей ко времени реставрации в 1920—1930-е годы традиции датируются излишне рано [31]. Практически почти весь фонд ранних памятников местного собрания требует переатрибуции, в основном существенного «омоложения». А это в свою очередь придает уже совершенно легендарный характер некогда обширному в представлении историков XIX в. художественному наследию Дионисия Глушиц-

[25] Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков № 2.

[26] Ср.: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода: XV век. № 81; о второй см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 172.

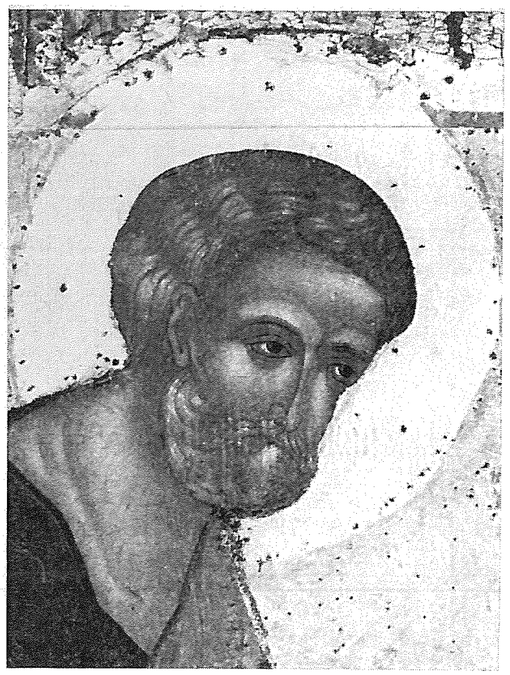
[27] Ср.: *Вздорнов Г.* Вологда. Л., 1978. С. 47. Ил. 27—30.

[28] Там же. Ил. 31 (с датой — «начало XV в.»). Менее правомерной кажется ранняя датировка — конец XIV в. (см.: Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков. № 4). И уж совершенно неоправданно стремление включить памятник в круг древнейших северных икон — XIII в. (см.: *Рыбаков А. А.* Художественные памятники Вологды XIII — начала XX в. Л., 1980. С. 11. Табл. 1).

[29] Наиболее правильную, хотя и двойственную, оценку этого процесса см. в кн.: *Рыбаков А. А.* Указ. соч. С. 13. См. также: Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков. № 42, 47, 51 и др.

[30] См., в частности, житийные иконы «Симеон столпник» из Устюга (ГТГ; см.: *Розанова Н. В.* Ростово-суздальская школа живописи XII—XVI веков: Альбом. М., 1970. Табл. 117—120), «Архангел Михаил» из Лальска (МиАР; см.: *Салтыков А. А.* Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Л., 1981. Табл. 154—156. С. 250 — с неоправданно поздней датировкой: конец XVI — начало XVII в.), «Никола» (Кировский областной художественный музей; см.: Древнерусское искусство (произведения, входящие в экспозицию музея)/Сост. Г. Киселева, С. Ямщиков. Киров, 1971. № 1—6), а также устюжское «Преображение» XVI в. в ГТГ.

[31] Таковы, например, «Успение» из Семигородной пустыни скорее всего конца XV в. (Вологодский музей) или знаменитая икона «Поани Предтеча в пустыне» того же происхождения, уже явно XVI в.; ср.: *Вздорнов Г.* Вологда. Ил. 33, 35.



«Апостол Петр». Икона. Около 1515 г. Деталь. Из Корнилиева Комельского монастыря. Вологодский областной краеведческий музей

кого (ум. 1437). В настоящее время мы не располагаем ни одним достоверно связанным с его именем произведением [32]. Показательно, что основной перечень приписываемых ему икон восходит к XVII в.[33], т. е. современен легенде о создании Андреем Рублевым иконы «Успение» для Кирилло-Белозерского монастыря (ГТГ) [34]. В настоящее время очевидно, что икона ГТГ относится к ансамблю Успенского собора 1497 г.

С конца XIV в. и особенно со второго десятилетия XV в. в Белозерский край устремляется поток произведений московского искусства. К лучшим из них относится группа кирилловских рукописей, а среди них — лицевой Апостол конца 1410-х или начала 1420-х годов (ГРМ. Др. гр. 20) [35]. Его утонченные и экспрессивные миниатюры, скорее всего связанные с кругом мастеров митрополита Фотия, копируются в 1515 г. местным мастером. Сравнение оригиналов и копий позволяет в полной мере представить уровень ремесленников, работавших над «повседневными» монастырскими заказами, и, кстати, полностью подтверждает выводы О. В. Лелековой (см. выше). Вместе с тем следует признать, что вопрос организации работ по художественному оформлению рукописей в таком крупном центре книгописания, каким был Кириллов монастырь XV—XVI вв., остается во многом неясным. В первую очередь это касается, естественно, лицевых рукописей, нередко украшавшихся иллюстрациями, как правило, московской работы. Не исключено, что часть их была изготовлена «впрок», на будущее, приезжими мастерами, что объясняет факт создания многих из них на отдельных листах и их последующую вклейку в рукопись.

Любопытно, что к концу XV в. на территории Белозерского края вновь наблюдается активизация деятельности художников из Ростова. С их творчеством связаны, например, деисусные иконы «Василий Великий», «Георгий» и «Димитрий Солунский» из Ризоположенской церкви 1485 г., созданной по заказу ростовского архиепископа Иоасафа (МиАР). Все три (но особенно «Василий») представляют блестящий образец ростовской живописи своего времени и наряду с публикуемым в сборнике «Успением» из Великого Устюга свидетельствуют о безусловном подъеме местной живописи в конце XV — начале XVI в.

С более широкими мероприятиями Ростовской кафедры в области книгописания, возможно, связано появление в Ферапонтове монастыре «второй» Угличской Псалтири, 1491 г. (ГИМ. Увар. 569). Она написана тем же писцом Федором Шараповым, что и «первая» Псалтирь, 1485 г. (ГПБ. F. I.5). Ее начальные листы украшены рисунками, повторяющими более раннюю рукопись и в свою очередь снятыми с Киевской Псалтири 1397 г. (ГПБ, ОЛДП, F. 6). Последнее не только подводит к необходимости уточнения судьбы знаменитого памятника, возможно находившегося в Москве на протяжении XV в., но и вызывает целый ряд вопросов в связи с ролью Ростовской кафедры последних десятилетий XV в. внутри митрополии. И Иоасаф, и его преемник Тихон, аналогично Вассиану Рыло, по-видимому, были видными «меценатами» и организаторами крупных книгописных и художественных работ.

Добавим, что ростовские мастера продолжают работать на Севере — по крайней мере, в пределах епархии — и в XVI в. Но созданные ими произведения все с большим трудом поддаются атрибуции в потоке провинциализированной художественной продукции.

Вершиной приобщения местных культурных кругов к лучшим образцам столичного искусства явился белозерский период творчества Дионисия (ок. 1500—1503). Художники из Москвы или мастера московской выучки появляются на Севере и позднее. К ярким примерам их творчества относятся житийная икона «Иоанн Богослов и Прохор» начала XVI в. из Тошнинской церкви близ Вологды (Вологодский краеведческий музей) [36], деисусные иконы из Корнилиева Комельского монастыря около 1515 г. (хранятся там же) [37], «Сошествие во ад» первой трети XVI в. (Архангельский музей изобразительных искусств) [38]. Последнее происходит из с. Ненокса на Двине и свидетельствует о заметной популярности столичных мастеров на далеких окраинах Русского государства.

Но постепенно приток столичных художников несколько ослабевает. Наиболее заметными очагами деятельности москвичей продолжает оставаться Кириллов монастырь, позднее внимание уделяется Соловецкой обители и наиболее крупным городам северного края.

XVI и особенно XVII столетия вносят ощутимые изменения в местную художественную жизнь, ее организацию и ритм. Собственные кадры становятся и многочисленнее, и профессиональнее. Небывалого расцвета достигают различные виды ювелирных и декоративных ремесел, ведется крупное строительство. Начиная с середины XVI в. именно в области архитектуры на Севере создаются подлинные шедевры, о чем свидетельствуют крепостные ансамбли Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей, а также застройка Великого Устюга и Сольвычегодска. Уже в Петровскую эпоху строится Преображенская церковь в Кижах (1714). И лишь много позднее творческая активность северных областей угасает, они становятся своего рода «хранителями древностей».

Интерес к культурному прошлому Севера пробуждается уже в XIX в. и не ограничивается областями истории искусства и книгописания. Важное место в науке занимает изучение его фольклорных и этнографических традиций. Таким образом, можно констатировать длительное, устойчивое и многообразное внимание отечественной науки к северным древностям. Вместе с тем очевидно, что важные аспекты культурной истории северных областей древнерусского периода требуют серьезной разработки и дальнейших исследований.

Прежде всего остаются неясными и самый процесс, и хронологические рамки формирования художественной культуры Севера. Можно лишь предполагать, что процесс этот совпадает с эпохой ослабления владимиро-суздальских и новгородских влияний в XIII в. и временем активного заселения северных земель в XIV—XV вв. Не менее существенна проблема сложения локальных живописных и архитектурных школ крупных северных городов XVI—XVII вв. (и даже конца XV в.), их вклада в общерусское художественное развитие. Особого внимания заслуживает этап расцвета местного творчества в XVII в., его специфические особенности и закономерности. Наконец в дальнейшем изучении нуждаются созданные на Севере приезжими мастерами выдающиеся произведения XV, XVI и XVII вв. не только монументальной и станковой живописи, но и миниатюры (последние особенно). В свете новых открытий многогранное исследование северных древностей приобретает безусловную актуальность, позволяя полнее и глубже воссоздать яркие страницы истории древнерусского искусства на протяжении значительного периода — от глубокой древности до Петровской эпохи [39].

* * *

Советская наука о древнерусском искусстве понесла две тяжелые утраты.

5 марта 1988 г. скончалась В. К. Лаурина. С ее именем связаны многие крупные научные, прежде всего атрибуционные открытия, активная выставочная деятельность в стенах Государственного Русского музея, где долгие годы она возглавляла Отдел древнерусского искусства.

11 мая того же года безвременно, в расцвете сил скончался Л. А. Лелеков. Блестяще эрудированный специалист в области культуры средневекового Востока и русско-восточных художественных контактов, Л. А. Лелеков являлся одним из ведущих сотрудников Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации. Его без преувеличения можно назвать крупным теоретиком реставрационной науки последнего десятилетия. Суждения и оценки Л. А. Лелекова всегда были бескомпромиссны и точны.

Их памяти посвящают свои работы остальные участники сборника и редактор-составитель.

Г. В. Попов

[32] Что справедливо отмечено Г. И. Вздорновым; см.: Там же. С. 56—57.

[33] *Лебедев В.* Иконописные труды преподобного Дионисия Глушицкого, вологодского чудотворца. Вологда, 1900.

[34] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. С. 280—281.

[35] См.: *Соловьева И. Д.* Художественное оформление рукописей первой четверти XV столетия из Кирилло-Белозерского монастыря в собрании Русского музея // ПКНО, 1982. Л., 1984. С. 227, 230.

[36] Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков. № 32.

[37] *Смирнова Э.* Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988. № 165—169.

[38] *Сорокатый В. М.* Московская икона начала XVI в. в Архангельском музее. Ил. с. 262, 264, 265.

[39] В 1988 г. вышел в свет 2-й вып. «Ферапонтовского сборника», практически целиком посвященный комплексу памятников Ферапонтова монастыря.

«УСПЕНИЕ» ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ И ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XV В.

Э. С. Смирнова

Среди художественных памятников Белозерского края, имеющих первостепенное значение для истории русской культуры, одно из самых видных мест принадлежит храмовой иконе «Успение» из собора Кирилло-Белозерского монастыря, первой по времени создания из двух сохранившихся [1].

Художественные связи Белозерского края с крупными русскими центрами, установившиеся в XIII в., не прерывались на протяжении столетий. Но особенно прочный характер они приобрели начиная с XV в., когда монастыри здесь стали основываться главным образом московскими выходцами. Пик этих связей наступил в конце XV—начале XVI в. Тогда были исполнены иконостас собора Кирилло-Белозерского монастыря (1497), роспись и иконостас собора Ферапонтова монастыря (1502—1503 или 1502), иконостас собора Павлова Обнорского монастыря (1500). Между тем от более раннего времени до нас дошли лишь единичные произведения, попавшие из центральной Руси на север или созданные приехавшими на север мастерами. От древнего убранства собора Кирилло-Белозерского монастыря, до переделки 1497 г., остались две замечательные иконы — «Богоматерь Одигитрия», принесенная, согласно преданию, Кириллом на Белоозеро из московского Симонова монастыря в 1397 г. (ГТГ) [2], и наше «Успение».

На «Успение» как на древний художественный памятник обратили внимание в 1918 г. сотрудники Всероссийской реставрационной комиссии при обследовании Кирилло-Белозерского монастыря. Оно было направлено в Москву и раскрыто там в 1920 г.[3] Тем не менее оно до сих пор не изучено монографически и редко упоминается историками древнерусской живописи. В. Н. Лазарев видел в этой иконе отражение «старых местных традиций» [4], Г. В. Попов датировал икону первой половиной — серединой XV в. и приписал ее местному (провинциально-ростовскому) художнику, испытывавшему влияние московского искусства, знакомому с произведениями византийской палеологовской живописи, а также с традициями новгородского искусства [5]. Согласно обобщенной характеристике О. В. Лелековой, «Успение» — работа русского мастера начала XV в., который копировал византийский образец [6].

На иконе за ложем усопшей Богоматери изображен Христос с «душой», вокруг Христа — ореол с «силами небесными», на переднем плане — зажженная Марией перед кончиной свеча, по сторонам ложа — апостолы: слева, за Петром,— Марк, Иоанн и Фома, а справа, за Павлом, у ложа,— Варфоломей (?), Матфей и Андрей, правее — Симон, Иаков, Лука, Филипп. В глубине стоят епископы Иаков Иерусалимский (слева) и, видимо, Иерофей Афинский и Тимофей Эфесский, считающиеся очевидцами

[1] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 1947; 108,0×88,0 см. Доска тонкая, липовая, из двух частей, с двумя встречными несквозными шпонками. Ковчег, паволока. О втором, большом «Успении» (145,0×115,0 см, ГТГ), созданном в 1497 г., см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. № 228; *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ВЦНИЛКР. М., 1971. Вып. 26. С. 97—98; *Она же.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 187, 190.

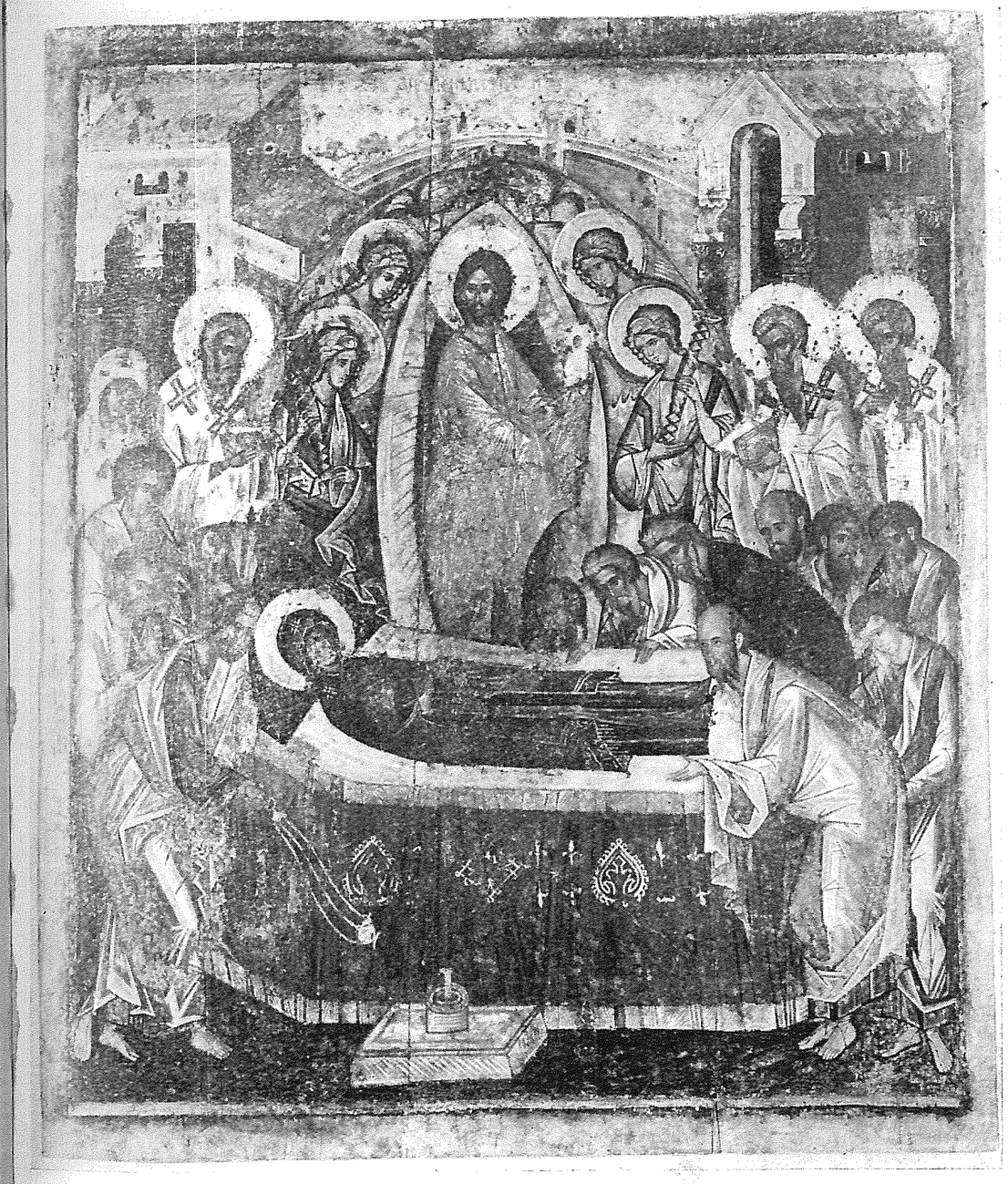
[2] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 215.

[3] *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. С. 96.

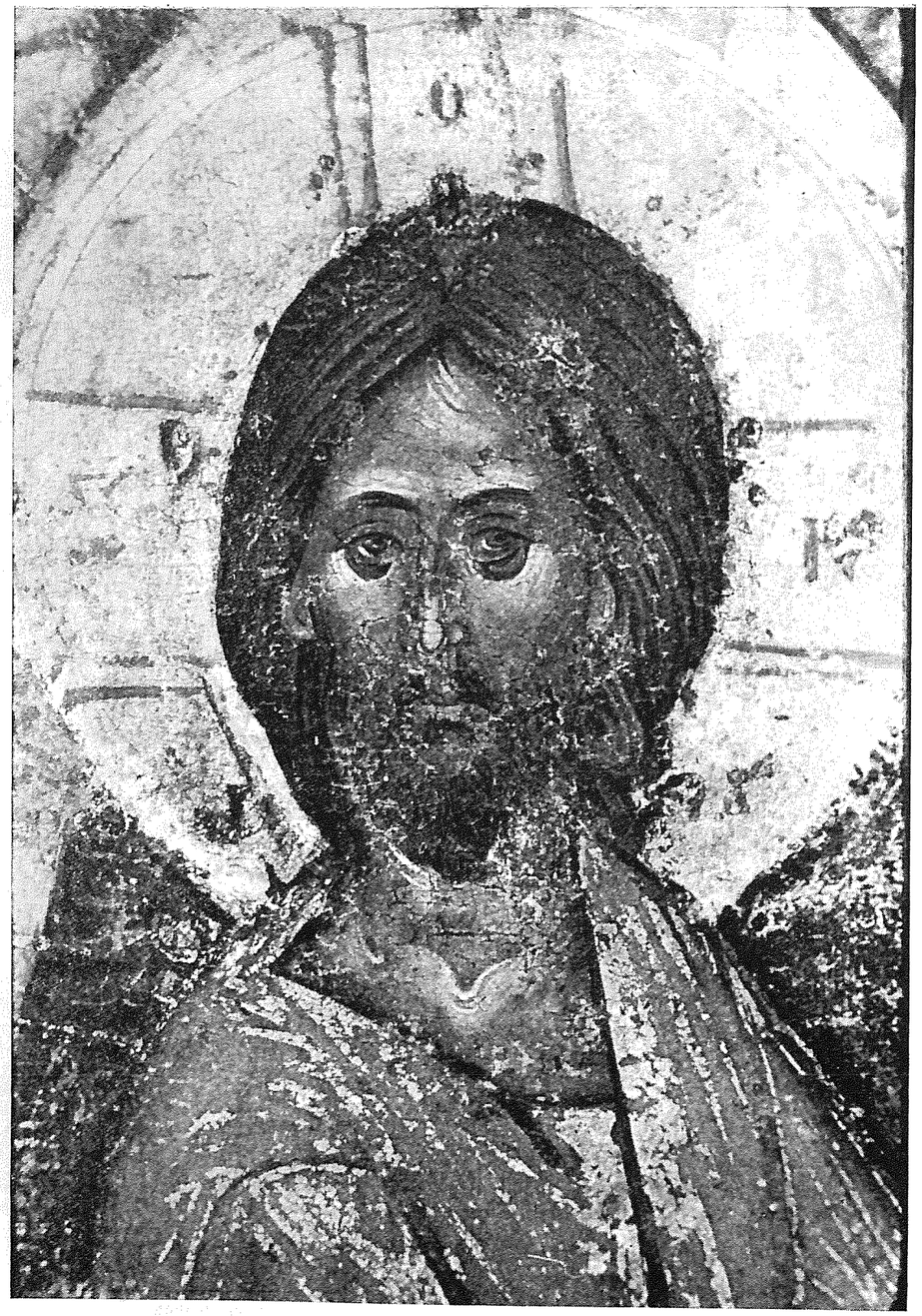
[4] *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 190.

[5] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 17—18. Табл. 15—18.

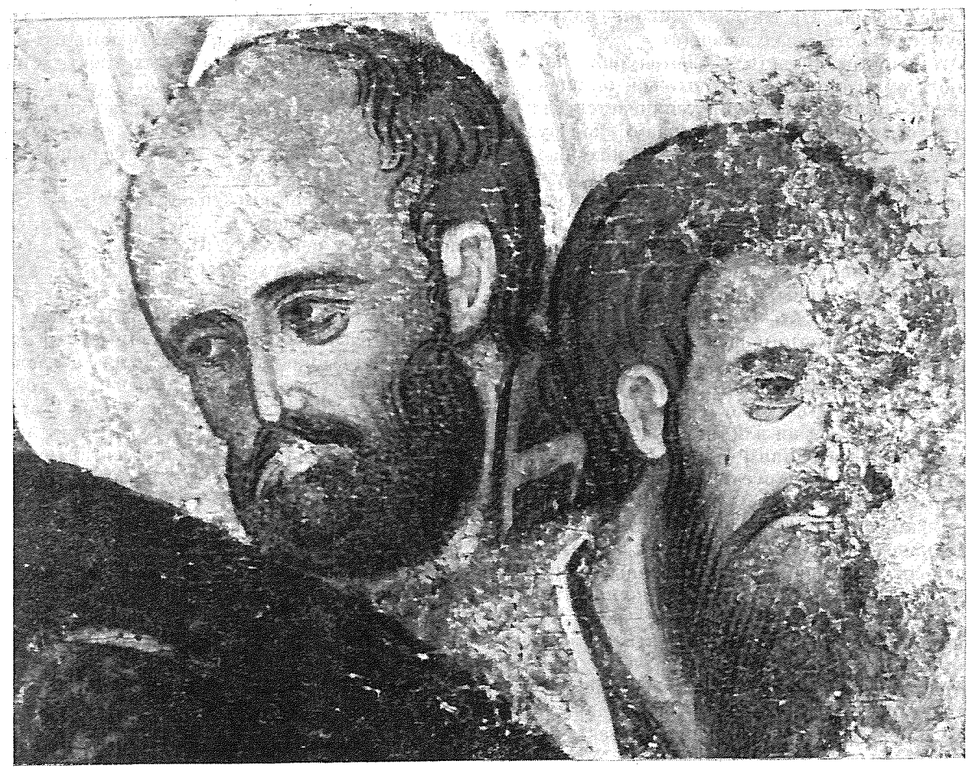
[6] *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 76—77. Ил. 49.



«Успение». Икона. Начало XV в. Кирилловский музей-заповедник



Спас. Деталь иконы «Успение»



Апостолы Симон и Иаков. Деталь иконы «Успение»

события. У самого левого края — женская фигура, которая символизирует женщин города Иерусалима, оплакивающих кончину Марии. Сохранность живописи в целом хорошая за исключением крупных утрат на фигурах левой группы (особенно на ликах Иоанна и Марка), на ликах Варфоломея, Иакова, Луки, многочисленных потертостей, а также утрат грунта на полях.

С точки зрения иконографии кирилловское «Успение» не отступает от канонов, распространенных в XIV—XV вв. в живописи всего византийского круга, в том числе в русской. Небольшие вариации касаются размещения апостолов, количества святителей (их бывает и двое, и трое, и четверо — с фигурой Дионисия Ареопагита), количества «жен Иерусалимских», наличия или отсутствия «славы» Христа, изображения ангелов в «славе» или вне ее [7].

[7] *Wratislaw-Mitrovič L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // Byzantinoslavica. Praha, 1931. Vol. III. P. 134–173.

В стиле «Успения» с острой и почти загадочной характерностью сочетаются, с одной стороны, эпическая трактовка сцены, величавость осанки апостолов, классицизм типов, а с другой — жесткость ритма, резкость письма, перегруженность композиции. Фигуры размещены так плотно, как если бы в сравнительно небольшой иконе стремились воспроизвести широкую, фризовую композицию фрески. Апостолы стоят у ложа двумя тесными толпами, крупные фигуры ангелов в сиянии вокруг Христа показаны с необычайной пластической убедительностью, они с трудом умещаются в «славе», их огромные светильники частично выступают за ее границы.

Нетрадиционен и колорит. Среди массы густых и насыщенных коричневых, вишневых, красных, розовых, зеленых, ржавых оттенков, характеризующих «земную» зону композиции, царит неяркое голубое свечение вокруг Христа, успокаивающее и умиротворяющее. Синева от этого сияния присутствует и в «земной» зоне в виде густо-синего цвета хитонов Богоматери и апостолов, однако господствует в композиции не сгущенный синий, а именно разбеленный, мяг-

кий цвет ореола. Он сообщает иконе какую-то особую нежность и задушевность.

«Открытость» чувств, простодушие ликов делают композицию чем-то похожей на сцену в сельском храме. Ассоциация усиливается благодаря жестко написанным одеждам, как будто сделанным из негнущихся, коробящихся тканей, а также благодаря кирпично-красному цвету лиц, не то загорелых и обветренных, не то освещенных закатным солнцем. Трудно найти среди русских икон произведение, в котором с такой же непринужденностью соединяются византийские мотивы и откровенная простонародность образа.

Каковы истоки этого редкого стилистического решения?

Многие художественные приемы, употребленные в «Успении», не характерны ни для искусства конца XIV в., ни для живописи XV в., они восходят к более ранним этапам истории живописи византийского круга. Условный пространственный слой, в котором располагаются фигуры и здания, параллелен плоскости изображения и наполнен формами плотно и равномерно. Не использованы ни пространственные акценты и резкие цезуры, как в искусстве конца XIV в., ни ритм силуэтов и интервалов, как в XV в. Точно так же игнорируется в «Успении» эффект различия точек зрения — то снизу, то сверху. Контраст точек зрения лишь слегка ощутим в рисунке кровель на зданиях: левая дана чуть сверху. Между тем этот прием контраста был очень типичен для искусства конца XIV в. и встречается, хотя и в приглушенной форме, в живописи XV в.

Судя по рисунку ложа, зданий и особенно подставки под свечой, в иконе использована так называемая «косая» проекция, когда уходящие вдаль линии даются не сходящимися, как в перспективе прямой, а не расходящимися, как в перспективе обратной, а параллельными. По наблюдению исследователей, именно такая система применена в ряде памятников византийского круга конца XIII в. и раннего XIV в. в качестве подступов к усложненной трактовке условного пространства в более поздней палеологовской живописи [8]. Согласно А. Стоякович, эта «косая» проекция явилась переходным звеном от ортогональной конструкции XII в. к обратной перспективе XIV в. «Косая» проекция отмечена А. Стоякович в некоторых сценах фресок церкви Троицы в Сопочанах (ок. 1265), церкви св. Ахиллия в Арилье (1296), церкви Богородицы в Пече (1337). Эта проекция не выступает в византийском искусстве как законченный и последовательно проводимый метод, а встречается в качестве своего рода вкраплений в некоторых композициях или даже в отдельных участках композиций, причем наиболее ярко проявляет себя в рисунке архитектурных фонов, которые именно благодаря применению «косой» проекции начинают играть активную роль в формировании условного пространства.

С большой силой выступают в «Успении» особенности, восходящие в конечном счете к эллинистическому искусству. Постройки, грузные и приземистые, по духу своему не классичны, но в их рисунке соблюдены все «античные» канопы: передана архитектоника колонн, капителей, консолей, затененные и освещенные плоскости стен; двойное окно на правой палате даже с бликами света на откосах, а на фронтоне той же палаты — медальон с изображением агнца, написанный «гризайлью». Все это живо напоминает детали из произведений византийского палеологовского искусства.

Рисунок фигур выявляет их статуарную основу, объемность. В расположении драпировок угадываются классические образцы, хотя и упрощенные. Особенно выразительны контуры одежд Петра, Павла, Филиппа. Все фигуры — тяжелые, оседающие вниз, прочно стоящие на поземе. Только абрис фигуры Христа, стремительный и острый, имеет летящий, экспрессивный характер и отчасти напоминает контур фигуры Христа в «Успении» на обороте «Богоматери Донской» (ок. 1392 ?, ГТГ) [9]. Приемы искусства XIV в. проглядывают в рисунке рук с узким запястьем и кистью, которая очень широка у основания пальцев (ср. руки ангелов, правого святителя).

Привлекает внимание «иконография» апостолов. В русском искусстве XV в. приметы каждого апостола даются лишь намеком, у всех одинаково тонкие черты, жидкие волосы, реденькие бородки (ср. фрески 1408 г. во Владимире работы Андрея Рублева [10]; новгородские иконы «Сошествие св. духа на апостолов» первой трети XV в. из Духова монастыря, «Собор двенадцати апостолов» ок. 1432 г. из церкви Двенадцати апостолов, обе в Новгородском музее [11]). Между тем в «Успении» у апостолов крупные черты, густые шапки волос, окладистые бороды, отчетливые различия в типах.

Апостолы различаются между собой и внутренне. Каждый образ — это своего рода духовный портрет, от просветленных, задумавшихся Петра, Павла, святителя Иакова Иерусалимского до строгого Матфея, сердечного Андрея или

[8] *Стојаковић А.* Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. Нови Сад, 1970. С. 55—56, 111—120. Схемы 8, 11, 22, 32, 35, 36.

[9] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 216.

[10] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966. Табл. 50—64.

[11] *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982. № 3, 7.

предающегося возвышенным помыслам сдержанного Симона. Такая яркость отдельных характеристик в целом не свойственна русскому искусству конца XIV—XV в., где главную роль играют слегка намеченные вариации в пределах общего духовного типа и единого состояния просветленности.

Многие художественные приемы «Успения» из Кирилло-Белозерского монастыря и некоторые образные особенности этой иконы восходят не к XV в. и не к концу XIV в., а к периоду более раннему, к искусству конца XIII — первой половины XIV в. Памятники этого времени в русской живописи почти не представлены, поэтому в поисках прототипов «Успения» нам приходится обращаться к сохранившимся византийским и южнославянским произведениям. Между гипотетическими византийскими или исчезнувшими русскими образцами, с одной стороны, и «Успением» из Кирилло-Белозерского монастыря — с другой, находится слишком много промежуточных звеньев, чтобы можно было привести непосредственные аналогии русской иконе. Ее стилевые истоки определяются лишь в очень широких и приблизительных пределах.

Попытаемся, однако, указать некоторые параллели. Для фигур ангелов в «славе», крупных, почти скульптурных, это девы из сербской иконы «Введение во храм» (1310-е годы, Хиландарский монастырь) [12]. Для горюющего апостола Филиппа (в такой же позе представлен и Лука над ним, в правой группе) это Иоанн Богослов из «Распятия» конца XIII в. из г. Сень на Адриатическом побережье Далмации (Загреб, Хорватский музей) [13], а также Иоанн Богослов из «Распятия» с двусторонней иконы конца XIII в. (на лицевой стороне — «Одигитрия»; Охрид, Народный музей) [14]. Для апостола Иакова, чернобородого и плечистого, это икона «Апостол Иаков» второй половины XIII в. (Патмос, монастырь Иоанна Богослова) [15]. Иаков и Лука напоминают иконы апостольского Хиландарского чина второй половины XIV в., особенно «Луку» [16] и «Марка» [17], а, как известно, сам Хиландарский чин есть реплика памятников конца XIII в.[18] Примеры высокой византийской классики стоят и за изображением апостола Симона, с высоким лысым лбом, короткой бородкой и задумчивым, устремленным чуть ввысь взглядом.

Между прототипами и их воспроизведением в «Успении» существует определенный хронологический разрыв. В иконе ярко выразились конкретные особенности какого-то русского художественного центра, причем относительно позднего времени, уже XV в. Композиция не объединена целостным силуэтно-линейным ритмом. Контуры отрывистые, словно рубленые, местами даже напоминающие линейную систему новгородских икон, с которыми во всем остальном «Успение» не имеет сходства. Некоторые линии приобрели орнаментальный, условный характер: локоны ангелов, абрис головы Павла. Контур драпировки на плечах апостола Андрея прорисован почти по циркулю, складка словно встала торчком, хотя можно догадаться без труда, что этим странным рисунком воспроизводится крупный, подчеркнуто объемный отворот плаща — деталь, изображенная, видимо, в далеком прототипе. В иконе активную роль играет графика, прорисовка фигур и складок, а не их живописная красочная лепка.

В формах «Успения» есть что-то кубистическое, не только в рисунке мебели и архитектуры, но и в «шаровидных» головах, в массивных «граненых» драпировках. Иначе говоря, многие древние приемы здесь стилизованы, многие формы получили не изобразительную, а декоративную функцию.

Своеобразно исполнены лики. Тени на них — темные, густые и зеленоватые, «света» — в виде резких белильных штрихов и пятен, а карнация — очень плотная, кирпичного оттенка. Из-за того, что количество цветовых и светотеневых градаций невелико, живопись ликов, как и фигур, выглядит плоскостной.

Чрезвычайно важно для понимания иконы выражение ликов. Их крупные величественные черты, их возвышенная и спокойная задумчивость наполнились новыми оттенками, которые проступают то сильнее, то глуше: сострадательностью, ласковостью, милосердием. Это те духовные мотивы, которые в столь интенсивном воплощении становятся особенно характерными для русской живописи XV в.

Названные качества сказываются в ликах ангелов справа, обоих плачущих юных апостолов и очень заметны в лике Андрея — с выступающим лбом, участливым взглядом и добрым ртом.

Центральный образ «Успения» — Спас. Чуть заметный ракурс лика, некрупные черты, спокойное достоинство, созерцательность — интонации искусства рубежа XIV—XV вв. Вспоминается, например, «Спас в силах» — миниатюра Переяславского Евангелия (ГПБ, F. п. I. 21),

[12] *Вејцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчић С.* Иконы на Балканах. София; Белград, 1967. Табл. 194—195; *Богдановић Д., Ђурић В., Медаковић Д.* Хиландар. Београд, 1978. Табл. 72—73.

[13] *Вајцман К., Алибегашвили Г., Вольская А., Бабић Г., Хаџидакис М., Алпатов М., Воинеску Т.* Иконе. Београд, 1983. С. 139. Ил. с. 163.

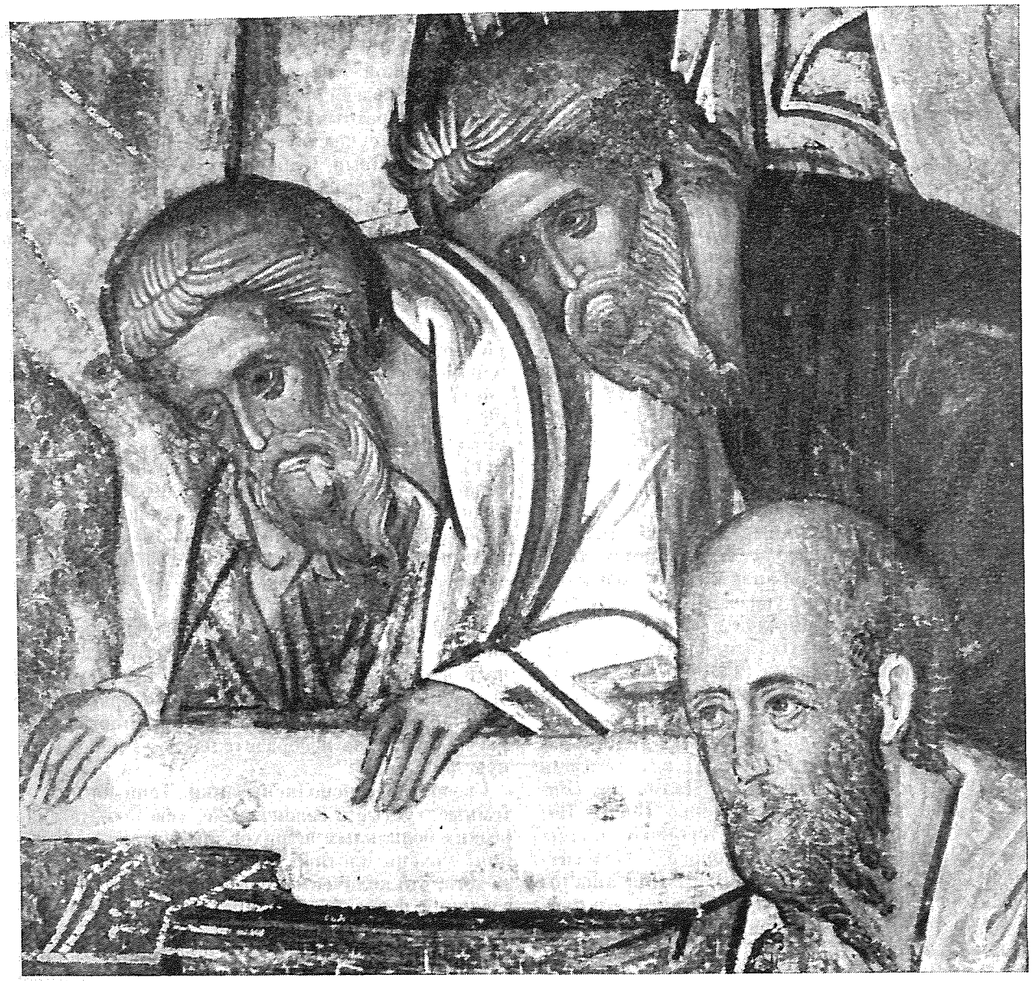
[14] *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчић С.* Указ. соч. Табл. 167.

[15] Там же. Табл. 39.

[16] Там же. Табл. 187.

[17] *Müller P., Djordjevic M.* Berühmte Ikonen 12—18 Jahrhundert. Belgrad, 1984. Taf. 26.

[18] *Ђурић В.* Радионица митрополита Јована Зографа // Зограф. Београд, 1969. № 3. С. 21—22.



Апостолы Андрей, Матфей и Павел. Деталь иконы «Успение»

широко датирующегося 1389—1425 гг.[19] Оригинальность в сравнении с ним Христа из «Успения» — в открытости, какой-то особой приближенности к сфере зрителя, во внимательности взгляда, отзывчивости. Этот глубоко русский образ есть более народный вариант одноименного образа из Звенигородского чина и, шире, образа Христа из произведений московской живописи первой трети XV в.

В кирилло-белозерском «Успении» в целом очень слабо отразилась экспрессивная традиция живописи конца XIV в. Здесь XV столетие как бы подает руку, минуя промежуточные звенья и этапы, наследию гораздо более раннего времени, конца XIII — первой половины XIV в.

Эта двуплановость проявляется не только в форме, деталях, выражении ликов, но и в общей трактовке сцены прощания с Богоматерью. В живописи позднего XIV в. «Успение» трактовано чаще всего как мистическое явление Христа, окруженного аурой, как теофаническое видение, озаряющее всю сцену сверканием потустороннего света. В византийской иконе второй

[19] *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. № 86; *Попова О. С.* Русская книжная миниатюра XI—XV вв. // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 56. Вклейка у с. 33.



Апостол Филипп. Деталь иконы «Успение»

половины XIV в. (ГРМ) [20], в изображении на обороте «Богоматери Донской», в отражающем старую традицию празднике первой половины XV в. из Благовещенского собора Московского Кремля [21] использованы сложные эффекты обратной перспективы, смещение точек зрения, широкие пространственные интервалы, как бы символизирующие ирреальную духовную среду. Фигуры там лишь слегка соприкасаются с позем ом и словно парят. Лики — плачущие, они выражают еле сдерживаемые слезы умиления. Прототипы кирилло-белозерской иконы — не здесь. В нашей иконе Успение представлено как торжественное действие, с «широким дыханием», с медленным и величавым движением. Невольно вспоминаются — пусть по чертам са́мого отдаленного сходства — эпические и монументальные композиции в византийских и южнославянских росписях второй половины XIII в.

Вместе с тем в нашей иконе явственны и веяния XV в. Изображение Христа не отделено ни масштабом, ни резкой внутренней дистанцией от других фигур, поэтому вся композиция при яркости отдельных характеристик представляет собой сцену общей и единой скорби, «соборного» оплакивания. Такая же особенность — в других «Успениях» XV в.: празднике из Троицкого собора в Загорске, целой веренице московских «облачных» «Успений» конца XV в. Известно, что гармонические образы «Успения» создавались в искусстве византийского круга и в XIV в. (ГМИИ) [22], они были знакомы русскому искусству в конце XIV в. (фреска церкви Рождества на Кладбище в Новгороде) [23]. Но с особой полнотой этот подход проявляется в живописи XV в. «Успение» становится образом духовного единения апостолов в тихом прощании. Отголоски именно этой концепции — в кирилло-белозерской иконе.

Когда исполнено «Успение»? Икона эта — храмовая. Поэтому ее датировку может отчасти прояснить история монастырского Успенского собора. Здание строилось трижды. Сначала, еще при жизни Кирилла, была выстроена небольшая деревянная церковь [24]. Затем, при Трифоне — игумене монастыря в 1435—1447 гг.[25], первая церковь показалась «мала, к тому же и ветха», поэтому соорудили новую церковь, также деревянную [26]. Церковь эта сгорела, и в 1497 г. было построено третье здание, стоящее и поныне,— каменное, украшенное новым иконостасом, новой храмовой иконой — большим «облачным» «Успением» [27].

Естественно полагать, что интересующая нас древняя храмовая икона написана для одной из двух несохранившихся ранних построек. Но для которой?

Маловероятно, чтобы наше «Успение» было создано для церкви 1435—1447 гг. В нем еще слишком сильны древние художественные традиции. Против такой даты свидетельствуют и палеографические признаки букв. Киноварная надпись вверху на фоне — ОУСПЕНЬИЕ (две последние буквы даны лигатурой, а имя Богоматери полустерто) — написана красивым уставом, ее отличия от надписи XIV в. в одноименной композиции на обороте «Богоматери Донской» незначительны.

Косвенно в пользу ранней даты «Успения» свидетельствует и отношение монастыря к этой иконе, а также глухие намеки местных преданий. Наше «Успение» бережно сохранялось в иконостасе собора 1497 г. рядом с заново исполненным «облачным», а в XVII в. было перемещено в церковь Кирилла, стоявшую над гробом основателя монастыря [28]. Важно вспомнить и то обстоятельство, что легенда приписывает икону кисти Дионисия Глушицкого — северного иконописца, работавшего в первой трети XV в. (ум. 1437) [29]. В этом для нас существенно не имя иконописца — ведь авторство Дионисия Глушицкого недоказуемо, а то, что легенда связывает «Успение» с ранним периодом истории монастыря.

Если «Успение» — храмовая икона первой монастырской церкви, возведенной еще при Кирилле, желательно уточнить время постройки. Считается, что Кирилл пришел на Белоозеро в 1397 г., от этого года по привычке исчисляется история монастыря. Но еще Н. Никольский обратил внимание на то, что Пахомий Логофет, составляя житие Кирилла, сообщает лишь одну твердую дату: преподобный скончался 9 июня 1427 г. Остальные хронологические вехи высчитываются при помощи округленных чисел: Кирилл прожил 90 лет, на Белоозеро пришел в 60 лет, там прожил 30 лет. Отсюда исчисляется время его прихода на Север — 1397 г.[30] — дата, как мы видим, условная.

Во вновь основывавшихся монастырях, согласно правилам и обычаям [31], первое время могла стоять только часовня и лишь спустя годы, при сложении благоприятных обстоятельств, строилась и церковь. Судя по некоторым примерам, особенно большие интервалы между приходом подвижника на место будущего монастыря и постройкой храма бывает на севере. Так, Дионисий Глушицкий пришел на реку Глушицу в 1393 г., но лишь в 1403 г. была там построена Покровская церковь [32]. Сходная ситуация сложилась и в Соловецком монастыре на первых порах его существования, когда Савватий, Герман и Зосима долгое время жили на острове без храма [33].

Житие Кирилла рассказывает о постройке храма лишь после описания многочисленных перипетий, осложнявших первые годы монастырской жизни, и после сообщения об уходе Ферапонта от Кирилла на Бородавское озеро [34].

Исходя из всего сказанного, можно предположить, что первая по времени Успенская церковь Кирилло-Белозерского монастыря построена в начале XV в. Не исключено, что это случилось даже не в первом десятилетии, а в 1410-х годах. К этой последней мысли склоняет дата кирилловского напрестольного Евангелия-апракос, так называемого Христофорова (ГРМ, БК 3268): оно было создано в 1416—1417 гг. [35] Основной фонд парадных рукописей Кирилло-Белозерского монастыря сложился даже чуть позже, в 1420-х годах. Это Псалтирь 1424 г. (ГРМ, др/гр 17) [36], Апостол (ГРМ, др/гр 20) — возможно, созданный до 1424 г., поскольку заставка упомянутой Псалтири скопирована с заставки Апостола [37], и Евангелие-тетр (ГРМ, др/гр 9) [38].

Учитывая все эти обстоятельства, можно датировать «Успение» началом XV в. При этом нужно иметь в виду, что это могло быть и первое десятилетие века, и 1410-е годы.

К искусству какого художественного центра принадлежит «Успение»? Нужно сразу же отвести мысль о его местном, вологодско-белозерском происхождении. Сохранившиеся местные иконы XIV—XV вв.[39] несут в себе черты декоративного примитива «северных писем», чего в «Успении» нет.

Кирилло-Белозерский монастырь был, как известно, теснейшим образом связан с Москвой. Сам Кирилл вышел из московского Симонова монастыря. Роль Симонова монастыря для Белозерского края видна уже хотя бы в одном том, что Кирилл основывает свою обитель как соименную «новому» Симонову монастырю — Успенскому, начало которому было положено преподобным Федором около 1379 г.[40], а Ферапонт — как соименную «старому» Симонову — Богородице-Рождественскому, который основал в 1370 г. сам Сергий Радонежский [41].

Именно из Симонова, как сообщает правдоподобное предание, принес с собой на Белоозеро Кирилл икону «Богоматерь Одигитрия» [42] — выдающееся произведение, где углубленная созерцательность поздневизантийской живописи сливается с лиричностью и тонким силуэтным ритмом московского искусства. Русско-византийские художественные связи во многом зависели от привоза в Москву греческих произведений, и в связи с этим следует вспомнить, что Федор, симоновский игумен, ездил в 1384 г. в Константинополь к патриарху, где был почтен саном архимандрита, и совершил туда еще одно путешествие вместе с митрополитом Киприаном в 1390 г., когда уже занимал ростовскую кафедру [43].

[20] Византийское искусство в собраниях СССР: Каталог. М., 1977. Т. 3. № 957.

[21] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. Табл. 32—34.

[22] Византийское искусство в собраниях СССР. Т. 3. № 938.

[23] *Малков Ю. Г.* Фрески церкви Рождества Христова «на Красном поле» в Новгороде // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. М., 1978. № 4 (34). Ил. 13, 14.

[24] *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. Прил. С. XIX.

[25] *Строев П. М.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российския церкви. СПб., 1877. С. 54—55.

[26] *Яблонский В.* Указ. соч. С. LI—LII.

[27] См. примеч. 1.

[28] Это произошло между 1635 и 1668 гг. История «Успения», как и всего иконостаса, прослежена О. В. Лелековой по монастырским документам, сохранившимся начиная с XVII в. См.: *Лелекова О. В.* О составе иконостаса... С. 94, 96, 98. Схема на с. 93.

[29] *Варлаам*, архим. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. 3. С. 12—13, 88—89; *Лебедев В.* Иконописные труды преподобного Дионисия, Глушицкого чудотворца. Вологда, 1900. С. 7, 17 (№ 7).

[30] *Никольский Н.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. Прил. 3. С. XXXVIII; *Яблонский В.* Указ. соч. Прил. С. XLVI.

[31] *Геронтий*, иером. Историко-статистическое описание Кирилло-Белозерского (Успенского) мужеского первоклассного монастыря Новгородской епархии. М., 1897. С. 24; *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1904. Т. 1/2. С. 603—604, 619, 673.

[32] *Лебедев В.* Указ. соч. С. 1—3.

[33] Повесть о Зосиме и Савватии. М., 1986.

[34] *Яблонский В.* Указ. соч. С. XV—XIX.

[35] *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. № 103.

[36] Там же. № 108.

[37] Там же. № 68. О датировке Апостола см.: *Ухова Т. Б.* Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV — первой четверти XV века // Андрей Рублев и его эпоха/Под ред. М. В. Алпатова. М., 1971. С. 234—236; *Соловьева И. Д.* Художественное оформление рукописей первой четверти XV столетия из Кирилло-Белозерского монастыря в собрании Русского музея // ПКНО, 1982. Л., 1984. С. 224, 230.

[38] *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. № 67.

[39] Ср. «Богоматерь Одигитрию» с текстом молитвы на полях XIV в., из собрания С. П. Рябушинского (ГТГ); «Богоматерь на престоле» с Николой и Климентом, XV в. (ВОКМ); житийного «Николу» XV в. из Каргача (ГТГ). См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 301, 302; *Вздорнов Г. И.* Вологда. Л., 1972. С. 54—55. Ил. 25—29; *Рыбаков А. А.* Художественные памятники Вологды XIII — начала XX века. Л., 1980. Табл. 1.

[40] *Зверинский В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1890. Т. 1. № 430.

[41] Там же. СПб., 1897. Т. 3. № 1990.

[42] См. примеч. 2. См. также: *Антонова В. И.* Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV в. // Из истории русского и западноевропейского искусства. М., 1960. С. 112.

[43] *Приселков М. Д.* Троицкая летопись: Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 426, 428, 435.

Земля, где был построен Кирилло-Белозерский монастырь, принадлежала князю Андрею Дмитриевичу Можайскому (1382—1432), третьему сыну Дмитрия Донского [44]. Андрей Дмитриевич был духовным сыном Кирилла, не мог не бывать в монастыре (о приезде его жены рассказывает в житии Кирилла Пахомий Логофет), он делал в монастырь богатые вклады [45]. Весьма вероятно, что именно он подарил монастырю некоторые парадные рукописи, в частности Евангелие-тетр и лицевой Апостол [46]. Тонкие и прекрасные типы апостолов в миниатюрах последней рукописи, пространственные композиции, переливчатые «шелковые» драпировки — все эти приемы восходят к лучшим московским рукописям начала XV в., а во многом — к Евангелиям Хитрово и Морозовскому [47].

Соблазнительно было бы отнести и наше «Успение» к московской традиции, тем более что Андрей Дмитриевич Можайский делал в монастырь не только книжные, но и другие вклады, стремясь «всяческими доволы и красотами церковь пречистые Богоматере удовлити и украсити» и «иными многыми добротами исполнив» монастырскую церковь, так что еще Пахомий Логофет видел многие его дары [48], когда в 1461—1462 гг. был на Белоозере [49]. Однако в сравнении с дошедшими до нас произведениями московской живописи первой половины XV в. «Успение» архаично, живопись его проще, образ более непосредственный, наделенный каким-то народным простодушием и доходчивостью.

Следует, правда, учесть, что нам известны далеко не все линии художественного развития Москвы. Не исключено, что «Успение» исполнено в какой-то московской мастерской, отразившей незнакомое нам направление московской живописи.

Обращают на себя внимание и такие особенности «Успения», которые напоминают произведения из Ростова Великого,— это колорит: большая роль молочно-голубых оттенков, сочетание алого и ярко-синего, это красноватые лики, румяные и словно озаренные. Своеобразная красноватая плотная карнация встречается в ростово-ярославских иконах: в «Зырянской Троице» конца XIV в. (ВОКМ) [50], «Троице» XIV в. из ростовской церкви Козьмы и Дамиана [51], а также в более древних памятниках — «Спасе Нерукотворном» начала XIV в. из церкви Введения в Ростове (обе — ГТГ) [52], «Богоматери Толгской» («Третьей») первой половины XIV в. из Ярославля (ГРМ) [53].

Проблема ростовской живописи конца XIV—XV в. в последнее время привлекала внимание многих авторов [54]. Но ее все же нельзя считать исчерпанной. Искусство Ростова стало в ту пору явлением второго плана по сравнению с московским. Но Ростов сохранял величие своей древней культуры, ее старинные традиции. Местные художественные силы сосредоточивались, надо думать, при дворе архиепископа. Ростовская епархия и ее иконописцы должны были заботиться не только о городе и близлежащей округе, но и о храмах огромных северных территорий — Вологды, Белоозера, Перми, и в этом смысле тут есть определенное сходство с Новгородом, посылавшим свои иконы или излучавшим свои художественные идеи на окраинные северные пятины.

Ростовская живопись конца XIV — первой половины XV в. не представляет собой чего-то однородного. Одни ее памятники достаточно полно отражают стиль и образ эпохи, хотя чаще всего в провинциальном, специфическом варианте («Спас Вседержитель» с апостолами на полях, конец XIV в., из д. Иловни близ Ростова, ГТГ [55]; «Зырянская Троица», средник житийного «Николы» первой половины XV в. из церкви Введения в Ростове, ГТГ [56]; «Никола, Исайя и Леонтий» с плохо сохранившимися клеймами жития Николы, конец XIV — начало XV в., из собрания А. В. Морозова, ГТГ [57].

В Череновецком краеведческом музее хранится двусторонняя выносная икона, где на лицевой стороне сохранилась только поздняя живо-

[44] *Экземплярский А. В.* Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период с 1238 по 1515 г. СПб., 1889. Т. 1. С. 123.

[45] *Яблонский В.* Указ. соч. Прил. С. XXV, XLII, XLIII.

[46] См. примеч. 37, 38. Ср.: *Вздорнов Г. И.* Искусство книги... С. 111.

[47] *Соловьева И. Д.* Указ. соч. С. 224. Ср.: Altrussische Buchmalerei 11. bis Anfang 16. Jahrhundert/Zusgest., eingel. und erl. O. S. Popova. Leningrad, 1984. Taf. 40.

[48] *Яблонский В.* Указ. соч. Прил. С. XLIII.

[49] *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 123.

[50] *Вздорнов Г. И.* Вологда. С. 44—45, 50—54; *Рыбаков А. А.* Указ. соч. Табл. 4—5.

[51] *Розанова Н. В.* Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Табл. 28—29.

[52] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 161.

[53] *Масленицын С. И.* Ярославская иконопись. М., 1973. Табл. 15.

[54] Ростово-суздальская школа живописи: Каталог. М., 1967. (со вступ. статьей В. Н. Антоновой «Заметки о ростово-суздальской школе живописи»); *Вздорнов Г.* О живописи Северо-Восточной Руси XII—XV веков // Искусство. 1969. № 10. С. 55—63; *Розанова Н. В.* Указ. соч.; Живопись Ростова Великого: Из собраний Ярославо-Ростовского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника, Переславль-Залесского историко-художественного музея, Угличского историко-художественного музея, Музея имени Андрея Рублева и частных коллекций: Каталог/Вступ. ст. и сост. С. Ямщикова. М., 1973.

[55] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 167.

[56] Там же. № 175.

[57] Там же. № 172.



«Никола». Оборотная сторона двусторонней выносной иконы. XV в. Череновецкий краеведческий музей

пись XVII в. местной, северной работы: «Богоматерь с младенцем» в очень редком иконографическом изводе (несколько напоминающем «Пименовскую», но с оплечным изображением Богоматери и поясным — Христа). Вероятно, это реплика древнего оригинала. На обороте же сохранилась первоначальная живопись: изображение св. Николая, исключительно одухотворенное, с отрешенным задумчивым ликом [58]. По идеальности и величавости эта икона похожа на московскую. И лишь второстепенные признаки — несколько угловатый силуэт плеч, рисунок руки, особенности красочной фактуры — говорят о ее связи с Ростовом [59].

Другие ростовские произведения носят фольклорный характер и живо напоминают произведения «северных писем». Они отличаются то внешней декоративностью (клейма «Николы» из церкви Введения), то пронзительной проникновенностью (житийный «Никола» начала XV в. из с. Павлова близ Ростова, ГТГ [60]).

«Успение», если оно действительно имеет отношение к ростовской живописи, принадлежит к произведениям первого типа: художественная концепция эпохи здесь присутствует, хотя и выражена очень своеобразно.

Проявление ростовской художественной традиции, если мы верно ее улавливаем, в иконе из Кирилло-Белозерского монастыря исторически объяснимо. Белоозеро издавна входило в Ростовскую епархию. С Ростовом был косвенно связан московский Симонов монастырь, поскольку его архимандрит Федор, племянник Сергия Радонежского, стал впоследствии епископом Ростовским. Между Ростовом и Белоозером существовали и другие каналы связей.

Как объяснить проявление в кирилловской иконе «раннепалеологовских» стилистических особенностей в композиции и рисунке, в типах и образах? Особенностей этих много, и они столь конкретны, что их нельзя отнести за счет архаизма, консервативности провинциального центра. Речь может идти о копировании образца, о «цитировании» его форм.

Обращение к искусству прошлого, характерное явление в культуре византийского круга, имело разные формы и различные побудительные причины. В одних случаях это воскрешение суммы стилистических приемов для воплощения нового образа. Таковы непрестанные византийские «ренессансы» эллинистической традиции, а также целый ряд повторений ранее найденных структур для наилучшего выражения совсем новой идеи. Одно из самых значительных проявлений этого процесса — обращение к монументальному, эпическому искусству Византии конца XIII в. спустя век, в конце XIV в., когда величественное спокойствие старых образов помогло выявить небывалую прежде глубину созерцания [61]. Этот процесс мы видим и на Руси, не только в творчестве Феофана Грека [62], но и в более скромных и еще не изученных формах — в русской иконописи XV в. Таково, например, создание новой поэтической образности в иконах XV в. из иконостаса тверского Спасо-Преображенского собора (Кашинский чин), повторяющих композиции XIV в.[63] То же мы видим и в «Распятии» из Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева [64] — московской иконе явно XV в., которая является репликой какого-то древнего (конца XIII — первой половины XIV в.) трехфигурного «Распятия» типа известных византийских или южнославянских икон [65]. Вероятно, и уже упомянутый «Никола» в Череповецком музее есть особое повторение какого-то образа из эпохи византийского классицизма XIV в.

Другой вариант обращения к старому искусству — воспроизведение образца. Чаще всего это копирование святыни, чтимой иконы, исторической реликвии. Один из ярких примеров подобного явления в русской живописи XV в.— реплика чтимой византийской «Богоматери Владимирской» для Успенского собора во Владимире, исполненная около 1410 г. (Владимиро-Суздальский музей-заповедник) [66].

Думается, что в «Успении» мы имеем именно этот второй вариант художественной ретроспекции — творческое воспроизведение чтимого образца, причем не только его иконографии, но и стиля.

В «Успении» ощущается дыхание искусства первой половины XIV в. Русских произведений от этого времени сохранилось мало. За теми, которые дошли до нас, стоит, вероятно, большой исчезнувший пласт культуры той эпохи. Некоторые из этих произведений — две миниатюры из Сийского Евангелия 1340 г. (БАН, Археогр. № 189, и ГРМ, др/гр 8 [67]), «Троица», гравированная на бронзовой пластине врат из Твери, 1344—1345 или 1357 гг. (Троицкий собор в Александрове [68]) — показывают, что в рамках этого искусства в первой половине — середине XIV в. широко использовались монументальные традиции конца XIII в. Прообраз «Успения» с его мощью и величием мог принадлежать именно к этому художественному пласту.

На Руси в XIV—XV вв. чтилось, должно быть, немало «Успений», в том числе и таких, которые находились в центрах, особо тесно связанных с Кирилло-Белозерским монастырем. Успенские храмы стояли в Симонове монастыре, в Ростове. Но лишь об одном храме нам в точности известно, что он строился и украшался именно в тот художественный период, к которому относится гипотетический прообраз кирилловской иконы. Это Успенский собор Московского Кремля 1326—1327 гг. Не его ли храмовую икону воспроизводит кирилловское «Успение», приоткрывая нам «окно в исчезнувший мир»?

Наше небольшое кирилловское «Успение» позволяет поставить и вопрос о том, как выглядели русские храмовые «Успения» в начале XV в. В этот период обновляются два прославленных и древних Успенских собора: во Владимире и в Ростове. В 1408 г. во Владимире Андреем Рублевым и Даниилом Черным была начата роспись Успенского собора, а, видимо, вскоре после этого был создан и его новый иконостас, от которого до нас дошли только некоторые иконы деисусного, праздничного и пророческого яруса, известные под названием Васильевского чина. Можно предположить, что храмовое «Успение» владимирского собора, если оно было тоже написано при начавшихся в 1408 г. работах, воплотило передовые тенденции искусства того времени, как и весь обновленный ансамбль соборного интерьера. Не облик ли владимирского «Успения» воспроизведен в храмовой иконе 1470-х годов Успенского собора Московского Кремля, сохранившейся до наших дней, с изображением апостолов на облаках, летящих к Богоматери?

В том же 1408 г. в Ростове жестокий пожар повредил здание Успенского собора и уничтожил его внутреннее убранство: «Иконы, и книги, и сосуды златыя и сребреныя с жемчюгом и каменьем драгым, то все огнем погоре» [69]. В 1411 г. ростовский архиепископ Григорий предпринял большие работы по восстановлению собора. Были заново написаны и иконы [70]. Учитывая архаический характер художественной культуры Ростова в XV в., можно предположить, что не дошедшая до нас храмовая икона ростовского собора 1411 г. была ориентирована на древний чтимый образец. Таким образцом могло стать «Успение», также не сохранившееся, из Успенского собора Московского Кремля 1326—1327 гг. Древнее убранство московского кремлевского собора, главного на Руси, должно было пользоваться в Ростове особым почитанием: в 1327 г. собор освящал в отсутствие митрополита ростовский епископ Прохор. Не исключено, что именно эта иконографическая и художественная традиция, идущая от московской иконы 1326—1327 гг. и ростовской иконы 1411 г., отразилась в кирилловском «Успении» начала XV в.

[58] *Рыбаков А.* Устюжна, Череповец, Вытегра. Л., 1981. С. 113—114. Ил. с. 111—112.

[59] Если, как предполагает А. А. Рыбаков, эта икона происходит из Воскресенского Череповецкого монастыря, то следует иметь в виду, что этот монастырь уже упоминается в XV в. Время его основания неизвестно, а первое упоминание относится к 1449 г. См.: *Зверинский В. В.* Указ. соч. СПб., 1892. Т. 2. № 738.

[60] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 164. О большинстве упомянутых ростовских икон см. также: *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. Табл. 130—133.

[61] *Бурић В.* Указ. соч. С. 21—22.

[62] *Колпакова Г. С.* О новгородских стенописях XIV века // Советское искусствознание. М., 1985. Вып. 19. С. 80—81.

[63] *Попов Г. В.* Иконопись // *Попов Г. В., Рындина А. В.* Живопись и прикладное искусство Твери, XIV—XVI века. М., 1979. № 14—16.

[64] Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева/Авт. текста и сост. А. А. Салтыков. Л., 1981. Табл. 30—31; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков... Табл. 93.

[65] См. примеч. 13, 14.

[66] *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. Табл. 126—127.

[67] *Вздорнов Г. И.* Искусство книги... № 29.

[68] *Рындина А. В.* Прикладное искусство и пластика // *Попов Г. В., Рындина А. В.* Указ. соч. № 2.

[69] ПСРЛ. Т. VIII. С. 82.

[70] Житие св. Леонтия, епископа Ростовского/Предисл. А. А. Титова. М., 1893. С. 22. Ср. также: *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1962. Т. 2. С. 307—310.

ПОЕЗДКА ДИОНИСИЯ НА БЕЛООЗЕРО

Г. В. Попов

О московском художнике конца XV — начала XVI в. Дионисии в последние годы писалось много и достаточно серьезно. Давно прошли те времена, когда его отождествляли то с монахом Иосифо-Волоколамского монастыря Дионисием Звенигородским, то с Дионисием Глушицким, когда его происхождение связывали с Новгородом. Отдельные факты в жизни и творчестве мастера можно считать твердо установленными.

В истории древнерусского искусства до XVII в. фигура Дионисия исключительна по обилию документальных источников с упоминанием работ мастера и количеству известных нам биографических сведений о нем. Значительно и число сохранившихся до нашего времени произведений, связанных с его именем. Все это делает возможным многостороннее исследование деятельности и мировоззрения Дионисия, а на его примере — определенных закономерностей в художественной жизни Москвы второй половины XV — начала XVI в., вплоть до выводов о социальном положении мастеров и т. п.

Однако, несмотря на указанные благоприятные условия, существует немало спорных моментов. Едва ли не самые серьезные разногласия вызывает белозерский период деятельности Дионисия. Суть этих разногласий затрагивает не только общую оценку творчества мастера, его направленности в те годы. Неоднозначно интерпретируются и конкретные факты биографии, нет единодушия в датировке работ, написанных художником для белозерских монастырей.

Созданные Дионисием и его артелью[1] на Белоозере произведения настолько важны для истории русской живописи XV — начала XVI в., что заставляют внимательно отнестись к причинам и обстоятельствам его поездки на Белоозеро около 1500—1502 гг., к личным контактам художника в этот период. Как всякий древнерусский (вообще средневековый) ремесленник, Дионисий работал в основном по заказу. От взаимоотношений художника с заказчиком и условий заказа в определенной мере зависит правильность, историческая достоверность оценки того или иного произведения. Биографические изыскания представляются кардинальными в данном случае прежде всего для уточнения исходных посылок творчества Дионисия начала 1500-х годов.

Одной из самых значительных фигур, с которой столкнулся Дионисий в белозерских (или заволжских, как их называли) монастырях, являлся бывший ростовский архиепископ Иоасаф, уделявший заметное внимание искусству.

Им, например, несколько ранее рассматриваемого периода, в 1485 г., была сооружена церковь Положения ризы Богоматери на берегу Бородавского озера близ Ферапонтова монастыря. Факт строительства бородавской церкви на средства ростовского архиепископа очевиден из древнего антиминса[2] и грамоты 1489 г. его преемника по кафедре Тихона, где церковь названа поставленной Иоасафом «нанове».

Иоасаф принадлежал к известному роду князей Оболенских-Стригиных[3]. Он был постриженником Ферапонтова монастыря и, по преданию, являлся учеником Мартиниана Белозерского[4]. Житие последнего, составленное «около середины» XVI в.[5], отмечает «доброродие» Иоасафа и называет его «сродником» великого князя, не уточняя, какого именно, но, видимо, подразумевая московского[6]. 22 июня 1481 г. Иоасаф становится ростовским архиепископом, сменив Васснана Рыло, с которым, кстати, были близки Оболенские, но который не был родственником Иоасафа, как думают некоторые исследователи[7]. Упоминания о нем в документах этого периода обрисовывают деятельность, не выходящую за рамки обычной для главы кафедры[8]. Любопытна, впрочем, его позиция в спорах о «посолонном хождении» 1482 г., которые Я. С. Лурье склонен рассматривать как одно из звеньев борьбы великого князя с митрополитом Геронтием: Иоасаф выступает противником митрополита на стороне Ивана III и чудовского архимандрита Геннадия, будущего новгородского архиепископа, позднее поддерживавшего контакты с Иоасафом как со своим настоящим (или бывшим) идеологическим союзником[9].

Причины ухода Иоасафа с кафедры в 1488 г. остаются неясными. Из текста Послания Геннадия, адресованного Иоасафу после его возвращения в Ферапонтов монастырь, можно догадываться, что отъезд Иоасафа был внезапным[10]. К моменту отправления Послания у автора не было полной уверенности в окончательном отказе Иоасафа от архиепископского сана[11]. О неясности его положения говорит и форма обращения — адресат назван «святейшеством»[12]. Характер текста и дата поставления преемника Иоасафа Тихона (15 января 1489 г.)[13] позволяют датировать Послание коротким промежутком между возвращением Иоасафа в монастырь и серединой января 1489 г. (правомернее даже — концом предшествующего года), когда вопрос о судьбе кафедры был решен окончательно. Поэтому обращение «бывшему» в начале и заключительной части, а также помещенную вслед за ней запись: «В лето 6997 февраля 23, 24, 25 преписахъ сие послание; в грамоте строк девяносто и 5» — нельзя считать первоначальными. Скорее, названная дата появилась именно при переписке текста (для архива Новгородской кафедры?) и современна противоречащим смыслу текста дополнениям. Более того, указание на количество строк «грамоты», возможно, относится к черновику Послания, т. е. к грамоте в прямом смысле, поскольку в настоящем виде Послание занимает свыше 350 строк. Послание сохранилось в списке, обычно датируемом началом XVI в., хотя по почеркам и водяным знакам рукопись, в которой он содержится, правомернее было бы отнести к рубежу XV—XVI вв.[14] Это Палея с прибавлениями. Вышла она из кругов, близких Новгородской кафедре, и, возможно, причастна к личности архиепископа.

[1] В силу устойчивости состава ей больше подходит термин «мастерская».

[2] «Освятися алтарь... в церкви... честнаго Положения ризы смиренным архиепископом Иоасафом... в лето 6994 на память Покрова...» (*Никольский К. Т.* Об антиминсах православной русской церкви. СПб., 1872. С. 293—294. Рис. б; *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь... СПб., 1889. С. 51—52). Трудно предполагать, что освящение незначительной, к тому же монастырской — это ясно из грамоты 1489 г. (см.: АСЭИ. М., 1958. Т. II. С. 310—311, № 331),— церкви было осуществлено непричастным к ее строительству архиепископом далекого Ростова. В совокупности с грамотой 1489 г. данное обстоятельство можно считать безусловным.

Попутно заметим, что 1 октября 6994 г. при обычном для этого времени сентябрьском цикле соответствует 1485 году; мартовский отсчет и, следовательно, дата 1486 г., нередко фигурирующая в литературе, здесь маловероятны.

[3] Его брат Василий был боярином угличского князя Андрея Васильевича Большого, а другой родственник, Васснан,— архимандритом Отроча монастыря, затем тверским епископом (ср.: *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. // Византийский временник. М., 1965. Т. XXVI. Примеч. 129 на с. 235. Васснан Стригин спутан с Васснаном Рыло). Род Оболенских связан с князьями московского дома с конца XIV в. В XV в. его представители занимают достаточно видное место (см.: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории служилых землевладельцев. М., 1969. С. 434—437; АСЭИ. Т. II. Примеч. 1 на с. 311, 601). Поздние источники сообщают довольно любопытные, но недостоверные сведения о жизни Иоасафа (см.: *Титов А.* Предания о ростовских князьях. М., 1885. С. 132—141; *Титов А., о. Диев.* Ростовская иерархия // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. 1880. Май — июнь. С. 115 и сл.); см. также ст. М. А. Орловой в наст. сб.

[4] П. И. Строев в своей работе «Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви» (СПб., 1877. С. 331—332) называет Иоасафа «игуменом ферапонтовским». Монастырский синодик 1641 г. упоминает двух игуменов с этим именем до 1511 г. (*Бриллиантов И.* Указ. соч. С. 50). По житию Мартиниана Белозерского, к моменту возведения Иоасафа в сан архиепископа ферапонтовским настоятелем был вернувшийся из Троице-Сергиева монастыря Мартиниан (см.: [*Бычков А. Ф.*] Житие прп. Мартиниана Белозерского // Летопись занятий Археографической комиссии. 1861 г. Вып. 1: Материалы. СПб., 1862. С. 7). В АСЭИ (Т. II. С. 695) временем игуменства Иоасафа названы 1472 (?) — 1481 гг., Мартиниан отнесен к числу старцев-строителей.

[5] *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 271—273. А. Ф. Бычков (Указ. соч. С. 1) считал, что житие составлено «не позже» первой половины XVI в.

[6] Сборник житий русских святых XVII в.: ГБЛ. Ф. 304. № 696. Л. 51; *Веселовский С. Б.* Указ. соч. С. 434.

[7] ПСРЛ. Т. VI. С. 232—233; Т. XXV. С. 329; Летописный свод XV в./Подгот. А. Н. Насонова // Материалы по истории СССР. Вып. II: Документы по истории XV—XVII вв. М., 1955. С. 320; *Строев П.* Указ. соч. С. 332.

[8] ПСРЛ. Т. XXV. С. 330.

[9] *Лурье Я. С.* Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV — начала XVI в. М.; Л., 1960. С. 55—56, 242. Интересно, что позиция Иоасафа являлась преемственной по отношению к взгляду на тот же вопрос его предшественника на кафедре Васснана.

[10] *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. М.; Л., 1955. С. 317—320.

[11] «Аще будешь *съвершено* (курсив мой.— *Г. П.*) оставил той великы святительскы сан, хотя смеренна образ въсприят» (Там же. С. 320).

[12] Там же. С. 316, 320.

[13] *Строев П.* Указ. соч. С. 332.

[14] ГБЛ. Ф. 304. № 730. Л. 246—253 об.; см. о ней: *Арсений*, иером. Описание славянских рукописей Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1879. Ч. III. С. 119—122; *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 315. В книге Я. С. Лурье «Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV — начала XVI века» Послание Иоасафу датируется 1488 (с. 79) и 1489 годами (с. 106, 136, 224, 311); отказ от кафедры Иоасафа отнесен к 1489 г. (с. 242, 243).

па Геннадия. Помимо разбираемого Послания там есть Послание о «седьмой тысяче» лет Дмитрия Грека тому же Геннадию. Но главное — она содержит отрывки книг Бытия, Царств, некоторых пророков, притчи Соломона, «Премудрость Иисусова сына Сирахова» и редкие в русской письменности «Манандра Мудрого разуми и словеса наказательнае», а также противоеретические сочинения, что почти полностью соответствует фразе Послания Иоасафу: «Да есть ли у вас в Кирилове, или в Фарафонтове, или на Каменном книги, Селивестр папа Римскын, да Афанасеи Александрепскын, да Слово Козмы прозвитера на новоявльшуюся ересь на богумилю, да Послание Фотея патриарха ко князю Борису Болгарьскому, да Пророчьства, да Бытия, да Царства, да Притчи, да Менандр, да Исус Сирахов, да Логика, да Деонисеи Ареопагит. Занеже те книги у еретиков все есть» [15]. По-видимому, включение в рукопись Палеи Послания Иоасафу не случайно. Правда, ее содержание не обнаруживает строгой последовательности. Она — сборник-конволют разных почерков и сортов бумаги, но приблизительно единовременный.

Послание Иоасафу важно как единственный источник, отразивший — хотя и в форме, допускающей спорное толкование,— общественные позиции интересующего нас лица. Текст дает основание полагать, что поступок Иоасафа был вызван разногласиями с великим князем, который к моменту написания Послания «не единова» посылал за ним в Ферапонтов, но не смог добиться согласия приехать в Москву [16]. Отказ вызывает нарекания Геннадия, воспринимается как нежелание «креность свою подрьжати» о «деле своем» [17]. Фраза в конце Послания: «Занеже не наше дело гнев дръжати. Буде твои сын боярьской невежливо приехал, ино ведь по посольству и ответ дается» [18] — отнюдь не проливает свет на существо осложнений с великим князем, как полагают некоторые исследователи. Недоразумение с послом — частность и, возможно, вызвано раздражением великого князя. О характере «дела» Иоасафа новгородский архиепископ не распространяется. Исходя из содержания памятника, можно предположить, что речь идет о вызванной еретическим движением полемике. Можно думать, что отъезд Иоасафа расстроил планы антиеретической группировки, в первую очередь, по-видимому, самого Геннадия, что и послужило поводом к Посланию [19]. Несмотря на явное недовольство действиями адресата, автор стремится сохранить его расположение, советуется по отдельным богословским вопросам, просит прислать, как уже говорилось, необходимые для полемики с еретиками сочинения и «возвестить» в ответе оценку действий самого новгородского архиепископа [20]. Наконец, через Иоасафа Геннадий вступает в переговоры с Паисием Ярославовым и Нилом Сорским [21]. Тон Послания вполне характеризует деловую заинтересованность автора в союзе с ростовским иерархом вне зависимости от решения последнего остаться на кафедре или удалиться «на покой» [22].

Иоасаф возвращается в Ферапонтов монастырь (неясно, из Москвы или Ростова) не один. Его сопровождает князь Константин Мавнукский (или Мангупский), грек, приехавший в Россию с Софией Палеолог и позднее поступивший на службу к ростовскому архиепископу [23]. А прибывают они туда, где уже довольно давно находился митрополит Спиридон-Савва, крупный публицист конца XV — начала XVI в. [24] По мнению Я. С. Лурье, Иоасаф также подвергся опале, связываемой исследователями с теми «скорбями многими», которые, как рассказывал Иосиф Волоцкий, пришлось вынести некоторым из его единомышленников в годы близости великого князя с еретиками» [25].

Но возможно другое объяснение: отказ от кафедры в обстановке активизации общественной борьбы за год с небольшим до первого противоеретического собора мог произойти из-за принадлежности Иоасафа к умеренному крылу антиеретической группировки. Во всяком случае, относить его к группе лиц, выступающих в роли противоеретического авангарда (Геннадий, Иосиф Волоцкий), нет оснований. И судя по тому, что компетентный в теологических вопросах Иоасаф (об этом свидетельствует цитированное Послание) не оставил своих сочинений — о них неизвестно и по косвенным упоминаниям,— его отношение к общественно-политической борьбе в период подготовки собора 1490 г. и позднее следует признать если не нейтральным, то сдержанным. Напомним, что каждый крупный иерарх 80-х и 90-х годов, даже опальный, как Спиридон-Савва [26], считал необходимым прояснить свою позицию по кардинальным вопросам полемики тех лет.

Наконец, следует принять в расчет и указание жития Мартиниана о смерти Иоасафа в «совершенном безмолвии» (6 октября 1513 г.) [27]. Насколько длительным был «подвиг», неизвестно. Но за этим естественно видеть аскетические устремления бывшего архиепископа (тем более что его уход совпадает хронологически со следующей, как бы повторной, после XIV и начала XV в. волной монастырского строительства). Говорить об опале Иоасафа не приходится за отсутствием данных. Несмотря на предположение Геннадия, отъезд не имел, как кажется, отрицательных последствий ни для самого архиепископа, ни для Ферапонтова монастыря. Более того, факт ссылки в Ферапонтов митрополита Спиридона-Саввы ставит монастырь, по справедливому замечанию Р. П. Дмитриевой, в ряд «надежных» обителей [28]. Основываясь на льготной грамоте 1489 г. на бородавскую церковь, резонно заключить, что Иоасаф оставался для преемника лицом значительным (одна из начальных фраз грамоты: «...бывшего деля архиепископа Иоасафа»).

Исчерпывающая оценка действий интересующей нас фигуры и их побудительных мотивов затруднена односторонним и тенденциозным по преимуществу характером источников, освещающих борьбу с ересями на рубеже 80—90-х годов. Они лишают исследователей возможности с уверенностью выделить локальные явления общественно-политической и культурной жизни тех лет, с долей условности включаемые в еретический или антиеретический актив, либо аргументированно дифференцировать отдельные течения внутри каждого движения. К тому же из-за повышенного внимания к названным источникам вне поля зрения большинства специалистов последних лет остается важнейший, на наш взгляд, процесс рассматриваемого периода, суть которого заключается в оживлении аскетических тенденций. Названное оживление, как представляется, определило размах организации новых обителей, но главным образом — укрепления древнейших и популярнейших оплотов отечественного монашества, включая расширение материальной базы монастырей, крупные строительные и художественные работы в них. Перечисленные факты нельзя объяснить лишь подъемом экономической жизни Русского государства (или ответной реакцией на идеи секуляризации монастырского землевладения), поскольку они современны волне активизации деятельности в области аскетической теории. Так, списки более ранних и новейших переводов монастырских писателей Балкан (главным образом византийских) и Малой Азии за последнюю четверть XV в., преимущественно за 80-е и 90-е годы, особо многочисленны по сравнению не только с ранним, но даже с поздним временем. Наконец, ярким примером аскетики тех лет является теоретическая и практическая деятельность Нила Сорского и отчасти Иосифа Волоцкого, как бы завершающая классический, неразрывно связанный с «мировым» опытом православия этап в истории отечественного монашества. Вне зависимости от решения вопроса о степени их причастности к идеям исихазма в прямом смысле, достаточно проблематичной [29], обратим внимание на кардинальную особенность, в равной мере характерную для аскетических высказываний Нила и Иосифа,— прямую зависимость от древней, т. е. наиболее притягательной на протяжении тысячелетия, аскетической традиции [30]. На конец XV в. падает своего рода возврат к первоосновам монастырской теории.

Особенности названного процесса, его место в общественной жизни, как и роль в нем тех или иных слоев феодального общества конца XV в., подлежат уточнению. Заранее можно лишь сказать, что оживление аскетических тенденций есть в самом общем смысле реакция на

[15] *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 320.
[16] Там же. С. 317.
[17] Там же.
[18] Там же. С. 320.
[19] Там же. С. 317.
[20] Там же. С. 320.
[21] Там же. С. 318, 320; *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 314.
[22] Поэтому классификация Послания как «утешительного» (см.: *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 315) не безусловна.
[23] Там же. С. 305—306, 314—315. Послание Нила Сорского с упоминанием «скорбей» и «заточения», как кажется, не оставляет сомнений в осложнениях, возможно, даже конфликте с великокняжеской властью, обусловившем его пострижение. Сведений о позициях Константина-Кассиана, кроме указанного Послания, и контактах с Андреем Углицким нет; факт его происхождения из Мангупа, крупного центра Крыма в XV в., заслуживает особого внимания.
[24] *Белокуров С. А.* Послание инока Саввы на жидов и еретики // ЧОИДР. 1902. Кн. III, отд. II. С. V—VI; *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. М.; Л., 1955; *Она же.* К истории «Сказания о князьях владимирских» // ТОДРЛ. М.; Л., 1961. Т. XVII. С. 342—347; *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 224—225, 355, 371—372, 482—483; *Зимин А. А.* Античные мотивы в русской публицистике конца XV в. // Феодальная Россия во всемирно-историческом процессе. М., 1972. С. 137—139.
[25] *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 314—315, 243.
[26] Последнему С. А. Белокуров приписывает «Послание на жидов и еретики» 1488 г. Р. П. Дмитриева придерживается иной точки зрения на этот вопрос (см.: *Дмитриева Р. П.* «Сказание о князьях владимирских». С. 80). С безусловностью можно предполагать, что позднейшая близость Спиридона-Саввы и Геннадия закономерна и, наконец, что идеи Саввы – политического толка, но предполагающие торжество ортодоксальной программы, во-первых, и союз церкви и государства, во-вторых,– получили известность в русском обществе в 80-е годы XV в. См.: *Зимин А. А.* Указ. соч. С. 129—138.
[27] ГБЛ. Ф. 304. № 696. Л. 50 об. Исследователи зачастую называют неверную дату его смерти; так, в списках жития Мартиниана, у И. И. Бриллиантова (Указ. соч. С. 29, 55), А. Ф. Бычкова (Указ. соч. С. 7) и в АСЭИ (т. II. С. 601).
[28] *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. С. 76.
[29] Ср.: *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. С. 219—238; *Он же.* Исихазм и русская живопись XIV—XV вв. // Византийский временник. М., 1969. Т. XXIX. С. 209—210.
[30] См. по этому вопросу: *Spidlik Th.* Joseph de Volokolamsk: Un chapitre de la spiritualité russe // Orientalia Christiana Analecta, № 146. Roma, 1956; *Lilienfeld F. von.* Nil Sorskij und seine Schriften: Die Krise des Tradition im Rußland Ivans III. B., 1963.

процесс централизации и связанную с ним регламентацию духовной жизни в рамках централизуемого государства. Игнорирование этой вполне естественной для средневековья формы движения либо ее ограничение рамками «стяжания» и «нестяжания» приводят к излишней схематизации сложившейся в последние десятилетия XV в. картины. Она выражается в крайней поляризации исходных идей, а также в сужении сферы исследования общественно-политической борьбы данного периода.

Возвращаясь к оценке ухода Иоасафа с кафедры в 1488 г., напомним о многолетней связи архиепископа с крупнейшими очагами современной аскетики, какими были Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастыри (с последним он не порывал контактов и в 1481—1488 гг.). В свете сказанного действия Иоасафа получают более многогранное истолкование, а последующее «совершенное безмолвие» — органичное соотнесение с местным монастырским укладом, нестяжательным в своей основе. Видимо, выражаясь словами Геннадия, ростовский архиепископ предпочел «смеренна образ всъприят».

Не дают повода для иных заключений и связанные с именем Иоасафа произведения искусства и архитектуры.

Их сохранилось несколько. Хронологически они делятся на две группы: на созданные до 1488 г., в период архиепископства, и позже.

К первым, помимо упомянутой бородавской церкви 1485 г. и ее интерьера с храмовой иконой московского автора, скорее всего круга Дионисия, и деисусными иконами мастера из Ростова (все в МиАР) [31], относятся две написанные по его заказу рукописи — толковый Апостол 1484 г., отосланный в Ферапонтов (ГПБ. Сол. № 155) [32], и аналогичная по содержанию рукопись 1486 г., не имеющая указания на место вклада (ГИМ. Увар. № 148) [33]. И та и другая не представляют существенного интереса с художественной стороны. В качестве официального лица Иоасаф упоминается в приписках к нескольким созданным за 1481—1488 гг. в пределах Ростовской епархии рукописным книгам, самая значительная из которых — лицевая Угличская Псалтырь 1485 г. (ГПБ. F. I. 5).

Важнейшими же являются здания и живописный декор интерьеров Ризоположенской церкви и Рождественского собора Ферапонтова монастыря, главным образом, конечно, последнего.

Причастность Иоасафа к строительству собора до некоторой степени гипотетична и основана на тексте жития Мартиниана: во время его пребывания в монастыре «возгореся келия брата некоего, и по другим ся пят огнь мног». Увидев это, «бывши владыка Ростовския земля востужися зело о положении вещи некия монастырскаго ради строения». О назначении «вещи», называемой также «сокровищем», говорит сам Иоасаф: «...не себе ради сия оудержах, но нужда ради монастырския»; эпизод заканчивается спасением клада [34]. Подчеркнутое напоминание о назначении «вещи» уже отмечено в литературе. Ряд исследователей рассматривают Иоасафа как единственно возможного строителя Рождественского собора 1490 г. и заказчика его росписей и икон [35].

В настоящее время установлено, что в возведении собора принимали участие ростовские мастера, бывшие основной строительной силой Белоозера на протяжении XV—XVII вв.[36] Для этого могли воспользоваться как работавшей в местных монастырях артелью, так и вызвать ее из Ростова.

[31] О них см. в предисловии к наст. сб.

[32] *Флоря Б. Н.* О реконструкции состава древнерусских библиотек // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. Сб. 1. С. 55.

[33] *Леонид*, архим. Систематическое описание славяно-российских рукописей собрания графа А. С. Уварова. М., 1893. Ч. 1. С. 91.

[34] Отдельные сведения жития изложены И. П. Бриллиантовым (Указ. соч. С. 16—47 и след.) и А. Ф. Бычковым (Указ. соч. С. 1—18). Цит. по: Сборник XVII в. Троицкого собрания ГБЛ (Ф. 304. № 696. Л. 41, 41 об.).

[35] *Бриллиантов И.* Указ. соч. С. 55; *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. С. 18; *Романов К.* Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пресв. Богородицы в Ферапонтовом монастыре // Изв. Комитета изучения древнерус. иконописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 43; *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу...» Примеч. 129 на с. 235; *Михельсон Т. Н.* Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. С. 163; *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. // Советская археология. 1966. № 2. С. 92; *Он же.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 449; *Бочаров Г., Выголов В.* Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966. С. 210—211.

В одной из новейших работ (*Бунин А.* О ферапонтовских росписях Дионисия // Искусство. 1974. № 8. С. 60) роль Иоасафа поставлена под сомнение на том основании, что «сокровище», о котором идет речь в житии, якобы не могло быть значительным («максимум 200 рублей») (Там же. С. 67. Примеч. 4). Однако столь детальные расчеты выглядят необоснованными. Еще менее основательными представляются рассуждения автора о строительстве белозерских монастырей на средства вывезенной на Белоозеро великокняжеской казны, и уже совершенно антиисторичны попытки истолкования замысла строительства ферапонтовского собора и его росписи. Более серьезные и существенные аргументы против общепринятой точки зрения содержатся в публикуемой ниже ст. М. А. Орловой.

[36] *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. С. 75—95. О ростовской архитектурной школе XVI в. см. также: *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI—XVII вв. М.; Л., 1934. С. 21—27. С. С. Подъяпольский в своей книге «Путеводитель по архитектурным памятникам Кирилло-Белозерского и Ферапонтова мо-



Дионисий (?). Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия. 1470-е годы. Научн. б-ка МГУ им. М. Горького. 2 Ag. 78. Л. 10 об.

Труднее сказать что-либо определенное о здании Ризоположенской церкви. Из документов известно о существовании при Ростовской кафедре в конце 80-х годов XV в. значительных кадров плотников [37]. Но исключать вариант местного — белозерского — происхождения строителей не приходится.

Не вдаваясь в анализ обоих сооружений, заметим, что их стиль не меняет картины местного архитектурного развития (в случае с бородавской церковью сказанное объясняется традиционностью ее типа). Таким образом, личное вмешательство заказчика здесь не представляется принципиальным, поскольку присутствие на Белоозере ростовских или ростовского круга строителей зафиксировано как до 1485 г. (собор Спасо-Каменного монастыря 1481 г.[38]), так и после 1490 г. и обусловлено принадлежностью территории к Ростовской епархии, многообразными культурными контактами с Ростовом.

Иконы для бородавской церкви Иоасаф мог заказать непосредственно в Ростове. Остатки деисусного ряда — «Василий Великий», «Георгий» и «Димитрий Солунский» — принадлежат к кругу центральных ростовских памятников и отличаются от произведений, выполненных в Белозерском крае художниками ростовской «провинции» или местными мастерами, типа выносной иконы рубежа XV—XVI вв. с «Одигитрией» и «Николой» из той же бородавской церкви (МиАР) [39]. Сложнее решить вопрос о месте создания «Положения ризы и пояса Богоматери» — храмовой иконы архиепископской церкви. Правда, бородавская церковь освящена через месяц после окончания строительства Ризоположенской церкви в Московском Кремле, и ее центральная икона с редким сюжетом скорее всего была скопирована с московской иконы 1485 г. Поэтому у нас есть все основания думать, что она также писалась в Москве. Ее принадлежность московской школе живописи трудно подвергнуть сомнению. И хотя здесь возможно спорить о нюансах атрибуции — «круг» ли это Дионисия или «мастерская», причастность памятника в целом к «дионисиевскому направлению» безусловна. Его стиль несет в себе ряд новаций, что благодаря точной дате иконы придает ей принципиальное значение. Принципиален и факт обращения Иоасафа с заказом к представителю ведущего столичного художественного течения [40].

Контакт с Дионисием или кругом его мастеров объясним московскими связями ростовского архиепископа. По всей вероятности, Иоасаф знакомится с Дионисием не позднее 1481 г., когда после смерти Вассиана, в марте этого года, он принимает кафедру [41]. Иоасаф мог производить денежные расчеты с художником и его артелью за выполненный по заказу предшественника иконостас кремлевского Успенского собора. Выражение Софийской II и Львовской летописей: «...владыка Ростовский Васьян дал сто рублев мастером иконником Денисью, да попу Тимофею, да Ярцу, да Коне писати Деисус в новую церковь святую Богородицы, иже и написаша чюдно велми, и с Праздники и с Пророки» [42] — позволяет думать, что архиепископ оплачивает расходы по созданию икон и что вознаграждение художники получают уже после исполнения заказа. Вряд ли огромная по тем временам сумма за иконы — «сто рублев» — выплачена Вассианом лично. Резоннее полагать, что Вассиан выступал в данном случае как глава кафедры, т. е. лицо официальное. Его заказ также официален, поскольку «деисус, праздники и пророки» предназначались для главного собора Московской Руси. Допустимо думать, что Ростовская кафедра, как одна из древнейших, почитаемых и особо близких в этот момент к Москве в лице все того же Вассиана Рыло, приняла на себя затраты по устроению собора наряду с великокняжеской и митрополичьей казной.

Если принять в расчет, что одновременно с упомянутыми иконами возникли росписи алтарной преграды (т. е. рассматривать последние как составную часть заказа Вассиана), окончание работ следует отодвинуть на летний период 1481 г. Летописи противоречивы в датировке заказа: Львовская сообщает о выплате денег под 1481 г.; Софийская II и вслед за ней несколько позднейших летописей — под 1482 г., что также некоторым образом подтверждает гипотезу об окончании работ по смерти Вассиана и о денежных расчетах с художниками его преемника Иоасафа.

В том же 1481 г. (видимо, до июня) Дионисием пишется деисус для построенного тогда же собора Спасо-Каменного монастыря; его заказчиком был Андрей Васильевич Меньшой, основная часть владений которого находилась в пределах Ростовской епархии [43]. Следует напомнить еще об одном факте, факте вероятного происхождения предков Дионисия или его самого из Ростова — он устанавливается по записи его рода в кирилло-белозерском синодике [44]. Оставляя в стороне гипотезы по поводу записи, укажем, что выводимая из нее, но отнюдь не безусловная связь художника с Ростовом должна быть ограничена сферой биографии, не распространяясь на творчество [45].

Приведенные сведения, существенные для общих представлений о деятельности Дионисия, мало что дают для выяснения обстоятельств создания ферапонтовской росписи. В самом деле, рассматривать белозерскую поездку исключительно как результат особых взаимоотношений с Ростовской кафедрой вряд ли правомерно. С другой стороны, попав в Белозерский край, Дионисий мог получить заказ на украшение собора вне зависимости от знакомства с Иоасафом. Вероятные контакты ростовского архиепископа и художника в 1481 г. предстают как фактор частный. Главное здесь — побуждения, по которым он и его сыновья оказались на севере, что помогает осветить позиции и предполагаемого заказчика росписи, и ее исполнителей.

Новейшее мнение в объяснении мотивов поездки исходит из комплекса причин: с одной стороны, это разделяемый художником наравне с Иосифом Волоцким «глубочайший интерес» к деятельности заволжских старцев, с другой — «печальное следствие» великокняжеской опалы [46]. Оба аргумента приравнивают Дионисия по характеру интересов к крупнейшим деятелям церкви, что вызывает естественные возражения. За невозможностью сказать нечто научно обоснованное по первому пункту рассмотрим степень правомерности второго. Версия об опальном положении художника ставит его в один ряд с Иоасафом. Однако, как отмечалось, реальных сведений об опальности ростовского архиепископа нет. Ситуация 1480—1490-х годов, до и после первого антиеретического собора, когда действия союзников Иосифа Волоцкого и Геннадия вызывали раздражение и противодействие Ивана III, и ситуация 1500 г., которым датирована первая из сохранившихся работ Дионисия северного периода и на который приходится резкий поворот в идеологической политике Ивана III, существенно разнятся [47]. Напомним, что и об опальности Спиридона-Саввы в этот период следует говорить с долей осторожности. Не позднее 1503 г. (но около этого года) архиепископ Геннадий поручает ему написание жития Зосимы и Савватия. Это вполне официальный заказ кафедры, прославляющей своих местных святых [48]. Дата живописных работ в Ферапонтове совпадает с разгромом московского еретического кружка и другими крупными общественно-политическими событиями, о чем не могли не знать в Кириллове и том же Фера-

пастырей» (Вологда, 1963. С. 53) полагает, что автором ферапонтовского храма мог быть Прохор Ростовский, строитель Успенского собора 1497 г. в Кириллове (см. также: *Он же*. Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря. С. 445—450). Сходная мысль высказана В. Т. Георгиевским (Указ. соч. с. 10). Ср. соображения в указ. ст. М. А. Орловой.

[37] В 1489 г. преемник Иоасафа по кафедре посылает со своим дьяком Иваном Визгуном и «мастером церковным» Алексеем Вологжанином 60 плотников для возведения церкви в Великом Устюге (см.: *Титов А. А.* Летопись Великоустюжская. М., 1889. С. 43).

К сожалению, данные реставрационных работ бородавской церкви остаются неопубликованными (о ее архитектуре см.: *Максимов П. Н., Воронин Н. Н.* Деревянное зодчество XIII—XVI вв. // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 260—261; *Подъяпольский С. С.* Путеводитель... С. 46—47). Принадлежа к наиболее простому, клетскому типу храма, здание обладает стройными пропорциями и определенным совершенством строительной техники, в частности, имеет оптические поправки, легкую «вспарушенность» перекрытия трапезной, что ставит ее в ряд значительных сооружений деревянного зодчества (указано Б. В. Гнедовским). Однако версия о ростовских мастерах не может быть подтверждена в силу отсутствия параллельного материала.

[38] *Подъяпольский С. С.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря. С. 437, 446—450.

[39] Ростово-суздальская школа живописи: Каталог выставки. М., 1967. № 80.

[40] Подробнее см.: *Попов Г. В.* Московская икона 1485 г. из села Бородавы (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981. С. 80—96.

[41] ПСРЛ. Т. XXV. С. 328.

[42] Там же. Т. VI. С. 233; Т. XX, ч. 1. С. 347.

[43] Подборку данных о деисусе см.: *Голейзовский Н. К.* Заметки о Дионисии // Византийский временник. М., 1971. Т. XXXI. С. 179—180. Внимание к монастырю, по всей вероятности, объясняется пожаром 1477 г. (см.: Сказания Пансия Ярославова // Православный собеседник. Казань, 1861. Февраль. С. 211). Уже в 1478 г. князь заказывает для него рукописи Стишного Пролога (см.: ЦГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 1261, 1264, 1267, 1278; Предварительный список славяно-русских рукописных книг XV в., хранящихся в СССР/ Сост. А. А. Турилов. М., 1986. С. 72. № 236—238). В 1479 г.— серебряные блюдо и потир (см.: ВОКМ; *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971. № 91, 92). В 1480/81 г. на средства Андрея Васильевича строится Спасский собор (см.: Сказания Пансия Ярославова. С. 212). Таким образом, вклад деисуса и, соответственно, обращение к известному художнику выглядят закономерными. Однако характер и размеры деисуса — был ли он основным, предназначался ли для киота и т. п.— неизвестны. См. перечень деисусных рядов в соборе: [*Лаврентьев А. В., Турилов А. А.*] Опись Спасо-Каменного монастыря 1628 года // Памятники письменности в музеях Вологодской области. Вологда, 1985. Ч. 4. Прилож. 2. С. 165—166, 169—170, 172, 174, 177.

[44] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 325—329; см. также не учтенный автором список: ЦГАДА. Ф. 181. Д. 538.

[45] Ср.: *Антонова В. И.* У Медвежья озера и в Веси Егопской // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. С. 199—205; *Она же.* Заметки о ростово-суздальской школе живописи // Ростово-суздальская школа живописи: Каталог выставки. С. 12. Существует мнение о воздействии на Дионисия традиций владимиро-суздальской живописи (см.: *Овчинников А. И.* К вопросу о владимиро-суздальской живописи XV века // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 27), что также не подтверждается анализом сохранившихся памятников владимирского и суздальского происхождения.

[46] *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу»... С. 235; *Он же.* Заметки о Дионисии. С. 177—178.

[47] *Лурье Я. С.* Идеологическая борьба в русской публицистике конца XV — начала XVI века. С. 127—154. 407—413.

[48] *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. С. 78—80.



Мастерская Дионисия. «Пятый Вселенский собор».
Фрагмент росписи Воскресенского собора в Волоколамске. 1480-е годы

понтове [49]. Потому если версия об «опале» правомерна при анализе событий раннего периода, то для 1500 г. и тем более 1502 г. она теряет смысл.

Здесь мы подходим к одному из самых существенных и запутанных вопросов: как читать портальную надпись в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, вернее ее дату, и как ее истолковывать?

Появление Дионисия на Белоозере правомерно относить к концу 90-х годов XV в.; во всяком случае, это произошло не позднее 1500 г., так как наиболее ранняя среди известных нам работ художника белозерского периода — цикл икон Павлова Обнорского монастыря — датирована этим годом (ГТГ, ГРМ) [50]. Предшествующий по времени крупнейший белозерский комплекс, иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. (Кирилловский музей, ГРМ, ГТГ, МиАР), исполнен совершенно иной, смешанной группой мастеров московского, новгородского и, возможно, ростовского происхождения [51]. Связанные с творчеством Дионисия и его мастерской памятники из Кирилло-Белозерского монастыря (миниатюра рукописи Лествицы и сочинений Ефрема Сирина в ГБЛ (Ф. 304, № 162. Л. 8 об.) и надгробная икона «Кирилл Белозерский» в ГРМ) можно датировать самым началом XVI в.[52] Исходя из сказанного, можно допустить, что художник приезжает на Белоозеро между 1495—1500 гг. В пользу такого предположения свидетельствуют и некоторые данные о его деятельности московского периода, которых мы коснемся ниже.

Насколько согласуется с этим дата ферапонтовской росписи?

[49] В портальной летописи ферапонтовского собора, например, зафиксировано связанное с переориентацией объявление наследником Ивана III (вместо внука Дмитрия) сына Василия.

[50] Воспроизведение надписи на центральной деисусной иконе см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. [ГТГ]. М., 1963. Т. I. С. 332. О происхождении из Павлова Обнорского монастыря «Уверения Фомы» (ГРМ) и литературу об этом памятнике см. в ст. В. К. Лауриной в наст. сб.

[51] *Делекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 184—195; *Она же.* Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря: Работа мастеров художественной артели по данным реставрационных исследований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984. С. 16—22.

[52] *Попов Г. В.* Дионисий и московская миниатюра // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. Сб. 1. С. 269—285. Датировка рукописи безусловна. Дата иконы взаимосвязана с временем работы Дионисия в Ферапонтове монастыре, поскольку, как и упомянутая миниатюра, она находит ближайшие параллели в росписи. Житийная икона «Кирилл Белозерский» того же происхождения (ГРМ), скорее всего, написана в Москве и явно позднее.

Обратимся к летописному тексту на софите северной двери Рождественского собора. Он гласит: «В лето 7... месяца августа в 6 на Преображение Господа нашего Исуса Христа начата бысть потп... церковъ а кончана на 2 лето месяца сентявреа в 8 на Рожество Пресвятыа Владычица нашыа Богородица Мариа при благовернном великом князе Иване Василиевиче всеа Руси и при великом князе Василие Ивановиче всеа Руси и при арх... ...хоне» [53]. Далее следует упоминание исполнителей и молитва. Глагол «потп[исывати]» легко реконструируется. Не вызывает сомнений чтение другого утраченного фрагмента текста: «...при арх[иепископе Ти]хоне». С относительным единодушием исследователями комментируется и выражение «на 2 лето»: при условии сентябрьского летосчисления «вторым летом (годом)» мог быть только следующий «реальный» год. Но какой? Довольно долго в науке было распространено мнение К. К. Романова, видевшего здесь дату «7008», что в переводе на современное летосчисление дает 1500 год [54]. Н. В. Гусевым число было прочитано как «7010», т. е. 1502 год [55]. Недавно это чтение было подтверждено и уточнено Н. И. Федышиным [56]. Таким образом, последний вариант кажется наиболее правильным. Добавим, что вариант чтения «7010» подтверждается описью Ферапонтова монастыря 1692 г., где роспись датирована этим годом [57], хотя данные такого позднего источника не могут рассматриваться как исчерпывающий аргумент.

Более ранняя дата кажется невозможной и по другим причинам. Дело в том, что названный в портальной летописи «великим князем всея Руси» сын Ивана Василий (будущий Василий III) до 1499 г. занимал довольно скромное положение и только в этом году был пожалован новгородским княжением, после чего «впервые стал на законных основаниях» именоваться великим князем «всея Руси» [58]. Однако титул этот

[53] Надпись приводится с раскрытием сокращений. Многоточие фиксирует утраты, но не количество утраченных букв. Более точное воспроизведение см.: *Федышин Н. И.* О датировках ферапонтовских фресок // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 38.

[54] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908. С. 24—25.

[55] *Голейзовский Н. К.* Заметки о Дионисии. С. 176—177. В предшествующей своей работе «Живописец Дионисий и его школа» (Вопр. истории. 1968. № 3. С. 215) автор датировал роспись в пределах 1490 и 1499 гг. См. также: *Попов Г. В.* Дионисий и московская миниатюра. С. 284, пл.

[56] *Федышин Н. И.* Указ. соч. С. 39.

[57] ГАВО. Ф. 883. Д. 78. Л. 4. См.: *Кочетков И. А.* Наблюдения над техникой ферапонтовских росписей // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. С. 132. Примеч. 10.

[58] *Каштанов С. М.* Социально-политическая история России конца XV — первой половины XVI века. М., 1967. С. 122—123.

по отношению к нему употребляется лишь в новгородских документах. Ни в междукняжеских договорах, ни в грамотах, которые выдал сам Василий, ни в посольских документах до 1502 г. он не титулуется князем «всея Руси» [59]. В 1502 г. Василий официально объявлен наследником и соправителем Ивана III. Соответственно расширяется его титулатура. Этот факт и отмечает надпись ферапонтовского собора. Титул «великого князя всея Руси» тщательно оберегался Иваном III. Ранее, в 1485—1490 гг., его носил старший сын Иван Молодой, затем на короткий срок 1497 и 1498 гг.— внук Дмитрий Иванович [60]. Потому соображения в пользу позднего варианта даты представляются вполне резонными. И хотя трудно предусмотреть все возможные случайности, совокупность аргументов позволяет считать 1502 год самым реальным сроком начала работы над ферапонтовской росписью. Окончена она была, по мнению большинства специалистов, 8 сентября 1503 г.

В данной связи пояснения требует лишь упоминание портальной летописью имени архиепископа Тихона, поскольку он оставил Ростовскую кафедру в январе 1503 г. («оставил архиепископию за немощ и сонде в монастырь к Борису-Глебу на Усью») [61]. Новый архиепископ Вассиан Санин ставится на кафедру только в 1506 г.[62] Такая задержка объясняется сложностью церковно-политической ситуации тех лет (аналогично в январе того же года поставлен архиепископ Серапион в Новгород взамен смещенного в 1504 г. Геннадия). По этой причине упоминание Тихона в ферапонтовской надписи выглядит логически объяснимым и закономерным. Часть работ — с августа 1502 г. по январь 1503 г.— действительно велась при нем. Кроме того, уходящий «на покой» (а не смещенный, как, например, Геннадий) Тихон оставался единственным представителем высшей иерархии в пределах Ростовской кафедры. Поэтому составители текста в софите не отступают от сложившегося стереотипа подобных надписей, где упоминание главы кафедры являлось почти обязательным (в отличие от имени митрополита, которое иногда опускалось — по крайней мере, в приписках к рукописям). Однако недавно Н. И. Федышин предложил иную версию толкования даты [63]. По его заключению, вся работа над росписью заняла промежуток с 6 августа по 8 сентября 1502 г. и длилась 34 дня. Такое толкование требует дополнительной проверки, но хорошо согласуется со сведениями о присылке в Вологду 3 июня 1503 г. из Москвы житийной иконы «Дмитрий Прилуцкий» (ВОКМ), с безусловностью связываемой большинством исследователей с творчеством Дионисия и его мастерской. Наконец, очень заманчиво в этом случае и само толкование индивидуальности художника, «молниеносности» его кисти, величайшей энергии, которой действительно насыщены все созданные им произведения, при всей их утонченности и строгой выверенности форм и колорита.

После Тихона текст портальной летописи называет «писцов» Дионисия-иконника «с своими чады». Последняя фраза надписи: «О владыко Христе всех царю избави их господи мук вечных»,— несомненно, подразумевает авторов росписи. Несмотря на индивидуальность (личностность) ее звучания, формула молитвы аналогична припискам рукописей XIV—XV вв., где интонации личного обращения к Христу или Богоматери также вполне отчетливы. Было бы ошибкой искать в данной фразе особый подтекст, намек на судьбу Дионисия или его положение в период создания росписи и деятельности на Белоозере в целом.

Отсутствие имени предполагаемого заказчика Иоасафа вполне объяснимо его аскетическими позициями, стремлением умолчать о собственных благочестивых деяниях. При этом следует заметить, что не личные пожелания, а общая обстановка в заволжских монастырях, в том числе в Ферапонтове, предопределила программу и характер росписи.

Определяющим моментом в оценке белозерского творчества Дионисия и причин выезда из Москвы явилась, как отмечалось, распространенная в науке точка зрения об антиеретической — к тому же конкретной по своему выражению — направленности содержания ферапонтовских фресок [64]. Обсуждение состава росписи выходит за рамки статьи, но коснуться данной проблемы необходимо.

«Сомнения» новгородско-московских еретиков и сопутствующие им иконоборческие тенденции 80-х и 90-х годов XV в. вызвали к жизни серию ответных сочинений. Прямое отношение к искусству среди них имеют Послание иконописцу и объединяемые с ним три Слова о почитании икон, адресатом которых считается Дионисий, а автором (или «соавтором» и редактором) — Иосиф Волоцкий [65]. Формулируемые

[59] Там же.
[60] Там же. С. 123—124 и след.
[61] ПСРЛ. Т. XII. С. 257.
[62] Там же. Т. XIII. С. 2.
[63] *Федышин Н. И.* Указ. соч. С. 39—43.

[64] Сдержанную позицию среди исследователей последних лет в этом вопросе занимал В. Н. Лазарев. См.: *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 520—524; *Он же.* Древнерусские мозаики и фрески: XI—XV вв. М., 1973. С. 74—79.
[65] *Казакова Н. А., Лурье Я. С.* Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — начала XVI века. С. 121 и след., 320—373; *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 112



Дионисий и мастерская. «Видение Евлогия». Роспись Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг.

здесь требования входят в число обычных предъявляемых к православному искусству. Внимание заостряется на традиционных и ограниченных кругом святоотеческих писаний положениях. Рекомендации Послания и Слов в обстановке «шатаний» приобретают очевидную практическую направленность. Однако пафос памятника определяется не содержанием, а, скорее, его хронологической приуроченностью; наконец, тем, что он, являясь ранним опытом сочинений такого рода в русской среде, целиком построен на переосмыслении и трансформации предшествующей теории искусства и эстетической мысли. В последнем своем качестве Послание и Слова не одиноки. «Послание на жидов и еретики» Саввы и Изложение о вере Спиридона-Саввы (идентификация этих авторов не окончательна), Соборный приговор 1490 г., Поучение Зосимы и другие современные им творения антиеретического толка оперируют общеизвестной и привычной в духовной и образованной среде святоотеческой литературой, получившей силу универсальной аргументации. В свою очередь содержание еретической программы конца XV в.— если рассматривать ее в плане «мировой» истории ересей, абстрагируясь от конкретной социально-политической платформы,— сводится к относительно устойчивому стереотипу. В реакции на критику в форме ересей, опиравшихся на сравнительно узкий круг отправных положений, выковывались устои православной догматики. Сказанное распространимо и на изобразительное искусство — эстетический эквивалент догматики. Независимо от содержания любое священное изображение рассматривалось как «еретических полков разорение». Так было и на рубеже XV—XVI вв. Канонически правильное и эстетически осмысленное произведение (тем более храмовая роспись — всеобъемлющая концепция мироздания) воспринималось как самый прямой ответ противникам, что с непреложностью вытекает из текста Послания иконописцу. Вопрос о художественной ценности искусства также привлекал внимание, как это видно из сочинений Иосифа Волоцкого и того же Послания.

Московское искусство на протяжении конца XV и начала XVI в. с относительной отчетливостью выявляет сюжетную и внутреннюю зависимость от современной ему общественной жизни. Распространенность икон «Страшный суд», «Апокалипсис», «Шестоднев», «Символ веры» во многом определена еретическими движениями, в частности спорами о рае и «седьмой тысяче лет» (1492 год — предполагаемый конец света), о природе Марии и бога-сына, второго лица Троицы. «Шестоднев» и «Символ веры» явились своего рода аналогом «исповеданию веры». Вместе с тем ограничение подобных новаций рамками антиеретической программы приводит к односторонней оценке культурно-художественного развития общества данного периода: возникновение новых композиций, усложненных или лаконичных, но каждый раз догматически заостренных, обращение к редким символическим сюжетам в равной мере обусловлены причинами если не диаметрально противоположными, то принципиально иными, а именно отчетливо прослеживаемым со второй половины XV в. процессом аристократизации московского искусства и взаимосвязанными с ним явлениями. Формирование придворной светской и церковной среды (куда входили и крупнейшие представители черного духовенства), широко образованной по тому времени и интеллектуально изощренной, получало соответствие во всех областях художественной культуры — и в сфере стиля, и в сфере тематики. Уровень подготовки названных кругов предполагал исчерпывающую — развернутую и доказательную — аргументацию существа исповедуемого ими мировоззрения, оказывая соответствующее давление на сюжетный состав изобразительного искусства. Для его тематики в те годы характерен интерес к литургике и церковной истории, важнейшим моментам ортодоксальной системы и этапам ее становления.

Таким образом, истолкование ведущих циклов ферапонтовских росписей — «Вселенские соборы» и «Акафист» — как чисто противоеретических представляется достаточно спорным. Примем в расчет и то, что степопись подобного состава для 1502 или 1502—1503 гг. нельзя назвать древнейшей в московской живописи. Им предшествуют, например, росписи Воскресенского собора в Волоколамске с циклом «Вселенских соборов» на алтарной преграде (в связи с этим отпадает и апелляция к «Изложению о православной истенней нашей вере» Спиридона-Саввы с описанием вселенских соборов, якобы повлиявшему на состав росписи, тем более что сочинения такого рода не единичны на Руси XV в.) [66]. Самый тип ферапонтовской росписи стоит в зависимости от сложившейся в течение XIV — начала XV в. (а отчасти и XIII в.) на

и след., 215 и след.; *Голейзовский И. К.* «Послание иконописцу...»; *Успенский Л. А.* Исихазм и расцвет русского искусства (кл. 3) // Вестн. Рус. западноевропейского патриаршего экзархата. 1967. № 60. Octobre—décembre. С. 260—268.

[66] *Попов Г. В.* Роспись конца XV в. в Воскресенском соборе Волоколамска // ПКНО, 1977. М., 1977. С. 237—244. О возможности более раннего появления цикла в отечественных росписях см.: *Он же.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 22. Ср.: *Голейзовский И. К.* «Послание иконописцу»... С. 235. Примеч. 130.

Балканах системы, с которой Дионисий должен был познакомиться на раннем этапе творчества. Формирование состава росписей XIV—XV вв. было продиктовано рядом общих явлений в жизни славянских стран, куда без особого труда включаются ереси конца XV в. Тематика стенописи Рождественского собора не была приурочена к русской исторической обстановке непосредственно, но в силу емкости программы приобретала актуальный характер, чему помогало введение в нее портретов московских митрополитов, местных сюжетов («Покров Богоматери» и т. п.).

Любопытно, что роспись современна целой серии фресок с циклами «Акафиста» и «Вселенских соборов», не слишком популярными на протяжении XV в., а также с достаточно редкими до этого сценами «Плодов учения (или Беседы) трех святителей». Это росписи монастырской церкви в Лаврове около рубежа XV—XVI вв., Погановского монастыря около 1500 г., церкви в Арборе 1502 г., монастыря Яшунье 1524 г., несколько более поздних афонских стенописей [67]. Таким образом, творчество Дионисия — по крайней мере, в тематическом аспекте — выявляет закономерности и более широкого порядка (которые еще подлежат уточнению). В 1513—1515 гг. тот же сюжетный состав используется в росписи кремлевского Успенского собора и с этого момента становится каноническим в русской монументальной живописи.

Предположение об отрицательном отношении Дионисия к иконоборческим тенденциям внутри еретического движения закономерно [68]. Однако реакция на них, как представляется, должна быть ограничена сферой эстетической, т. е. его деятельностью как художника вообще. Творчество мастера отнюдь не подходит под определение иллюстрации общественной борьбы. Оценка Дионисия в этом плане не может быть однозначной. Ответ Дионисия на острые вопросы современности носил предельно обобщенный и идеализированный характер, что обусловило его исключительную органичность. Противоречивый эстетический и духовный идеал эпохи в редакции художника приобретал черты отвлеченности и — при вполне конкретной социальной окраске — всеобщности, из чего следует и несколько отличная от существующей оценка самого факта приезда Дионисия на Белоозеро.

В подтверждение сказанного вернемся к биографии Дионисия. В конце 70-х и в 80-е годы XV в., как известно, мастер был занят работами в Московском Кремле и Иосифо-Волоколамском монастыре. Его последними творениями XV в. в Москве, о которых сохранились сведения, была роспись церкви Спасского Чигасова монастыря второй половины 80-х — 90-х годов [69], а в Волоколамском монастыре — иконы для церкви «под колоколы» 1495 г., перечисленные в монастырской описи [70]. Между 1495 и 1500 гг. пробел в творчестве художника заполнить не удается. На 90-е годы приходится спад московского церковного строительства (основные кадры мастеров тех лет с 1484 г. были заняты возведением оборонительных сооружений и дворцовых построек Кремля). Одновременно, насколько позволяют судить источники, прекращаются и крупные живописные работы (комплекс кремлевских храмов конца 1470-х и 1480-х годов — кроме алтаря и алтарной преграды Успенского собора — расписывается уже в XVI в.). По этой причине поездка Дионисия на север, где-то между 1495 и 1500 гг. выглядит закономерной. Тем более что Дионисий и его сыновья — не единственные столичные иконописцы рубежа XV—XVI вв. в Белозерском крае и окрестностях. Таковы один из авторов кирилловского иконостаса 1497 г., автор житийной иконы «Иоанн Богослов» конца XV или начала XVI в. из с. Тошня под Вологдой (ВОКМ) [71], привлеченные заказами богатых северных монастырей.

В случае с Дионисием побудительные мотивы поездки объяснимы не только материальными соображениями, но и открывающимися творческими возможностями: культурный уровень местной монастырской среды не уступал столичному, а духовный авторитет — едва ли не превосходил его (по крайней мере, не подвергался сомнению в те годы; в том числе и авторитет Иоасафа). Наконец, здесь с начала 80-х годов были знакомы с его искусством (деисусный чин Спасо-Каменного монастыря 1481 г.; икона «Положение ризы и пояса Богоматери» 1485 г. мастера его круга).

[67] *Рогов А. И.* Фрески Лаврова // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 339—351; Изложба копја фресака из манастира Поганова: Народни музеј — Београд. Београд, 1975; *Drăguț V.* Dragoș coman maestrul frescelor de la Arbore. București, 1969; *Петковић В.* Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд, 1950. С. 131.

[68] *Голейзовский И. Г.* Заметки о Дионисии. С. 184.

[69] Там же. С. 182.

[70] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 8. Монастырские документы о дате строительства церкви Одигитрии под колокольней не найдены. Однако именно этот год называют и составитель описания Волоколамского монастыря Нектарий, имевший широкий доступ к монастырским архивам, и последующие авторы (*Нектарий*, иером. Историческое описание Иосифова Волоколамского второклассного монастыря Московской губернии. М., 1887. С. 34, 40, 96; *Геронтий* (*Кургановский*), архим. Волоколамский Иосифов второклассный мужской монастырь и его современное состояние. СПб., 1903. С. 41 и след.). В предшествующих работах автор данной статьи исходил из принятой в новейшей литературе, но немотивированной даты — 1490 год.

[71] Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков: Каталог выставки. М., 1976. № 32.

Положение Дионисия в 80—90-е годы, популярность как среди светских, так и церковных феодалов не оставляют сомнений в том, что его расценивали как ведущего мастера эпохи.

Послание иконописцу того же времени [72] наделяет его неизвестным по другим источникам, но значительным и, возможно, реальным чином «началохудожника». Помимо греко-латинской популярной кальки этого звания — «протомайстор» — в конце XV в. в Пскове встречается термин «мастер большой». В его обязанности, видимо, входил надзор за употреблением догматически признанной иконографии [73]. Если функции Дионисия были аналогичны, упомянутое Послание к нему с изложением канонических основ спорных для 80—90-х годов сюжетов находит исчерпывающее объяснение. Не совсем ясно самое происхождение термина «началохудожник». Не исключено, что его источником послужило Послание к пастырю в составе славянского перевода Лествицы: «Яко премудр началохудожник основание положи паче же и исполнение». В болгарском списке Лествицы конца XIV в. (ГПБ. Погод. № 1054) «началохудожника» заменяет «архитектон», который толкуется в маргинальной помете как «древодел» и сходен с распространенным вариантом — «началохудожник». В свою очередь «архитектон» известен в русской письменной традиции как главный зодчий, в том числе и у «древоделов» [74].

Московский летописный свод конца XV в. указывает, что роспись в соборе Пафнутьева Боровского монастыря (до 1477 г.), работы над которой возглавляли Митрофан и Дионисий, была достойна удивления «самем... самодеръжцем Русскыа земля» [75]. Едва ли можно сомневаться, что фраза летописи подразумевает Ивана III и его семейство. И скорее всего она действительно вызвала «удивление», когда Иван III в 1480 г. посетил Боровск. Во всяком случае, в том же году или в начале следующего с Дионисием ведутся переговоры об украшении Успенского собора, одним из организаторов строительства которого был великий князь. Данный факт говорит о признании художника и со стороны митрополии, и со стороны великокняжеского двора. В Иосифо-Волоколамской обители существовала также икона — «письмо Дионисиево... а оклад великого князя», в которой допустимо видеть монастырский вклад Ивана III [76]. Вспомним также, что за время «держания» Дмитрова великим князем (1472—1504) в городском соборе появляется храмовая икона «Успение» (МиАР), имеющая прямое отношение если не к творчеству самого Дионисия, то к деятельности его мастерской. Судя по стилю, временем создания иконы являются 80-е или 90-е годы. Ее заказчиком мог быть великий князь или близкое к нему лицо из числа крупных дмитровских вотчинников [77].

Тем самым противопоставление особого союза художника с деятелями антиеретической группировки (реальность которого остается проблематичной) союзу Ивана III и еретиков выглядит натяжкой. Мнение о преимущественном внимании к Дионисию «резко оппозиционной» великому князю митрополичьей летописи [78] в свете новейших исследований также нуждается в поправке: данные о Дионисии за 1481—1482 гг. в Софийской II и Львовской летописях заимствуются их протографом из частного свода, автором которого был неизвестный митрополичий дьяк, близкий Родиону Кожуху и проявлявший интерес к искусству и церковному строительству своего времени [79]. Ему же принадлежит, например, наиболее подробное в русских летописях освещение личности Аристотеля Фиораванти.

Источники, которыми мы в настоящее время располагаем, позволяют заметить, что к услугам Дионисия равно прибегали великокняжеские и оппозиционные им круги (Андрей Васильевич Меньшой), митрополия, различные по своей духовной программе и богатству монастыри.

Очевидное преобладание монастырских заказов в творчестве художника объяснимо подъемом монастырского строительства конца века, связанного с упоминавшимся выше аскетическим «оживлением». Кроме того, сравнивая данные о работе художника в Кремле и в остальных местах, нужно помнить, что Кремль к этому времени являлся крупнейшей сокровищницей памятников искусства, которые могли занимать основную часть интерьеров новопостроенных зданий; следовательно, заказы на живописные работы — помимо росписей — здесь могли быть сведены к минимуму, тем более что основная часть средств двух последних десятилетий XV в. (точнее — до 1508 г.) расходовалась на строительство.

В перипетиях сложной общественно-политической борьбы тех лет фигура Дионисия аналогично его творчеству предстает опосредованной, независимой от какой-либо узкогрупповой орга-

[72] О дате Послания см.: *Лурье Я. С.* Указ. соч. С. 113—114.

[73] [*Горский А. В.*]. Максим Грек святогорец // Прибавление к изданию творений св. отцев. М., 1859. Ч. 18. С. 189—192.

[74] Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1975. Вып. 1. С. 53.

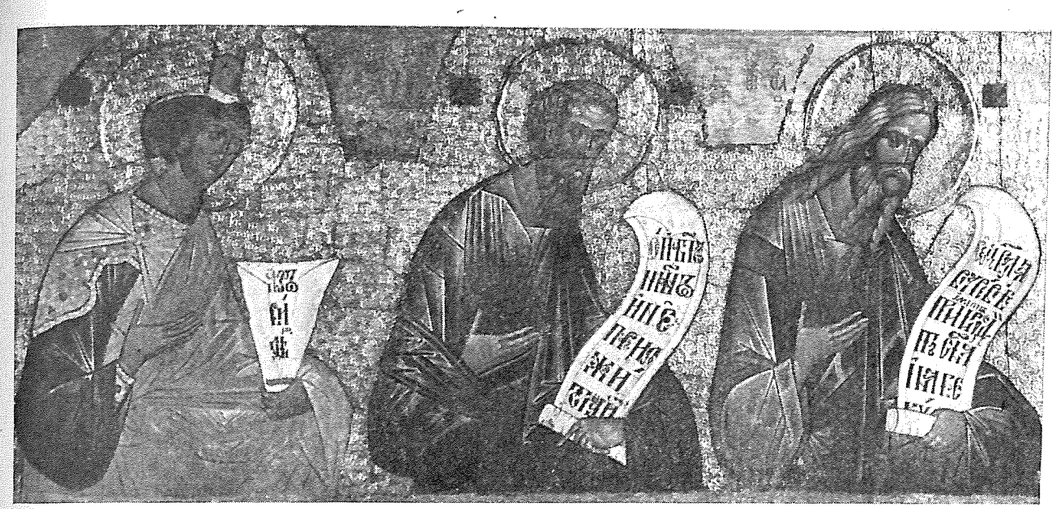
[75] ПСРЛ. Т. XXV. С. 310.

[76] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 3.

[77] *Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973. С. 68—71, 78—86, 100.

[78] *Голейзовский Н. К.* Заметки о Дионисии. С. 180.

[79] *Лурье Я. С.* Общерусские летописи XIV—XV вв. Л., 1976. С. 210—240.



«Исаия, Иеремия, Даниил». Икона. Около 1530 (?) г. Из пророческого чина Рождественского собора Ферапонтова монастыря

низации. И рассматривать действия его следует как действия иконописца-ремесленника, пусть занимавшего относительно высокое социальное и материальное положение, пользовавшегося известностью и заслужившего высокую оценку современников уровнем образованности, определившего своим именем важнейший этап в истории русской живописи. Такой подход правомерен при анализе творческой биографии художника и 1500-х, и 1480-х годов. В противном случае элементарные требования логики заставляют признать чуть ли не полулегальное существование художника, а за его творчеством — устойчивую (принимая 1500-е годы как продолжение коллизии 1480-х годов) оппозиционность по отношению к великокняжеской власти. Степень серьезности подобного тезиса, учитывая структуру и систему мировоззрения общества, не требует комментирования.

Таким образом, побудительные мотивы поездки Дионисия на Белоозеро определяются прежде всего художественно-ремесленными, а не общественно-политическими интересами. В белозерские монастыри художник попадает на закате жизни, около 1500 г. Его духовные и эстетические идеалы сформировались задолго до этого, в московской художественной среде, в окружении Иосифа Волоцкого [80]. Поэтому вряд ли на его творчество оказали заметное влияние взгляды находившихся здесь «на покое» Спиридона-Саввы или бывшего вологодского и пермского епископа Филофея. Единственной личностью, чье мировоззрение могло найти определенное преломление в творчестве художника тех лет, был Иоасаф, остающийся, по нашему мнению, самым вероятным заказчиком ферапонтовской росписи. Однако подобное воздействие, если оно имело место, затронуло лишь отдельные смысловые нюансы ансамбля, следовавшего устоявшейся иконографической системе (к таким допустимо, в частности, отнести появление сцены «Видение Евлогия»). Более правомерно говорить, видимо, о единомыслии Дионисия и Иоасафа, благодаря чему возник этот шедевр русской монументальной живописи. О созвучии искусства художника идеалам той среды, в которой он появляется в 1500—1502 или 1503 гг., свидетельствует и другой ответственный заказ, полученный им в соседнем Кириллове монастыре,— надгробная икона «Кирилл Белозерский» (ГРМ). В этих работах заметны определенные стилистические изменения. Но в целом произведения Дионисия и его мастерской обладают исключительным единством, всегда легко узнаваемы — будь то ранние миниатюры Евангелия библиотеки МГУ, сцены собора в Волоколамске, «Успение» из Дмитрова в МиАР или поздняя иллюстрация в рукописи ГБЛ (ф. 304, № 162, л. 8 об.). Характерно, что позднейшие пророческие иконы ферапонтовского собора не вписываются в этот круг. «Нижняя» и «верхняя» границы творчества Дионисия вполне определенны.

[80] См.: *Голейзовский Н. К.* «Послание иконописцу...»; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. С. 80—87.

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОСПИСИ СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

М. А. Орлова

Исследователи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и его росписи находятся, как кажется, в исключительно благоприятном положении по сравнению с теми, кто занимается другими памятниками древнерусского зодчества и монументальной живописи.

Собор Ферапонтова монастыря неплохо сохранился. Он безоговорочно датируется 1490 г. в соответствии с найденным в нем антиминсом. Великолепная роспись этого храма уцелела полностью в первозданном виде, причем не только в интерьере, но и на фасадах. Она почти не поновлялась и никогда не записывалась. Более того, в распоряжении исследователей находится сохранившаяся в соборе надпись, донесшая до наших дней не только имена создателей росписи, но и ее дату — 1502 или 1502—1503 гг. Однако и этим не ограничивается «щедрость» истории. На основании данных жития Мартиниана постройка храма и его роспись прочно связываются с заказом Иоасафа Оболенского, который занимал некогда ростовскую архиепископскую кафедру, а затем жил на покое в Ферапонтове монастыре.

Попробуем, однако, взглянуть на эти благополучные данные несколько с иных позиций, используя, в частности, анализ наружной живописи ферапонтовского собора.

Роспись его западного фасада наряду с фресками интерьера привлекала внимание исследователей прежде всего как великолепный художественный памятник, что, безусловно, правомерно. Но наряду с этим существенное значение имеет исследование фрески (уже давно защищенной крытой папертью) как образца наружной декорации, обладающей своей спецификой.

Одной из особенностей наружной живописи храмов являлась подвижность состава. Роспись фасадов (за исключением традиционной ее основы, определяемой посвящением храма) в гораздо большей степени, чем живопись интерьеров или станковая живопись, была связана с конкретными историческими событиями. Для наружной живописи нередки и светские темы, однако зачастую эта зависимость проявлялась в особом подборе и сочетании сюжетов. Почти каждый памятник наружной живописи может служить своего рода историческим источником.

Попытаемся именно с этой точки зрения рассмотреть трехъярусную роспись на западном фасаде ферапонтовского собора. В верхней ее части представлен деисус — композиция довольно обычная для наружной декорации храмов, как живописной, так и пластической. Однако состоит он из восьми фигур: справа от Спаса на престоле — три фигуры, а слева — четыре; случай сам по себе довольно редкий. К традиционному трехфигурному ядру, состоящему из изображения Спаса на престоле, Богоматери и Иоанна Предтечи, справа добавлены архангел Гавриил и апостол Павел, а слева — кроме архангела Михаила и апостола Петра еще и Иоанн Богослов, замыкающий этот ряд[1].

Твердо установленного порядка последовательности размещения персонажей в многофигурных деисусах по чинам, т. е. апостолов, святителей и мучеников, в XV — начале XVI в., насколько известно, не существовало. Так, в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля за апостолом Петром помещен Василий Великий, в иконостасе Успенского собора во Владимире — Григорий Богослов, в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры за ним изображен апостол и евангелист Иоанн Богослов, как и в иконостасе ферапонтовского собора.

[1] Предположение Н. В. Гусева о том, что плохо сохранившаяся четвертая слева фигура деисуса «по некоторым иконографическим признакам и цвету одежд может быть Иоанном Богословом» (*Гусев Н. В.* О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 320. Примеч. 7), подтвердилось при тщательном натурном исследовании этой фигуры (в одеждах синего и зеленого тонов) летом 1985 г. Благодарю Н. В. Гусева за консультацию по этому вопросу и за возможность опубликовать сделанную им прорись.

В этих условиях введение в деисусный чин Иоанна Богослова в качестве дополнительной фигуры к каноническому семифигурному ядру в продуманной и ответственной композиции западного фасада едва ли может быть объяснено лишь немного большей протяженностью левой части верхнего яруса по сравнению с правой (за счет единга медальона со Спасом), что можно было бы легко компенсировать незначительным увеличением интервалов между фигурами; они же, напротив, сокращены в левой части деисуса. Скорее всего, речь может идти о намеренном выделении фигуры Иоанна Богослова. Чем это было вызвано?[2] В какой степени подобный состав деисуса мог определяться волей заказчика и быть связан с его личностью?

Мы знаем, что прием размещения ктиторских портретов у входа в храм, причем иногда в составе деисуса или в близком к нему иконографическом варианте, известен в византийской и южнославянской практике. Эта традиция восходит еще к раннехристианским памятникам, где фигуры ктиторов нередко включались в деисусные композиции апсид, декорация которых могла дублироваться на западных фасадах. Византийские императоры изображались, как правило, непосредственно предстоящими перед Христом или Богоматерью. Сербские «крали» на первых порах были представлены за Богоматерью или патрональным святым, как бы подводившими их к Христу. В Грузии мотив посредничества нередко был еще более усложнен. В наружных рельефах Ошкого храма в Южной Грузии (вторая половина X в.) фигуры ктиторов — правителей Тао Варната, «христава эристовов», и Давида Магистроса[3] — были включены в деисусную композицию на южном фасаде.

Типологически с композицией на западном фасаде ферапонтовского храма можно сблизить южнославянские наружные росписи. Для нас в данном случае важны фрески на западных фасадах церкви Георгия в Курбинове и церкви Богородицы на о. Мали Град озера Преспа (вторая половина XIV в.). Верхний ярус этих росписей был занят ктиторскими изображениями, предстоящими Богоматери или Христу.

В свое время Н. Л. Окунев не без основания отмечал, что в средневековой Сербии более чем где бы то ни было дело построения церквей имело вотивный характер: для сербских «кралей» основной, подробного характера, храм становился «задушбиной» — благочестивой жертвенным «приношением Богу ради очищения от грехов и спасения души»[4].

Обозначение ктиторства, столь декларативное в памятниках южнославянской художественной культуры на Руси, как правило, было более сдержанным, как бы ненавязчивым. Хотя, разумеется, нельзя забывать о таких знаменитых ктиторских композициях, как портрет семейства Ярослава в Софии Киевской, по времени даже предшествующий развернутым галереям ктиторских портретов в Сербии, а также изображение князя Ярослава Владимировича, подносящего модель храма Христу, представленное в нише южной стены Спасо-Нередицкой церкви (XII в.).

Донаторство, торжественно и пышно обставившееся в сербском искусстве во многом в связи со стремлением подчеркнуть преемственность власти, на Руси нередко отражалось лишь намеком, через изображение сонмищных святых в деисусных чинах, имело характер как бы внутреннего договора.

Эта практика возникла и получила наиболее развитие в княжеской среде. Как известно, в состав деисусов, изображавшихся на вотивном облачении и оружии, на драгоценной церковной утвари, изготовлявшихся по княжескому заказам, или на жалованных грамотах, нередко вводились патрональные святые. Так, считается, что в деисусный чин, представленный в купольной части большого софийского Спона (ГРМ), к традиционному пятифигурному срединку добавлена фигура Василия Великого — патрона Владимира Мономаха, заказчика верхней части Спона. К пятифигурной деисусной композиции на потире переяславль-залесского собора (ГОИ) добавлено изображение св. Георгия — по всей вероятности, в качестве сонменного заказчику чаши князю Юрию Долгорукому святого.

В деисусном чине на западном и северном фасадах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, судя по всему, были представлены патроны Юрия Долгорукого, Всеволода Большое Гнездо и здравствовавших владимиро-суздальских князей[5]. В некоторых деисусных чинах XIV—XV вв. также присутствуют отдельные патрональные изображения[6].

[2] Попытка такого объяснения была предпринята в ст.: *Серебрякова М. С.* О взаимосвязи наружных и внутренних росписей собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 173. Примеч. 3.

[3] *Шадашвили И. А.* Грузинская фасадная скульптура X—XI вв. // Средневековое искусство: Русь. Грузия. М., 1970. С. 29—30.

[4] *Окунев Н. Л.* Портреты королей ктиторов в сербской церковной живописи // Byzantinoslavica. 1930. Vol. II. S. 75.

[5] *Лидер Г. К.* Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. М., 1964. С. 37—38.

[6] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. С. 194, 237. Предположение Л. В. Бетина о том, что в деисусном ряду икон, добавленных к традиционному семифигурному деисусу, изображали святых, сонменных московским великим князьям, начиная от основателя династии Да-



Иоанн Богослов. Крайняя левая фигура деисусного чина. Западный фасад Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Прорись Н. В. Гусева

Наконец, можно вспомнить о миниатюре на знаменитой жалованной грамоте великого князя Олега Успенскому Ольгову монастырю (1371), где к пятифигурному деисусу добавлено изображение апостола Иакова, христианского патрона великого князя [7].

Существенно в данном случае, что все вышеприведенные примеры неканоничных деисусов связаны с княжеским патронатом. Правда, в шитый деисус на плащанице новгородского архиепископа Евфимия (середина XV в.) также включено патрональное изображение Евфимия Великого [8]. Однако этот заказ для Новгорода, несомненно, имел не меньшее общественное значение, чем упомянутые ранее памятники.

В Новгороде институт донаторства получил, видимо, особое развитие. В русской практике известно несколько икон, главным образом псковских и новгородских, в верхней части которых представлен деисус [9] порой необычного состава, как, в частности, на знаменитой псковской иконе «Рождество Богоматери» из собрания П. Д. Корина (XV в.) [10]. Вероятно, в этих памятниках мы, в свою очередь, имеем дело с особой формой, в которую облекалось донаторство путем изображения соименных заказчику святых в качестве ходатаев и заступников перед престолом Господним [11].

Не исключено, что аналогичный образец мы имеем и в рассматриваемой фреске Рождественского собора. Но, если изображение Иоанна Богослова в росписи западного фасада ферапонтовского храма могло быть связано с личностью заказчика, в какой степени это способствует его идентификации?

Казалось бы, в таком выяснении нет особой нужды: отождествление заказчика самого собора и его росписей с Иоасафом, в миру князем Оболенским, как уже упоминалось, приобрело в литературе безусловный характер [12]. Однако основывается это представление лишь на упоминании в житии Мартиниана о том, что во время пожара в Ферапонтовом монастыре была спасена казна Иоасафа, предназначавшаяся им на нужды монастырского строительства [13].

В житии Мартиниана, в самом деле, в одном месте в связи с пожаром сообщается о том, что Иоасаф «востужи... зело о положении вещи некия монастырска ради строения» [14]. Однако чуть ниже формулировка уже меняется: Иоасаф объясняет, что «не ради себя сия удержах, но нужда ради монастыркна» (без каких-либо дальнейших уточнений).

Точно так же все исследователи, начиная с К. К. Романова, в качестве основания для датировки собора ссылаются на обнаруженный при обследовании храма антиминс: «Освятися олтарь Господа Бога Спаса Нашего Иисуса Христа в церкви Пречистые святого и славного ея Рождества Богородица Мария в лето 6...99 (1490) при благоверном и боголюбивом великом князе Иване Васильевиче всеа Руси, архиепископе нашом Тихоне Ростовском и Белозерском при отце нашем игумене Генадье месяца сентеврея 8» [15]. Этот антиминс оказался ближайшим ко времени «подписания» храма, о котором известно благодаря сохранившейся в росписях надписи (1502 или 1502—1503 гг.). Поэтому за дату постройки собора был принят именно 1490 г.

При всей кажущейся достоверности этой датировки безусловность ее мнимая. Прежде всего согласно практике греческой и русской церкви антиминсы с мощами (а именно таков антиминс 1490 г.) до XVII в. полагались на престолы, не получившие епископского освящения. Обряд епископского освящения антиминсов, которые высылались в более или менее отдаленные области, заменял непосредственное участие епископа в освящении престолов того или иного храма [16].

Таким образом, текст антиминса 1490 г., обнаруженный в Рождественском соборе (как и более древние антиминсы, найденные там же), свидетельствует, что архиепископ в этом году не принимал участия в освящении престолов храма. Последнее трудно допустить, если речь шла о новой, достаточно редкой в том крае каменной постройке. Чрезвычайная небрежность оформления и поспешность почерка этого документа, небольшой размер, отсутствие традиционного для антиминсов изображения Голгофы с копьем и тростью по сторонам, в свою очередь, едва ли свидетельствуют о важности события, послужившего поводом для его появления.

Новые антиминсы полагались не только при освящении престолов недавно возведенных храмов. Об этом можно судить хотя бы на основании двух близких по времени антиминсов, происходивших, видимо, из деревянного ферапонтовского собора и относящихся к 1466 и 1470 гг. Причиной появления антиминса могло быть обветшание престола, перенос его на новое место, сооружение нового престола и т. д. Известны и случаи, когда при вступлении в епархию епископ (или архиепископ) обновлял антиминсы [17].

Вызывает сомнение необычайная «формула» текста антиминса 1490 г. по сравнению с аналогичными документами более раннего и более позднего времени из того же собора.

В тексте первого сохранившегося антиминса 1409 г. указывалось, что «олтарь... священнодействован бысть священо Григорием епископом Ростовьским...», и далее перечислялось, при каких князьях (т. е. в чье правление) произошло это событие. В антиминсах 1466 и 1470 гг. форма несколько видоизменена: «Освятися олтарь... преосвященым архиепископом Трифоном Ростовским...» [18]; далее опять-таки указывалось, в правление какого князя это было совершено.

Можно привлечь для сравнения и антиминс 1485 г. из Ризоположенской церкви с. Бородава близ Ферапонтова: «Освятися олтарь великого Господа Бога Спаса нашего в церкви... честнаго положения Ризи смиренным архиепископом Иоасафом при благоверном князе Иване Васильевиче и сыне его великом князе Иване Ивановиче в лето 6994...» [19].

Таким образом, во всех этих документах непременно отмечалось, что алтарь освящался в первом случае епископом, а в двух последних

[7] *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. № 15.

[8] *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. С. 17.

[9] Живопись древнего Пскова XIII—XVI вв.: Альбом. М., 1972. Табл. 2, 22; *Лазарев В. Н.* Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 92.

[10] *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании П. Д. Корина. М., 1966. Табл. 24 (датируется XIV в.).

[11] Однако в русской практике известны примеры и несколько иного рода. Из описи Иосифо-Волоколамского монастыря, составленной в 1545 г., следует, что над гробом рузского князя Ивана Борисовича (ум. 1503) стояла икона, написанная Паисием (одним из помощников Диониспя): «Иоан Богослов да Спас во облаце, а за Богословом на той иконе князь Иван Борисович... А на другой иконе Федор Стратилат да Спас во облаце, а за Стратилатом князь Федор Борисович, писмо Ноугородцево» (Опись Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. // Георгиевский В. Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. Прил. С. 3).

[12] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. М., 1975. С. 109.

[13] *Бриллиантов И.* Ферапонтов Белозерский ныне упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1899. С. 51.

[14] ГБЛ. Ф. 304. № 966. Л. 41.

[15] *Романов К. К.* Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре // Изв. комитета изучения древнерус. живописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 32.

[16] Т. е. наличие в храме антиминса (в переводе с греческого «вместопрестолия») свидетельствовало о епископском дозволении совершать богослужение и вместе с тем о том, что епископ или, как в рассматриваемом случае, архиепископ участвовал в освящении престолов лишь заочно. Как считается, только на московском Соборе 1675 г. было принято постановление о возложении антиминсов на все престолы без исключения, в том числе и на освященные архиереем. Однако к антиминсам подобного рода не должны были прикладываться мощи, что было обязательным в более ранний период и что было проделано и с ферапонтовскими антиминсами. Исследователи, несколько расходясь в определении необходимости полагать антиминсы и на престолы, освященные самим архиереем (см.: О значении и древности действий, совершаемых при освящении храмов // Христианское чтение на 1844 г. СПб., 1844. С. 84—85; *Никольский К.* Об антиминсах православной русской церкви. СПб., 1872. С. 39), едины в одном: приложение к антиминсу мощей свидетельствовало о заочности освящения престола.

[17] *Никольский К.* Указ. соч. С. 99.

[18] *Романов К. К.* Указ. соч. С. 26.

[19] *Никольский К.* Указ. соч. С. 293.

(с тех пор, как ростовская кафедра стала архиепископской) архиепископом, что соответствовало существовавшему порядку, согласно которому лишь обладатели этого сана имели право на освящение престолов и соответственно антиминсов.

В тексте же антиминса 1490 г. отсутствует подобное указание, что вряд ли можно счесть за небрежность. В нем к словам «при князе» добавляется «при архиепископе нашем» и «при игумене нашем». Включение имени архиепископа в этот общий перечень явно свидетельствует о том, что изменение формулы текста антиминса определялось не случайным пропуском его имени. По форме эта запись в антиминсе 1490 г. напоминает надпись, сохранившуюся в росписях Рождественского собора, где упоминается, что подписание церкви было совершено «при великом князе Иване Васильевиче всея Руси», «при великом князе Василии Ивановиче всея Руси» и «при архиепископе Тихоне».

Смущает в тексте антиминса 1490 г. и необычное для подобных документов обилие эпитетов: «святого и славного», «благоверном и боголюбивом», повторяющиеся «нашом», «нашем» при упоминании имен архиепископа и игумена.

Имя игумена Геннадия, упомянутое в тексте рассматриваемого антиминса, не известно по другим источникам. Ни в списках П. М. Строева [20], ни в других материалах, касающихся Ростовской епархии, такого имени нет, как нет и упоминаний о каких-либо игуменах Ферапонтова монастыря в этот период. В правовых и жалованных грамотах Ферапонтову монастырю, выданных в 1490—1492 гг. и в 1499—1500 гг., игумен монастыря вообще не упоминается. Фигурируют лишь имена старцев Евстратия и Ефрема. В то же время в текстах подобных же грамот до и после этого периода возможного безыгуменства имена игуменов непременно присутствуют [21].

Таким образом, самый факт появления рассмотренного антиминса, состав его текста и характер оформления, как представляется, не дают оснований связывать возникновение этого документа с освящением алтаря нового каменного собора Ферапонтова монастыря, что ставит под сомнение принятую датировку — 1490 г.

Здесь можно вспомнить, что в 1489 г. Иоасафа сменил на архиепископском ростовском престоле Тихон, который мог в связи с этим выслать новый антиминс ферапонтовскому храму, приурочив его к храмовому празднику, что было возможно лишь в 1490 г., при сентябрьском годовом цикле. Не исключено, что престолы возведенного в Ферапонтове монастыре каменного храма были освящены на месте самим архиепископом точно так же, как и собор, но окончании росписи, именно потому мы не имеем антиминсов, связанных с завершением росписи и окончанием постройки храма. Но оставим пока в стороне эти доводы.

Итак, еще К. К. Романов считал, что антиминсы 1466 и 1470 гг. относились к деревянной церкви, а антиминс 1490 г.— к дошедшему до нас каменному зданию. Постройку нового, каменного храма он связывал с пожаром, случившимся, по его мнению, в 1488 или 1489 г., в противном случае, как он пишет, «Иоасаф вынужден был бы присутствовать при уничтожении церкви, строенной пр. Мартинианом, всего через 20 лет после ее построения; последнее трудно допустить при обычном уважении монастырей к своим основателям, а пр. Мартиниана можно считать вторым основателем Ферапонтова монастыря» [22]. Добавим — Иоасаф был учеником и постриженником Мартиниана.

В самом деле, о случившемся в монастыре пожаре есть сведения и в житии Мартиниана, и в других источниках [23] и, вероятно, именно это событие ускорило построение нового, каменного храма. Однако если считать достоверными сведения о пожаре, то следует принять во внимание, что, судя по ним же, пожар случился до кончины Мартиниана, т. е. до 1483 г. «Перед кончиною же пр. Мартиниана... монастырь сей весь выгорел» [24].

В то же время, как уже упоминалось, судя по тем же источникам, пожар случился во время пребывания в монастыре Иоасафа, когда и была спасена его казна. Известно, что Иоасаф в 1481 г., еще при жизни Мартиниана, был отозван из Ферапонтова монастыря и поставлен архиепископом Ростовским [25]. Оставил он епархию и вернулся в Ферапонтов монастырь до января 1489 г.[26] Правда, в рассказе о пожаре, содержащемся в житии Мартиниана, Иоасаф назван «бывшим владыкой ростовской земли», однако это добавление к его имени еще не свидетельствует о том, что пожар произошел после его возвращения в монастырь. При составлении жития в XVI в. это «уточнение» могло быть сделано автором, знавшим о сане Иоасафа, машинально.

Таким образом, скорее всего, пожар случился до 1481 г., вероятно, где-то около 1480 г., т. е. в то время, когда и Мартиниан, и Иоасаф находились в монастыре. И это обстоятельство представляется более серьезным аргументом, чем термин «бывший владыка» применительно к имени Иоасафа.

Названная дата кажется тем более вероятной, что из жития Мартиниана явно следует, что пожар случился не непосредственно перед его кончиной, последовавшей после нескольких лет совершенной немощи. Еще до пожара братия на руках «носили его на соборное пение старости ради и многия недуги» [27]. Точно так же Мартиниана носили на руках и после пожара до тех пор, пока он «вконец от старости изнемогша» [28]. По всей вероятности, после кончины Мартиниан был погребен уже у нового храма, и именно этим могут быть объяснены точность сведений о месте захоронения, впоследствии вскрытого у южной стены, и весьма существенное, как кажется, упоминание в житии Мартиниана о погребении его «у *болшия*» (курсив мой.— *М. О.*) церкви пресвятыя Богородицы» [29]. Естественно предположить, что это определение относилось уже к новому храму, возведенному, быть может, в самом начале 80-х годов XV в., и что определение «болшия» как бы включало в себя и понятие «каменная».

Разумеется, все приведенные соображения можно счесть не более чем гипотезой, как, впрочем, и предшествующие версии. В них, как и в нашей, одно допущение влечет за собой последующие, если вообще возможно опираться на данные житийных текстов, порой имеющих полулегендарный характер.

Как представляется, из этой ситуации может быть два выхода. Первый: совершенно отвести гипотезу о пожаре, о спасении казны и соответственно ктиторстве Иоасафа и датировать собор вне связи с ней, т. е. временем, близким к дате росписи,— около 1500 г. Второй: обратиться к иной разновидности исторических документов, к поискам датированных аналогий архитектуре Рождественского собора. Как ни странно, такой памятник находится рядом, также в Белозерье,— это собор Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере. Строительство его связано с именем брата Ивана III Андрея Меньшого, владевшего в ту пору Вологдой и Кубеной.

Эта постройка настолько своеобразна и вместе с тем так сходна с собором Ферапонтова монастыря, что, по мнению исследователей, их можно выделить в отдельную группу, с которой правомерно сблизить лишь собор Кирилло-Белозерского монастыря и палату угличского дворца. С. С. Подъяпольский считает, что есть все основания приписывать оба храма если не одному мастеру, то во всяком случае одному кругу мастеров или одной строительной артели [30].

Казалось бы, этот материал достаточно убедителен, тем более что в литературе приводится точная дата постройки собора Спасо-Каменного монастыря 6986/1481 г. Посмотрим, на чем она основана. В книге А. А. Засецкого, на которую ссылаются все исследователи как на единственный источник датировки, приводится выписка из «летописи Каменного монастыря»: «Благоверный и христолюбивый князь Андрей Васильевич Меньшой Вологодский воздвиг церковь каменную на острове на озере Кубенском в монастыре Всемилостивого Спаса в Каменном, а кирпичи возима из Твери и из Старицы городка» [31].

Можно ли полагаться на достоверность этого свидетельства, приводимого наряду с выписками из Устюжских и Двинских летописцев, составленных не ранее XVII в.?

А. А. Засецкий опирается на текст Сказания Паисия Ярославова (при этом цитируя его неточно), изданного по рукописи XVII в.[32] Причем известием о построении в 1481 г. церкви Спаса в Кубенском монастыре Сказание заканчивается. Сомнительно, чтобы этот текст восходил к записям самого Паисия. По-видимому, указание на 1481 г. основывается прежде всего на дате кончины Андрея Меньшого. В духовной

[20] *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877.

[21] Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV — начала XVI в. М., 1958. Т. II. № 332, 334 и др.

[22] *Романов К. К.* Указ. соч. С. 43.

[23] См.: *Амвросий [Орнатский]*. История российской иерархии. М., 1815. Ч. IV(2). С. 853.

[24] Там же.

[25] «Того же лета (6989) поставлен бысть Ростову архиепископом Иоасаф, бывал князь Оболенский, и приведоша его с Белозера с Ферапонтова монастыря» (ПСРЛ. Т. VI. С. 233).

[26] *Титов А. А.* Ростовская иерархия: Материалы для истории русской церкви. М., 1890. С. 51; см. также ст. Г. В. Попова в наст. сб.

[27] ГБЛ. Ф. 304. № 966. Л. 40 об.

[28] Там же. Л. 45 об.

[29] ГБЛ. Ф. 113. № 564. Л. 247 об.

[30] Соборы Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей объединяет не только общность композиции четырехстолпного трехапсидного храма, завершенного ярусами кокошников и увенчанного двумя главами. Характерно для обоих соборов не встречающееся в других памятниках расположение орнаментальных резных поясов по верху четверика под пятами закомар. Терракотовые плиты с двойным рапортом растительного орнамента известны только у этих двух соборов и угличской палаты. У обоих соборов одинаков и прием помещения балясин в крестообразные впадины, одинаково «утоплены» в толщу стен перспективные порталы. И в том и в другом случае крайние восточные лопатки на южном и северном фасадах отодвинуты от угла, сходно и устройство окон барабана. Совпадение таких приемов при общей близости обоих памятников, скорее всего, как считает С. С. Подъяпольский, свидетельствует об индивидуальной творческой манере. См.: *Подъяпольский С. С.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI вв.) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 447—448.

[31] *Засецкий А. А.* Исторические и топографические известия по древности о России и частно о городе Вологде и его уезде. М., 1782. С. 36.

[32] Памятники древнерусской письменности: Сказания Паисия Ярославова (XV ст.) // Православный собеседник. Казань, 1861. Февр. С. 197—216.

грамоте Андрей Васильевич Меньшой, в самом деле, называет Спасо-Каменный монастырь своим: «А что мой монастырь Спас светои на Каменном...». Действительно, собор, о котором идет речь, скорее всего, был построен на средства этого князя, однако дата возведения храма, как представляется, требует уточнения.

И 1480, и 1481 гг. были временем весьма напряженным для Русского государства в связи с событиями на Угре. Все силы и все средства в этот период были употреблены отнюдь не на строительство храмов. В начале 6986 г., т. е. в сентябре, октябре и ноябре месяце соответствующего ему 1481 г. (при бытовавшем на Руси сентябрьском годовом цикле), брат Ивана III Андрей Меньшой и сын его Иван Иванович Молодой «стояли» на Угре. Духовная Андрея Васильевича была составлена не позднее марта 1481 г., а скорее всего, гораздо раньше, так как свидетелем при этом был архиепископ Вассиан, скончавшийся в марте 1481 г. До нас дошел лишь неоформленный список этого документа, на обороте которого сохранилась помета: «А году не написано» [33]. Не исключено, что духовная Андрея Меньшого была составлена во время болезни князя еще в 1479 г. в Москве, где он вместе с Вассианом присутствовал на освящении Успенского собора [34].

Андрей Меньшой скончался в начале июля 1481 г. Сказанное выше едва ли позволяет допустить, что в этом году он занимался строительством. Скорее всего, к 1481 г. относится завершение Дионисием деисуса для храма Спасо-Каменного монастыря, упомянутого в Сказании Паисия («князь Андрей Васильевич углецкий дал Деисус дионисьева письма»), храм же возведен был, возможно, в конце 70-х годов. Кстати, трудно не усмотреть связи между заказом Вассианом деисуса для нового Успенского собора Московского Кремля и заказом Андреем Меньшим деисуса для нового собора Спасо-Каменного монастыря. Иконостасы были созданы примерно в одно и то же время одним и тем же мастером и имели, по-видимому, аналогичный характер — оба они, возможно, являлись обетными и связаны были с событиями на Угре.

Итак, сомнительность привлечения антиминса 1490 г. в качестве основания для датировки Рождественского собора, сопоставление данных жития о кончине Мартиниана в 1483 г. со сведениями о присутствии в монастыре при пожаре (предшествовавшем этой кончине) Иоасафа, который оставил обитель в 1481 г., и, наконец, сходство архитектурных особенностей собора Ферапонтова монастыря и храма Спасо-Каменного монастыря, относящегося, видимо, к концу 70-х годов XV в., дают основания допустить, что собор Рождества Богородицы в Ферапонтове монастыре мог быть возведен в начале 80-х годов XV в.[35]

При этом заказчиком храма мог действительно являться Иоасаф. Однако, если постройку собора и создание в нем росписей отделял промежуток около 20 лет (а подобные примеры передки в истории русского искусства), едва ли Иоасаф был заказчиком и собора, и росписи. Даже при датировке собора 1490 г. остается неясным, почему в течение 12 лет собор оставался нерасписанным, если заказчиком в обоих случаях выступал один и тот же человек. В этом позволяют усомниться и сведения о том, что после возвращения на покой в Ферапонтов монастырь Иоасаф последние годы своей жизни провел в совершенном безмолвии [36]. На достоверность этих сообщений, может быть, не следует безоговорочно полагаться, но они расходятся с бытующими представлениями об активной строительной деятельности Иоасафа после 1489 г.

Мнению об Иоасафе как о ктиторе росписи противоречит в известной степени и состав деисуса на западном фасаде ферапонтовского собора. Приведенные И. Бриллиантовым [37] и повторенные другими исследователями сведения о том, что в миру Иоасаф звался Иваном Никитичем Оболенским, не точны. Иван Никитич происходил из другой ветви этого рода и приходился Иоасафу двоюродным братом. Достоверно известно лишь, что отца Иоасафа звали Михаилом Ивановичем. Сам же Иоасаф, по данным Г. А. Власьева, в миру звался Исааком [38].

После пожара Ферапонтов монастырь был «тщанием настоятелей и иждивением же доброхотодателей паки устроен». Но кто, кроме Иоасафа, мог стать ктитором столь значительных работ, как роспись храма?

В этом смысле мало что может дать и упоминавшаяся уже надпись в откосе северного дверного проема храма: «В лето 7010 месяца августа в 6 день... начата бысть подписывати церковь и кончана на 2 лето месяца сентяврея на Рождество пресвятыа владычица нашиа богородица Мария при благоверном великом князе Иване Васильевиче всеа Руси и при великом князе Василии Ивановиче всеа Руси и при архиепископе Тихоне, а писцы Деонисие иконник с своими чады. О владыке Христе, всех царю, избави их господи мук вечных».

Надпись, несмотря на последнее обращение, трудно счесть ктиторской. Контекст, в котором употреблены имена князей, архиепископа и художника, достаточно традиционный, в тех или иных вариациях использовавшийся, в частности, и в обнаруженных в храме антиминсах. Однако небезынтересно все же попытаться проследить, не существовало ли какой-нибудь связи между упомянутыми в надписи лицами и появлением росписей Рождественского собора.

Начнем с архиепископа Тихона (1489—1503 гг.). Он был поставлен на ростовскую архиепископскую кафедру, в ведении которой находился Ферапонтов монастырь, сразу после ухода Иоасафа [39]. Летописные тексты конца XV в. свидетельствуют о существенной роли архиепископа Ростовского. Он фигурировал в качестве второго по значению лица после митрополита. Только ростовский и новгородский иерархи имели сан архиепископа, остальные были епископами. Если же учесть, что в 90-х годах XV в. отношения между митрополитом Зосимой и новгородским архиепископом Геннадием чрезвычайно ожесточились, что ослабило авторитет обоих, значение «нейтрального» ростовского архиепископа Тихона трудно переоценить [40]. Однако это почти все, что известно о месте Тихона в политической истории конца XV — начала XVI в. Что же касается его отношения к Ферапонтову монастырю, то есть сведения о том, что он особенно благоволил если не к этой обители, то к Ризоположенской церкви, основанной рядом с ней Иоасафом.

Легенда о том, что архиепископ Тихон в миру был ростовским князем Иваном Васильевичем Ушатым-Голеней, относится к области устных преданий, на историческую достоверность которых трудно рассчитывать [41]. Мы знаем, что Тихон оставил архиепископскую кафедру в январе 1503 г. «за немощью», следовательно, скорее всего, в преклонном возрасте. В то же время известно, что отец ростовского князя Ивана Васильевича Голени (по прозвищу «Ушатый») в первый раз упоминался в разрядных книгах в 80-х годах XV в., а последний — в 1508 г., т. е. тоже очень немолодым (в занимаемую им должность он мог вступить между 35-м и 40-м годами). Следовательно, весьма маловероятно, чтобы архиепископ Тихон в миру был князем Иваном Васильевичем Голеней, тем более что этот факт не отражен в родословии Голеней. Никаких же других сведений о происхождении Тихона мы не имеем [42]. Делать на этом основании выводы о причастности Тихона к появлению ферапонтовских росписей довольно опасно.

Ростовский архиепископ не был единственным лицом, упомянутым в надписи ферапонтовского храма. Однако это едва ли облегчает положение.

Ферапонтов монастырь, как известно, находился на территории Белозерского княжества, выделившегося в середине XIII в. из Ростовского. Уже с начала XIV в. оно привлекало особое внимание московских князей. В Белозерском крае скрещивались важнейшие торговые пути, соединявшие центральные области Руси с северными: Двинской областью, Белым морем и новгородскими пятинами. Однако интерес московских князей к Белоозеру был вызван и другими причинами. Благодаря расположению между обширными новгородскими владениями этот край представлял для Москвы удобную опору для наступления на Новгород. Поэтому еще Иван Калита стремился укрепиться здесь и тем самым «вбить клин» в массив новгородских земель [43]. Немалую роль в этой политике сыграли большие и малые монастыри, с конца XIV в. во множестве возникавшие на Белоозере. Все они через своих настоятелей или иноков так или иначе были связаны с Троице-Сергиевым монастырем, и их рост и укрепление способствовали усилению московского влияния в Белозерье.

Московские князья поддерживали северные монастыри вкладами и охранными грамотами. Известно о неоднократных вкладах в Кириллов монастырь Василия Темного, на стороне которого в период борьбы за престол стояли белозерские монастыри. Причем перед походом, побывав в Кирилловом монастыре (игумен которого, как известно, снял с Василия клятву не вступать в борьбу за великое княжение), Василий был в Ферапонтове и получил благословение

[33] *Черепнин Л. В.* Русские феодальные архивы XIV—XV вв. М.; Л., 1948. Ч. 1. С. 179.

[34] В. Д. Назаров, упоминая о духовной князя Андрея, считает, что ее надо датировать августом 1479 г. (в ней не упомянута Таруса, которую он получил в придачу к своему уделу весной 1480 г.), так как в том году он был болен и находился в Москве. См.: *Назаров В. Д.* Конец золотоордынского ига // Вопр. истории. 1980. № 10. С. 115. Примеч. 54.

[35] Нельзя не упомянуть о сходстве собора Ферапонтова монастыря с Успенским собором Кирилло-Белозерского монастыря (1497 г.), естественном, если учитывать традиции зодчества Белозерского края. Но существенны и различия между ними. Успенский собор крупнее, пропорции его приземисты, подклет отсутствует. Его отличает и особая система расположения сводов, благодаря которой этот памятник занимает промежуточное место между четырехстолпными и двухстолпными храмами. См.: *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. // СА. 1966. № 2.

[36] Летописец о ростовских архпереях/Примеч. А. А. Титова. СПб., 1890. С. 16.

[37] См.: *Бриллиантов И.* Указ. соч. С. 49.

[38] См.: *Власьев Г. А.* Потомство Рюрика: Материалы для составления родословий. Т. 1, ч. 2. Князья Черниговские. СПб., 1906. С. 262.

[39] *Крылов А.* Историко-статистический обзор Ростовской епархии. Ярославль, 1860. С. 19.

[40] *Каштанов С. М.* Социально-политическая история России конца XV — первой половины XVI в. М., 1967. С. 21.

[41] *Титов А. А.* Тихон Малышка Ростовский архиепископ, XVI в. М., 1908. С. 8.

[42] За эти данные приношу благодарность В. Д. Назарову.

[43] См.: *Копанев А. И.* История землевладения Белозерского края XV—XVI вв. М.; Л., 1951. С. 13 и др.

и Мартиниана. Впоследствии он перевел Мартиниана игуменствовать в Троице-Сергиев монастырь, а Ферапонтов монастырь «почтил многими дарами» [44]. Начиная с Василия II северные монастыри Спасо-Прилуцкий, Кирилло-Белозерский, Ферапонтов и другие пользовались особым вниманием великих князей [45].

Ферапонтов монастырь был вторым по значению в Белозерском крае [46]. Амвросий отмечал, что тщанием настоятелей и жалованием князя Андрея Дмитриевича и сына его Михаила Андреевича Белозерского «монастырь сей пришел в большую славу как по строению его, так и по строгому житию монашествующих» [47]. Михаил Андреевич нередко жаловал вместе игуменов Кириллова и «Мартемьянова» монастырей [48].

Князь Михаил Андреевич (1432—1486), как известно, был последним белозерским князем. Еще при жизни его по соглашению с Иваном III ликвидация Верейско-Белозерского удела, находившегося в зависимости от Москвы, была предрешена. Великий князь Иван Васильевич, безусловно, был заинтересован в судьбе этого удела. Можно было бы предположить, что донаторство было одним из способов, которыми пользовался Иван III для закрепления своего влияния в Белозерском крае.

Однако гипотезе об Иване III как ктиторе аналогично Иоасафу и Тихону противоречит именно то обстоятельство, которое упоминалось в начале статьи,— состав деисуса на западном фасаде ферапонтовского собора. Считать Иоанна Богослова патрональным святым Ивана Васильевича не приходится [49].

Разного рода догадки, которые могут возникнуть в связи с этим, едва ли получат достоверное подтверждение. Великий князь мог пожертвовать деньги на роспись храма в память своего умершего старшего сына Ивана Ивановича Молодого, мужеству которого на Угре он многим был обязан. Случаи подобного рода не были редкостью в русской практике.

Поскольку присутствие в деисусном чине изображения Иоанна Предтечи, патронального святого Ивана Ивановича, было совершенно обычным и никоим образом не могло служить указанием на чью-либо личность, оно могло быть как бы усилено, подчеркнуто введением в западный фасад ферапонтовского храма еще одного соименного святого — Иоанна Богослова. Случаи изображения пары святых, соименных заказчику, известны, в частности, в южнославянском искусстве, даже вне деисуса. Так, в Леснове, в притворе церкви, возведенной Иоанном Оливером (крупнейшим представителем сербской знати, шурином Душана), перед входом в храм над изображением архангелов Михаила и Гавриила представлены Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов [50].

Условность этого предположения очевидна. С гораздо большей уверенностью можно говорить о другом. Следует принять во внимание, что введение патрональных изображений в деисусы на фасадах и в деисусы крупных иконостасов известно преимущественно в практике княжеского донаторства. Кроме того, и в византийской, и в южнославянской, и в русской практике (в тех немногих примерах, которые дошли до нашего времени) все более или менее значительные наружные росписи были связаны с заказами либо княжескими (соответственно императорскими, «кральскими»), либо крупных церковных иерархов. Этим определяется одно почти несомненное обстоятельство. Замысел внешней живописи в этих случаях никогда не отражал лишь личной прихоти заказчика, не был он, как правило, лишь отвлеченной демонстрацией благополучия правящей династии, но либо конкретным свидетельством победы в династической борьбе, либо своеобразным закреплением прав на приобретение владения. В основе замысла наружных росписей могли быть и демонстрация, утверждение притязаний на особую милость, и покровительство тех или иных святых, причем, как правило, в связи с напряженными или даже переломными моментами в истории того или иного государства.

Возможно, со случаем именно такого рода мы имеем дело в декорации западного фасада собора Ферапонтова монастыря и во всей системе его росписи. Осложненная, правда, и другими мотивами, она связана прежде всего с восхвалениями Богоматери, с утверждением ее покровительства, с закреплением ее почитания, которое приобрело в конце XV в. характер общегосударственного культа.

Существенное значение для усиления особого почитания Богоматери как покровительницы земли русской сыграла ее «заступническая» роль в событиях на Угре. Победу над ханом Ахметом в 1480 г. московские идеологи того времени ставили в прямую связь с покровительством Богородицы и русских чудотворцев.

Надо полагать, с этими событиями и представлениями во многом было связано развитие в русском искусстве и литературе 80-х годов XV в. хвалебно-благодарственной тематики, отдельных композиций и целых циклов, посвященных прославлению Богоматери.

Уже в 80-х годах XV в. в Похвальском приделе Успенского собора Московского Кремля содержались элементы новой программы росписей — композиции «Похвала Богоматери», «Собор Богоматери». На стенах Успенского собора она была реализована лишь в 1513—1515 гг. Тогда в нее вошел и цикл иллюстраций богородичного Акафиста.

Иллюстрации на тему этого песнопения (созданного, по предположениям большинства исследователей, в 626 г. после чудесного спасения Константинополя от осаждавших его аваров) появились в византийском искусстве, насколько известно, в конце XIII — начале XIV в. как следствие усиленного развития в Византии в этот период богородичного культа. В южнославянской живописи композиции на сюжеты Акафиста стали вводиться в росписи с середины XIV в., когда прославление Богоматери могло рассматриваться в качестве своеобразной гарантии ее заступничества перед лицом надвигавшейся турецкой угрозы. На Руси эта тема (так же, как, видимо, в основном и композиции «Собор Богоматери», «Похвала Богоматери») активно вводилось в 80-е годы XV в.

Новая программа росписей, включавшая наряду с «Похвалой Богоматери», «Собором Богоматери» еще и композиции «Покров Богоматери» и акафистный цикл, по существу, впервые (во всяком случае, для нас) получила целостную форму в декорациях Ферапонтова монастыря [51]. В этом можно усмотреть связь с общегосударственной политикой и, возможно, с великокняжеским заказом, исполненным к тому же крупнейшим живописцем того времени.

Если принять предложенную гипотезу, приезд в Ферапонтов Дионисия, связанного с великокняжеским домом, получает иное освещение [52]. Становится понятным и особый состав росписей Рождественского собора.

Так или иначе, обстоятельства создания ферапонтовской росписи и датировка самого собора не кажутся нам столь безупречно ясными, как принято считать. Предложенные в статье варианты решений этих вопросов гипотетичны, что не раз уже упоминалось, но основная задача данной работы и не была «позитивной». Вопросы о заказчике росписи собора Рождества Богоматери в Ферапонтове монастыре, о причинах привлечения для ее создания Дионисия остаются, как представляется, открытыми.

[44] *Амвросий* [*Орнатский*]. Указ. соч. С. 852.

[45] См.: *Колесников П. А.* Вологда в политических планах Московского княжества: (К постановке вопроса) // Россия на путях централизации. М., 1982. С. 164.

[46] Об этом можно судить на основании грамоты княгини Марии Ярославны кирилловскому архимандриту Нифонту от 1477 г. о раздаче монастырям кормовых денег: «В ваш (в Кириллов) монастырь по 4 рубля, то вам и вашим монастыри с тем, которые к вашему монастырю тянут, в Ферапонтов давайте по 3 рубля, то им с их монастыри, которые к Ферапонтову тянут» (Дополнение к актам историческим. СПб., 1846. Т. I. С. 210).

[47] *Амвросий* [*Орнатский*]. Указ. соч. С. 852.

[48] *Дебольский Н. Н.* Из актов и грамот Кирилло-Белозерского монастыря // Вестник археологии и истории. СПб., 1900. С. 172.

[49] Существует летописное известие от 1479 г.: «...того же лета июля месяца 11 заложи црквы камену Иоана Златаустаго благоверныи и христолюбивыи великии князь Иван... Князь же великии учини игумна у тоя црквы выше всех соборних попов и игуменов града Москвы и загородских попов, прежде всего, егда обет положи, поне же бо имя его наречено бысть, егда бывает праздник принесение Иоана Златаустого генваря 27, а в застенке тоа церкви повеле црковь другую учинити Тимофеа апостола, в тои бо день родился...» (т. е. 22 января) (ПСРЛ. Т. XXV. С. 323).

[50] *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1975. С. 65.

[51] См.: *Подобедова О. И.* Об идейных вдохновителях росписи Успенского собора Московского Кремля: Доклад на юбилейной сессии в честь 80-летия Д. С. Лихачева 28 ноября 1986 г. (Москва, Дом ученых АН СССР).

[52] Почти все исследователи, так или иначе соприкасавшиеся с творчеством этого художника, выдвигали одну или даже несколько версий относительно причин его поездки на Белоозеро. В частности, Н. К. Голейзовский полагал, что Дионисий мог отправиться в это путешествие по совету Иосифа Волоцкого, очень интересовавшегося деятельностью «заволжских старцев» и когда-то посетившего их монастыри. Этот же автор высказывал и предположение, согласно которому поездка Дионисия в Ферапонтов монастырь была вызвана княжеской «воспалой». По мнению Г. В. Попова, белозерскую поездку Дионисия можно рассматривать как следствие устойчивых контактов с ростовской кафедрой (см. его ст. в наст. сб.).

НОВЫЕ ДАННЫЕ О ТВОРЧЕСТВЕ ДИОНИСИЯ

В. А. Меняйло

Древнейшее письменное свидетельство о начале деятельности великого художника Древней Руси Дионисия сохранилось в житии Пафнутия Боровского [1]. Здесь сказано, что Дионисий под началом Митрофана-иконника «подписал» каменный храм во имя Рождества Богоматери в Пафнутиевом Боровском монастыре. Вероятно, именно в это время Дионисий познакомился с крупнейшим публицистом и идеологом конца XV — начала XVI в. Иосифом Волоцким [2].

В 1468 г. Иосиф Волоцкий принял постриг в Пафнутиевом монастыре, прошел все ступени монашеского делания и после смерти Пафнутия в 1477 г. был в течение одного-двух лет игуменом этого монастыря. Затем Иосиф уходит из Боровска и поселяется на землях удельного князя Бориса Васильевича Волоцкого. С разрешения князя Бориса он закладывает 18 июня 1479 г. собственный монастырь и строит в нем деревянный собор во имя Успения Богоматери, который был освящен «в тоя же лето» 15 августа.

Согласно «Летописчику Иосифа Санина», Иосиф вскоре захотел построить церковь каменную. Он основал ее «в лето 6992», освятил «в лето 6994» и «подписал ея хитрыми живописци в Русском земли: Дионисьем и его детми — Владимером и Федосием. И Пасеею иноком, и два братанича Иосифовы — инок Досифей да инок Васиян» [3]. Это свидетельство «Летописчика» подтверждает точность записей о работе иконописцев, которые сохранились в описи имущества Иосифо Волоколамского монастыря 1545 г.[4]

Опись 1545 г. является редчайшим источником перечня имен художников, работавших по заказу Иосифова монастыря, и созданных ими произведений. Ни одна из известных нам сейчас описей имущества других монастырей не содержит в таком количестве имен иконописцев и указаний на обстоятельства создания тех или иных работ. Вероятно, эта тщательность отражает особую местную традицию, связанную со взглядами на иконописание основателя монастыря Иосифа Волоцкого.

Нам известны еще две описи имущества Иосифо-Волоколамского монастыря, составленные в XVI в.

Вторая, около 1572 г., хранится в ЦГАДА [5]. Рукопись в поздней обложке, на бумаге, в 4°, на 53 листах [6]. Листы 1—52 об. написаны одним почерком, на л. 53 приписка другим почерком [7]. В верхней части л. 1 оставлено пустое место для начальных строк, в которых по традиции указывали, кто и когда составил опись. Определить время составления описи помогает запись о вкладе царя Ивана Грозного и царевича Ивана Ивановича восьми угорских золотых: «А приложили идучи из великого Новагорода в ОП м году». Следовательно, эта опись составлена после 1570 г. В ее тексте не описана икона «Богоматерь Владимирская-Волоколамская», которая вместе с богатым «прикладом» была прислана в Иосифо-Волоколамский монастырь Малютой Скуратовым 2 марта 1572 г. Скорее всего, опись была составлена Евфимием Турковым незадолго до вклада Малюты.

Третья монастырская опись была составлена 26 января 1591 г. по грамоте царя Федора Иоанновича. Хранится она в Древлехранилище ИРЛИ и описана В. И. Малышевым [8]. На текст этой описи ссылались Р. И. Дмитриева [9] при изучении монастырской библиотеки и А. А. Зимин [10] при изучении хозяйства Иосифо-Волоколамской обители. Имеющиеся в этой описи сведения о художественном убранстве монастыря не публиковались.

Сравнение сведений в описях 1545, 1572 и 1591 гг. проливает новый свет на творчество Дионисия. Особенно ценно то, что они освещают не совсем ясный для нас период его деятельности между 1482 г., когда была написана икона «Одигитрия» для Вознесенского монастыря Московского Кремля, и 1502 г. — годом росписи собора Ферапонтова монастыря. Описания работ Дионисия в Иосифо-Волоколамском монастыре говорят о тесной, многолетней связи художника и его детей с Иосифом Волоцким.

Опись 1545 г. не дает развернутой характеристики здания Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря, ограничиваясь одним эпитетом — «больная» церковь [11]. В описи 1572 г. находим более пространные сведения: «В Иосифове монастыре соборная церква Успение Пречистые храм камен, пределы, о трех версех, крыта тесом. А внутри церкви стены и верх, да позади крылосов два столпа церковные подписаны до верху. А на стенах и в верху на столпах писаны образы святых и деяния» [12]. Из этого текста можно сделать вывод, что каменный Успенский собор, построенный Иосифом Волоцким, был четырехстолпным. Два алтарных столба его были закрыты высоким иконостасом, а два столба «позади» клиросов были расписаны. Вероятно, это был трехглавый храм и два верха его принадлежали приделам: «новому», с южной стороны собора, и «старому», расположение которого не ясно — «с левую сторону от водяных ворот» [13].

В 1591 г. Успенский собор был описан иначе, чем в 1572 г.: «храм камен, крыт стесом, о пяти версех» [14]. Далее над «старым приделом», расположенным напротив водяных ворот, описывается каменный храм во имя иконы «Богоматерь Владимирская», не обозначенный в документах 1545 и 1572 гг.[15] В «новом приделе без престола», за степой которого находилась «палатка» над гробницей Иосифа, появились «столны», много богаче стало его убранство [16]. В это время монастырь активно добивался общерусской канонизации Иосифа Санина, и изменение числа глав Успенского собора в 1591 г. по сравнению с 1572 г., вероятно, результат перестройки приделов.

Никаких изменений в стенописи Успенского собора опись 1591 г. не отметила [17].

Краткие указания описей 1572 и 1591 гг. на фресковую роспись позволяют предположить, что слова «Летописчика» «и подписал ея...» относятся не только к иконам, но и к стенописи. Сейчас это единственное свидетельство о фресках, уничтоженных вместе с Успенским собором в конце XVII в. На стенах его, кроме образов святых были написаны «деяния». На первый взгляд, не возникает сомнений, что автором стенописи был Дионисий с сыновьями. Но есть некоторые основания предполагать ее создание Феодосием, без участия отца и брата.

Особую роль во внутреннем убранстве храма играл иконостас, являвшийся основным идейным и художественным центром церковного интерьера. Из текста описей XVI в. следует, что иконостас Успенского собора состоял из четырех рядов: местного, деисусного, праздничного и пророческого.

Опись 1545 г. так описывает верхние ряды иконостаса: «Деисус болшеи в тябле 9 икон да два столпника, оболожены серебром и золочены, письмо Дионисьево. У Спаса в венце 7 камней,

[1] *Кадлубовский А. И.* Житие Пафнутия Боровского, написанное Васианом Саниным // Сборник Историко-филологического общества при Институте князя Безбородко в Нежине. Нежин, 1899. Т. 2. Л. 17—17 об.

[2] *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. С. 26; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI в. М., 1975. С. 74—96.

[3] *Ильязов А. И.* Летописчик Иосифа Санина // Летописи и хроники. М., 1984. С. 186. Автор датирует Пространную редакцию «Летописчика» концом 20 х годов XVI в. Сведения «Летописчика» о Дионисии повторяются во всех трех редакциях жития Иосифа Волоцкого.

[4] Подлинник описи 1545 г. утерян, но имеются две ее публикации: *Голубцов А. П.* Материалы для истории древнерусской иконописи // Сборник статей по литургике и церковной археологии. Сергиев Посад, 1911. С. 114—136 (благодарю Г. Н. Вздорнова, указавшего мне эту публикацию); *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. Прил. С. 1—22.

[5] В реестрах ЦГАДА (ф. 1192. Оп. 2. Д. 365) ошибочно числится под 1650 г.; обнаружена автором настоящей статьи в 1977 г. и датирована в докладе 1978 г. «Новые архивные данные об иконах „Успение“ в Иосифо-Волоколамском монастыре», прочитанном на конференции в МиАР.

[6] Бумага — литовского производства середины второй половины XVI в. Филигрань подобна № 3739 по изд.: *Лаучявичус Э.* Бумага в Литве в XV—XVIII веке. Вильнюс, 1967. Приношу искреннюю благодарность А. А. Турилову, оказавшему мне помощь при определении филиграни бумаги.

[7] Основной почерк тождествен почерку Евфимия Туркова, который в 1572 г. был старцем уставщиком монастыря. См. «Обиходник Евфимия Туркова» (ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 556), а также пометы на описи книг Иосифо Волоколамского монастыря 1573 г. (ГБЛ. Ф. 79. Собр. Горского. № 57).

[8] Р. IV. Оп. 26. № 20. См.: *Малышев В. И.* Древнерусские рукописи Пушкинского дома: Обзор фондов. М.; Л., 1965. С. 154.

[9] *Дмитриева Р. И.* Светская литература в составе монастырских библиотек XV—XVI вв. (Кирилло-Белозерского, Волоколамского монастырей и Троице-Сергиевой лавры) // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. XXIII. С. 164—165; *Она же.* Волоколамские четьи сборники XVI в. // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. XXVIII. С. 202—230.

[10] *Зимин А. А.* Крупная феодальная вотчина. М., 1977. С. 33. Автор широко использует привлеченные к описи приходо-расходные книги казначея Нафания Мурина. См.: ИРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 226—252.

[11] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 1; *Голубцов А. П.* Указ. соч. С. 119.

[12] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 1—1об.

[13] Там же. Л. 36 об., 37, 42.

[14] ИРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 1 об.

[15] Там же. Л. 63.

[16] Там же. Л. 48—59 об.

[17] Там же. Л. 1 об.

лицо обнизано кругом жемчугом, а у Пречистые в венце 7 же камней. Да в другом тябле 19 икон праздников на гладком золоте, Дионисьева ж письма. Да на третьем тябле 6 икон на гладком золоте, а на них писано 12 пророков Дионисьева ж письма»[18].

В 1545 г. денсусный ряд был покрыт басмой и его центральные иконы — «Спас» и «Богоматерь» — имели «приклад». Вероятно, однако, что денсусный ряд был написан так же, как праздничный ряд и пророческий ряд 1485 г., «на гладком золоте». Иными словами, фон икон Дионисия был золотым.

В записных книгах Иосифо-Волоколамского монастыря есть запись о вкладе княгини иноки Александры Кубенской. После смерти мужа, князя Ивана Ивановича Кубенского, в 1546 г. она делает богатый вклад Иосифо-Волоколамскому монастырю и «140 рублев денег и теми деньгами облокити в церкви пречистые Богородицы в болшои праздники, и пророци и царские двери, и Предтечеву местную икону»[19]. Воля Александры Кубенской была выполнена, и, по описи 1572 г., все вышеназванные иконы были обложены серебряной басмой[20]. Следовательно, «кузнь» и «приклад» икон собирались постепенно и не всегда входили в первоначальный замысел художника.

Текст описи 1572 г. позволяет сделать некоторые дополнительные выводы об иконографии иконостаса Успенского собора: «А в церкви образов: денсус сидячий, а в нем 9 образов, да от стен 2 столпника стоячие на уских иконах. Над денсусом праздники всего 19 образов. Над праздники образ Воплощение Пречистее с херувимы. Да по обе стороны Пречистее 6 икон болших. А на них написано образы два на десят (12.— *В. М.*) пророка по два образа на иконе»[21]. Здесь денсус Дионисия назван «сидячим» в центральной части, из девяти икон, «столпники» на узких иконах от стен — «стоячими». В описи 1591 г. мы находим объяснение термина «сидячий» по отношению к денсусному ряду монастырского собора: «Денсус болшои поясной, в нем 9 образов»[22].

Считать, что в XVI в. определение «сидячий» по отношению к иконам могло иметь два значения — поясной и сидящий на престоле, на данном этапе исследования по меньшей мере преждевременно. Именно первое его значение по отношению к иконам денсусного ряда Иосифо Волоколамского монастыря, написанным Дионисием, подтверждается описями имущества 1572 и 1591 гг. Точка зрения Е. Б. Гусаровой о существовании особого типа высокого иконостаса с денсусным рядом, где персонажи изображались сидящими на престолах, кажется неубедительной. Приведенные в ее статье поздние примеры являются частью композиции «Страшный суд» или композиции «Рай», как на Людогощинском кресте[23]. Опись Волоколамского монастыря 1591 г. не оставляет сомнения в значении этого термина, по крайней мере для денсусного ряда 1485 г., написанного Дионисием, так как в период с 1485 по 1591 г. иконостас не перестраивался, иконы в нем не заменялись.

Кроме того, сведения описи 1572 г. о том, что «в денсусе были от стен 2 столпника стоячие на уских иконах...», еще раз подтверждают практику расположения икон «в заворот» — вдоль южной и северной стен. Изначальность столпников в иконостасе также очевидна.

К сожалению, описи XVI в. не указывают полного состава этого девятифигурного денсуса. Вопрос осложняется еще тем, что в монастыре сохранились иконы «старого» иконостаса — также девять икон больших поясных, на золоте, из денсусного ряда, и шесть икон пророческого ряда, с изображением двух пророков на каждой доске; все иконы — письма Дионисия. Н. К. Голейзовский предположил, что «старые» иконы происходили из деревянного собора 1479 г.[24] У нас нет известий о работах Дионисия в Иосифо-Волоколамском монастыре до 1484—1485 гг. Не исключено, что «старые» иконы были написаны мастером в Москве по заданным размерам и привезены в Иосифо-Волоколамский монастырь. С другой стороны, сведения о работах художников XV в. в интересующих нас описях, безусловно, фрагментарны и утверждать однозначно о месте создания этих икон до нахождения каких-либо новых документов не представляется возможным.

В 1545 г. «старые» иконы размещались в разных храмах монастыря — в Успенском соборе «в старом приделе: крест Распятие Христово, Денисей Звенигородский поставил. Да за крестом в тябле 4 иконы на золоте, Денисьева письма. Старые иконы, а на них 2 апостола да 2 страстотерпца»[25]; в трапезной церкви Богоявления: «8 пророков на четырех иконах, тех же икон, что в болшей церкви 4 пророки стоят в старом приделе»[26]; в церкви Богоматери Одигитрии под колокольней: «денсус 5 икон болших на золоте, того ж денсуса, что 4 иконы в старом приделе. Письма Денисьева»[27].

Текст описи 1572 г. позволяет уточнить состав этого денсусного ряда и его иконографию. В Успенском соборе в приделе над гробницей Иосифа «старые» иконы стоят теперь по сторонам «стоячего» изображения Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи — «4 образа на золоте сидячие. Верховных апостол Петра и Павла да страстотерпцы Егорей велики да Дмитрей Селунски»[28]. В «старом» приделе Успенского собора сохранились «2 иконы болших, а на них писаны 4 образы пророки сидячие»[29]. В церкви Богоявления, где находились «старые» пророческие иконы, тоже произошли некоторые изменения. Теперь здесь стоит «над денсусом в пророцех образ Воплощение Пречистее с херувимы на золоте. Да на 6 иконах написано 10 образов пророки на золоте»[30]. В пророческий ряд письма Дионисия добавлена икона «Воплощение» и две иконы с пророком на каждой.

Сходные изменения претерпел пророческий ряд главного иконостаса Успенского собора. В его центре появляется «образ Воплощение Пречистее с херувимы»[31], но сами пророческие иконы остались в прежнем количестве.

Сохранившиеся в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры также шесть икон пророческого ряда, написанные ранее, около 1427 г., также не имели образа Богоматери в центре и также были расположены по две на доске. Икона «Богоматерь» с херувимом и серафимом была добавлена в XVI в.[32] Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданный около 1497 г., в пророческом ряду имел доску с образами пророков «Давида и Соломона» и восемь икон по сторонам ее[33]. Эти отличия дают возможность поставить вопрос о развитии пророческого ряда. В сохранившихся ансамблях XV в. и документах XVI в., в которых описаны иконы предшествующего столетия, имеются два варианта решения, среди них без иконы «Богоматерь» в пророческом ряду. К середине XVI в. происходят окончательные изменения в иконографии пророческого ряда. Он уже не мыслится без богородичной иконы; в старые иконостасы нередко добавляются иконы с изображением Богоматери. Образ «Богоматерь Воплощение» (или «Знамение») сохранится в центре пророческого ряда даже в иконостасах XIX в., но, какие идеологические причины подготовили почву для его окончательного утверждения в первой половине XVI в., еще предстоит выяснить.

Описи позволяют реконструировать «старый» денсус в Иосифо-Волоколамском монастыре. К 1545 г. сохранилось пять икон в церкви Одигитрии: «Спас», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил». Эти иконы не перечисляются поименно, но пятифигурный денсус имел устойчивую иконографию на протяжении всего средневековья и состав его был, вероятно, именно такой. Кроме них, в «старом» приделе стояли иконы апостолов — «Петр» и «Павел» — и великомучеников — «Георгий» и «Дмитрий Солунский». Имена святых, золотой фон икон и их иконография устанавливаются по текстам описей 1572 и 1591 гг. Почему этот денсус, хорошо сохранившийся, больной, не был использован в новом иконостасе Успенского собора, иконостасе, который писал тот же Дионисий? Вероятно, здесь было несколько причин — и идеологических, и художественных.

«Старый» иконостас представлял только денсусным и пророческим рядами и, предположительно, местными иконами. Срок существования деревянного храма 1479—1484 гг. слишком мал, чтобы считать его обветшавшим; вероятно, к созданию нового, каменного храма Иосифа Волоцкого подтолкнул пожар, глухие сведения о котором сохранились в Волоколамском Патерике[34]. Молодой обители было трудно выделить огромную сумму — «более тысячи рублев» — на «церковь... с подписью и с иконами и с ризами и с сосуды»[35]. Расточительный в наших глазах отказ от «старого» денсуса, возможно, был продиктован волей самого Дионисия. Его тонкий художественный вкус не допускал дисгармонии колорита стенописи и иконостаса, его вероятного пропорционального несоответствия зданию в целом. Происходят изменения и состава нового денсусного ряда. Он остается поясным, но замыкают его два изображения столпников. Денсусный ряд 1485 г. сохранялся в ризнице монастыря до начала XIX в. По документу «Роспись ветхих икон» 1801 г. видно, что он частично сохранил басменный оклад на полях и

[18] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. Л. 1; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 119.

[19] ЦГАДА. Ф. 181. Д. 141. Л. 45—45 об. Перечисленные иконы, по описи 1545 г., все «на гладком золоте».

[20] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 1 об., 9.

[21] Там же. Л. 1 об.

[22] НРИИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 1 об.

[23] *Гусарова Е. Б.* Поясные денсусные чины по материалам писцовых книг XVI века // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1984. Т. IV. С. 42.

[24] *Голейзовский Н. К.* Дионисий и его современники // Искусство. 1930. № 6. С. 57.

[25] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 5; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 124.

[26] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 7; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 126. В данном случае указание на авторство Дионисия отсутствует.

[27] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 8; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 127.

[28] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 37 об.

[29] Там же. Л. 42.

[30] Там же. Л. 44 об.

[31] Там же. Л. 1. об.

[32] *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 58—59.

[33] *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ВНИИМКР. М., 1971. Вып. 26. С. 106—109.

[34] Волоколамский Патерик // Богословские труды. М., 1973. Т. X. С. 243—249.

[35] Послания Иосифа Волоцкого/Подгот. текста А. А. Зимина, Я. С. Лурье. М.; Л., 1959. С. 240.

«оплечьях», а в венцах камни, которые прослеживаются по описям XVI—XVII вв. В 1801 г. этот деисус состоял из икон: «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Великомученик Георгий». До полного девятифигурного деисуса нет только двух икон: «Спас» и парный великомученику Георгию — «Дмитрий» (?). Следовательно, деисус Дионисия 1485 г. не имел в своем составе изображений святителей. Вероятно, их здесь заменяли по сторонам царских дверей иконы «стоячие болние Иван Богослов да Никола Чудотворец...», а с другой стороны — «Андрей Первозванный да Афанасий Александрийский...». В описи 1685 г. о них сказано: «В олтаре четыре иконы деисусных образ Андрея Первозванного, Афанасия Александрийского, Иоанна Богослова и Николая Чудотворца обложены серебром басмы золочены, венцы басменные ж золочены». В описи нового, каменного Успенского собора с 1698 г. эти иконы не упоминаются.

В иконостасах эпохи Андрея Рублева за апостолами обязательно следуют изображения отцов церкви. Эта традиция сохранилась и в иконостасе Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, где святительский «чин» представлен отцами церкви и деятелями церкви русской [36]. Не исключено, что «старые» иконы деисусного ряда 1479 г. сохранились не полностью и образы святителей так же, как, возможно, и праздники, просто не дошли до нас.

Никаких сведений о крупных праздничных иконах, которые могли стоять в иконостасе 1479 г., в описи 1545 г. нет. Существует мнение, что праздничный ряд мог состоять из пядничных икон, и оно отчасти подтверждено М. Г. Малкиным в отношении иконостаса собора в Ферапонтове монастыре, который был написан в 1502 г. тем же Дионисием с сыновьями [37].

Среди пядниц, перечисленных в описи 1545 г., есть три иконы письма Дионисия с изображением праздников. Это иконы «Распятие» и «Воскресение», стоявшие на большом тябле под деисусом в Успенском соборе [38], и икона «Преображение» из «нового» придела [39]. Без ссылки на авторство Дионисия и без указания имени вкладчика среди многочисленных пядниц с изображением Богоматери, Спаса, деисусов и избранных святых опись упоминает еще несколько праздников, которые могли бы относиться к упомянутому комплексу. Это «пядница Рождество Пречистые» из «нового» придела [40] и две пядницы из церкви Богоявления — «на гладком золоте Троица святая» и «икона старая Благовещение» [41]. Предположение, что эти выявленные шесть пядниц («Рождество Богоматери», «Благовещение», «Преображение», «Распятие», «Воскресение», «Троица») являются частью праздничного ряда Успенского собора 1479 г., не кажется убедительным, поскольку опись об этом не упоминает. Показательно также, что среди названных икон нет «Введения во храм», «Рождества Христова», «Сретения», «Успения», которые должны присутствовать в праздничном ряду храма, совмещающего богородичный и христологический циклы.

Маловероятна и другая гипотеза о том, что Дионисий, отказавшись от деисусных и пророческих икон 1479 г., использовал в новом иконостасе старый праздничный ряд. И опись 1545 г. этого не отмечает. Скорее, старый иконостас состоял только из трех рядов — местного, деисусного и пророческого. Нужно заметить, что в алтаре хранились «30 праздников на пятнадцати полотенцах, что на палое кладут. Да два кнота обложены серебром, а в них кладут праздники на палое» [42], т. е. в XV в. возможен был иконостас без праздничного ряда.

Опись 1591 г. дает некоторые материалы для реконструкции деисусного ряда «нового» иконостаса, т. е. 1485 г. Здесь сказано, что под деисусом на тябле над царскими дверьми стоял «образ Пречистее Богородицы с крыльцы» [43] и от него к правому и левому клиросам описаны пядничные иконы: «...всего на тябле 42 образа окладных» [44]. Но описи 1572 г., это «меншие» пядницы [45]. Размеры их были довольно устойчивы на протяжении всего средневековья (≈36×24 см), и мы можем с определенной мерой точности реконструировать приблизительную длину девятифигурного деисуса Дионисия — около 1088 см [46]. В известных нам нояс-

[36] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 4. Д. 14. Л. 1. 1801 г.; *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 2; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 120; ЦГАДА. Ф. 1191. Оп. 2. Д. 383. Л. 6—6 об. 1685 г.; Д. 387. Л. 1—143 об.; *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 105—106.

[37] *Малкин М. Г.* К истории иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 91.

[38] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 4; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 122.

[39] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 5; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 123.

[40] Там же.

[41] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Т. 7; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 126.

[42] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 6; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 125.

[43] ПРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 19 об.

[44] Там же. Л. 26 об.

[45] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 40.

[46] В число 42 пядниц не включена икона «Одигитрия с крыльцами», которая стояла под «Вседержителем» на деисуса. Крыльца чаще всего были в половину размера иконы, но могли быть и равными ей. См.: ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 4. Д. 14. Л. 1. 1804 г. Здесь указан размер деисусных икон 143/4 г. — 2 арш. 3 верш. — 1 арш. 9 верш., т. е. 155,5×141,0 см, что близко нашим расчетам.

ных чинах XV—XVI вв. средняя икона по размерам не выделялась. Следовательно, ширина одной иконы деисусного ряда 1485 г. была около 112 см, что приближается к размеру Звенигородского чина: ширина каждой из его трех икон 108—109 см. Ориентация Дионисия на традиции Андрея Рублева прослеживается также в выборе поясной, архаической для конца XV в., иконографии деисуса.

Названия икон праздничного ряда иконостаса 1485 г. во всех трех рассматриваемых описях не указаны. Согласно этим источникам, здесь было 19 икон на золоте, написанных самим Дионисием [47]. Такое же количество икон было в праздничном ряду иконостаса первой трети XV в. Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря [48]. Разумеется, нет данных утверждать о совпадении иконографической программы иконостасов соборов с разным посвящением.

Для местного ряда иконостаса Дионисием были написаны царские врата, сень над ними, «иконы стоячие болние Иван Богослов да Никола Чудотворец на гладком золоте», две иконы с изображением Успения и «икона местная болная Одигитрия» [49].

Подробную характеристику царских врат дает опись 1545 г.: «Двери царьские и столбци резаны, на дверех Благовещение святыя Богородици и четыре евангелисты, писаны на гладком золоте, письмо Дионисьево... Да над дверми над царьскыми сень, Троица святая, обложена серебром и золочена, письмо Дионисьево» [50]. Как видим, обычные по своей иконографии царские врата с изображением Благовещения и четырех евангелистов отличаются сенью с изображением не Евхаристии, как это было, например, на сени начала XV в. из собрания ГТГ [51], а несравненно более редким на этом месте изображением Троицы. Судя по описи 1545 г., сень письма Дионисия представляла собой почти не сохранившийся вариант иконографии, известной к тому же на более поздних памятниках [52]. Это древнейший из известных нам сейчас памятников с «Троицей Ветхозаветной» на сени. Было бы соблазнительно связать такой акцент на тринитарной тематике с прямым влиянием заказчика — Иосифа Волоцкого, взгляды которого могли найти отражение в иконографической программе главного иконостаса, в надвратной сени, в местной иконе «Троица», созданной старцем Нафанаилом, неоднократно работавшим с Дионисием (МиАР).

В местном ряду иконостаса Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря стояли две иконы «Успение», написанные Дионисием. Они прослеживаются по всем трем описям XVI в.

По правую сторону царских дверей после иконы «Троица» опись 1545 г. упоминает «Успение» с четырьмя серебряными венцами [53]. Описи 1572 и 1591 гг. называют эту икону «со облачными апостолы» [54]. Другая икона, стоявшая слева от царских дверей, — сокращенного иконографического извода [55]. На ней нет изображения «облачного чуда».

Можно предположить, что в местном ряду два храмовых образа оказались именно потому, что один происходил из деревянного собора 1479 г., а другой был написан к концу 1485 г. Подобное явление замечено в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря, где сохранились две местные иконы [56]. «Успение» с «облачным чудом» — характерный для конца XV в. иконографический извод местных икон, получивший широкое распространение под влиянием храмового образа нового Успенского собора Московского Кремля. Интересно отметить, что Дионисий, работавший в 1481 г. вместе с попом Тимофеем, Ярцем и Коней в московском Успенском соборе, для Иосифо-Волоколамского монастыря написал около 1479 г. икону «Успение» архаического извода.

Единственной сохранившейся до настоящего времени иконой Дионисия из иконостаса Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря является «Одигитрия», которая была в 1953 г. вывезена Н. А. Деминой в МиАР [57]. Эта икона очень пострадала от многочисленных реставраций, но даже сохранившаяся «тень» ее имеет значение для изучения творчества Дионисия. Она была написана на светлом фоне. Вероятно, мастер писал ее, зная, что фон будет закрыт серебряной позолоченной басмой. Памят-

[47] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 1; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 119; ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 1 об.; ПРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 1 об.

[48] *Николаева Т. В.* Указ. соч. С. 50—58.

[49] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 1—3; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 119—121; ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 2, 3 об.—5 об., 7—9 об.; ПРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 10—12, 15—18.

[50] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. С. 2; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 120.

[51] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. № 226. Табл. 185. С. 276—278.

[52] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы // Христианское чтение. 1892 г. СПб., 1891. Ч. I. № 3/4. С. 169. В ГММК хранится сень с изображением «Троицы» из Вознесенского монастыря, написанная в конце XVII в.

[53] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 1; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 119.

[54] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 3 об.—4; ПРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 10.

[55] *Георгиевский В. Т.* Указ. соч. Прил. С. 2; *Голубцов А. И.* Указ. соч. С. 121; ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 365. Л. 8—9; ПРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 17.

[56] См. ст. Э. С. Смирновой в наст. сб.

[57] МиАР. ВИ. № 20; 131,0×108,0 см.

ник из Волоколамского монастыря показывает, как изменился по сравнению с 1482 г. взгляд художника на образ, когда он писал «Одигитрию» на старой доске для собора Вознесенского монастыря в Московском Кремле[58]. Икона из МиАР близка к иконе 1482 г. по размеру, даже чуть меньше, но ее образы неизмеримо монументальней. На волоколамской иконе нет медальонов с поклоняющимися архангелами и свободное пространство в верхних углах позволило художнику укрупнить масштаб.

Эта икона прослеживается по всем описям XVI и XVII вв. Она попадает в местный ряд Успенского собора конца XVII в. и поэтому сохранилась до наших дней, как и «Троица» Нашия.

Недавно нами обнаружен в ЦГАДА еще ряд документов, содержащих сведения о судьбе произведений Дионисия в Иосифо-Волоколамском монастыре в XVII—XVIII вв. Опись 1685 г. свидетельствовала о состоянии первоначальной росписи собора Волоколамского монастыря, которая к этому времени еще сохранялась, но находилась вместе с самим зданием на грани разрушения: «В монастыре соборная церковь Успения пресвятыя Богородицы каменная. Своды во многих местах порушились и стенное письмо гораздо ветхо»[59]. Удалось также установить, что к 1755 г. все иконы деисусного, праздничного и пророческого рядов были вынуты со своих мест. Деисусные образа «расставлены в церквах: по стенам в соборной... [и] в трапезной...»[60]. Праздники также сняты, однако при этом указывается название линий одного произведения Дионисия — «Омовение ног», которое оказалось «в трапезной церкви за столп[о]м...»[61]. Пророческий ряд сохранялся в это время «с прочими в удобном месте»[62]. В XVIII в. все эти произведения Дионисия сменил новый иконостас, поставленный в 1752 г.[63]

«Успение», работа Дионисия, датированная нами 1479 г., исчезает между 1698 и 1724 гг.[64] Одноименный образ 1485 г. руки Дионисия еще в 1773 г. находился в Иосифовской церкви, но был «весьма ветх»[65]. В описи 1801 г. эта икона уже не упоминается[66]. Таким образом, XVIII столетие оказалось роковым не только для сохранения древнерусской культуры в целом, но и для творчества великого художника XV в. Правда, это не обязательно означает, что все упомянутые произведения погибли в Иосифо-Волоколамском монастыре. Сейчас имеются данные о продаже в 1783 г. икон монастырем за его пределы[67], но, о каких «ветхих» иконах шла речь, установить пока не удалось.

Анализ текста описей XVI—XIX в. дает нам новые сведения о составе и иконографии иконостаса Успенского собора Иосифо-Волоколамского монастыря, отчасти о его росписях, и тем самым освещает важный период в творчестве великого русского живописца Дионисия. Росписи, по нашим последним выводам, принадлежат Феодосию. Вероятно, они были выполнены около 1503—1504 гг., после возвращения художника из Белозерского края.

[58] ГТГ. Инв. № 12799; 135,0×111,0 см. О ней см.: *Гусева О. К.* Об иконе Одигитрии 1482 г. из Вознесенского монастыря и ее значении в творчестве Дионисия // ИКНО. 1982. М., 1984.

[59] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 383. Л. 3. 1685 г.

[60] Там же. Оп. 3. ч. 4. Д. 16. Л. 4. 1773 г.

[61] Там же. Л. 4 об.

[62] Там же. Л. 5.

[63] Ср.: *Виноградов Н.* Материалы для летописи Волоколамского Иосифова монастыря из дел Архива Московской Духовной Консистории. М., 1882. Кн. 2. С. 24; ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 3. ч. 2. Д. 59. Л. 4 об. 1750 г.

[64] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 387. Л. 26. 1698 г.; Оп. 3. Д. 25 (л. 1—52). 1724 г.

[65] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 3. ч. 4. Д. 16. Л. 31. 1773 г.

[66] Там же. Оп. 4. Д. 12 (л. 1—80). 1801 г.

[67] Там же. Оп. 3. ч. 4. Д. 19. Л. 1. 1783 г.

РОСПИСИ ДИОНИСИЯ В СОБОРЕ РОЖДЕСТВА БОГОРОДИЦЫ В ФЕРАПОНТОВЕ

(по данным реставрационных исследований)

О. В. Лелекова, М. М. Наумова

В 1976 г. было произведено частичное обследование состояния росписей в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Специалисты объединения «Росреставрация» пришли к выводу, что росписи находятся в аварийном состоянии, нуждаются в срочной реставрации, и предложили свою методику реставрационных работ, но она не была принята, поскольку такое заключение об аварийности красочного слоя резко противоречило представлениям широкого круга реставраторов, искусствоведов, художников и любителей древнерусского искусства.

Исключительная ценность памятника, до сих пор сохранившего почти без поновлений подлинную живопись Дионисия, заставляет подходить с особой осторожностью ко всему, что так или иначе связано с росписями собора. В 1980 г. было принято решение Министерства культуры РСФСР о проведении повторного, притом полного, комплексного исследования росписи силами ряда реставрационных и научно-исследовательских организаций, поскольку и первое заключение, и методика были основаны на предварительном визуальном обследовании только нижнего яруса собора.

В соответствии с принятым решением по разрозненным архивным документам была восстановлена история реставраций и ремонтов собора и росписи, изучен температурно-влажностный режим, разработаны и внедрены меры по его оптимизации в условиях естественного (без отопления) содержания памятника; исследованы материалы и техника живописи, состояние ее сохранности и разработана методика первоочередных консервационных работ (одновременно была выполнена часть необходимых архитектурно-строительных работ).

Данные комплексных исследований собора и разработанная на их основе реставрационная методика существенно отличаются от выводов и рекомендаций 1976 г.

На практике реставрация живописи, как правило, сводится к сплошному укреплению ее либо натуральными, либо синтетическими материалами. В конечном итоге отличия здесь не принципиальны, потому что в том и другом случае на поверхности живописи образуется пленка натурального или синтетического клея. Та и другая пленки в равной мере изменяют живопись, а в дальнейшем нередко способствуют возникновению новых разрушений.

Одна из причин сплошного укрепления определяется представлениями о том, что русская средневековая настенная живопись всегда является фреской. Как известно, выполненная в этой технике живопись чрезвычайно прочна и образует монолит со штукатуркой. Поэтому в реставрации выработалась традиция укреплять любое мелкое красочного слоя, которое всегда рассматривается как процесс разрушения. Однако материал изучения настенной живописи разных регионов, проводимого ВНИИ реставрации, показывает, что считать русскую настенную живопись фреской неверно: в значительной степени она выполнялась со связующим по просохшей поверхности. Такие же результаты дал и анализ образцов красочного слоя росписи Рождественского собора с участков, не подвергавшихся реставрации: во всех образцах было обнаружено белковое связующее. Соотношение белковых и липидных[1] компонентов свидетельствует, что живопись в соборе была выполнена в технике яичной темперы (изучались однослойные зеленые краски в центральной апсиде и охры на откосах окон в барабане, лежащие непосредственно на штукатурке без подготовительного слоя). Данные о том, что росписи в соборе не являются фреской, меняют представления о ее первоначальном состоянии и имеют непосредственное отношение к способу реставрации: возникла возможность отказаться от сплошного укрепления мелющих слоев, поверхность которых не имеет признаков активного разрушения.

[1] Липиды — жироподобные компоненты (масла и лецитины), входящие, помимо белкового вещества, в состав желтка яйца.

Это позволяет резко ограничить масштабы реставрационного вмешательства и уменьшить его опасность для красочного слоя. В соборе основным видом разрушения живописи, который необходимо остановить, является отставание верхних настозных слоев на ликах, пробелов на некоторых одеждах, надписей. Таких участков много, но все они мелкие (в среднем 1,5—2 см^2 каждый) и в сумме составляют незначительную площадь по сравнению с общим объемом росписи. Подклейка отставших частиц по вновь разработанному способу не оставляет следов, тогда как применявшаяся ранее сплошная пропитка существенно исказила цвет живописи на участках пробного укрепления в алтарной части собора.

Определение состояния сохранности красочного слоя, выявление характера его изменений связаны с изучением материалов и техники исполнения росписей. Проблемами материалов и техники живописи Ферапонтова давно интересовались и об этом уже писали не раз. К настоящему времени успел сложиться ряд устойчивых представлений о красках собора. Определяющим, безусловно, следует признать мнение, что краски росписи приготовлены из цветной гальки, которую до сих пор находят по берегам ферапонтовских озер. Первым высказал эту идею художник Н. М. Чернышев, опубликовавший в 1954 г. свою книгу «Искусство фрески в Древней Руси». Эта точка зрения находит все новых и новых сторонников [2], хотя в литературе уже имеются и обоснованные возражения ей [3]. Все, кто разделяет мнение о местном происхождении красок Дионисия, вслед за Н. М. Чернышевым считают, что в росписи художники использовали большое число индивидуальных пигментов и что каждому оттенку цвета соответствует особый пигмент.

Во ВНИИ реставрации было проведено предварительное микроскопическое изучение группы фиолетовых, сиреневых, красно-коричневых галек и соответствующих оттенков красочных слоев росписей. Обнаружено, что основными составляющими фиолетовых и сиреневых галек являются разнообразные бесцветные минералы, красноцветных минералов-хромофоров существенно меньше. От соотношения этих компонентов в значительной степени зависит цвет гальки. В сиреневых и фиолетовых красочных слоях не было обнаружено пигментов, состоящих из многокомпонентной смеси, подобной гальке. В большинстве изученных красно-коричневых галек наряду с красноцветными минералами-хромофорами большой процент желтоцветных железосодержащих минералов. В красно-коричневых красочных слоях росписи основного объема храма желтоцветных минералов практически нет.

Не подтверждается мнение о том, что в основе каждого цвета лежит индивидуальный пигмент. Оттенки цвета и другие живописные эффекты в росписи достигаются не за счет множества индивидуальных пигментов, а в результате выверенной системы технических приемов письма при использовании сравнительно небольшого набора пигментов. К этим приемам относятся смеси пигментов, цветные подкладки, лессировки. Пигменты смешивались для получения не только оттенка, но и цвета. Так, например, зеленый цвет на многих одеждах составлен из смеси азурита и желтой охры либо с помощью лессировки желтой охры азуритом. Оттенки зеленого объясняются разной дисперсностью азурита, соотношением в смеси азурита и охры, толщиной слоя лессировки (одежды зеленого цвета в барабане, в медальонах подпружных арок и др.). Оливковые цвета мантий преподобных на подпружных арках получены из смеси охры с сажей. Оттенки цвета зеленых пигментов смягчаются желтой подкладкой, примесью охры и белил к зеленому пигменту (зеленые одежды в композициях «Страшный суд», «Покров», «Вселенские соборы» и др.). Цветные подкладки играют определяющую роль при создании разнообразия оттенков цвета в медальонах барабана и подпружных арок. Подпружные арки вызывают ощущение наибольшего колористического богатства во всей росписи собора. Однако исследование техники их исполнения не выявляет особого разнообразия пигментов по сравнению с другими частями росписи. Красно-коричневые земляные пигменты четырех-пяти типов использовались в качестве подготовки примерно на половине медальонов подпружных арок (более чем на 30), но на одних медальонах круги перекрыты белилами, так что подготовка видна только в центре. Слой белил в несколько раз превосходит по толщине подкладку, в белилах не обнаружено примеси пигментов. Эту группу медальонов условно можно назвать «светло-розовой» — по цвету центра. Другая половина медальонов также имеет красно-коричневую подготовку, но последняя темнее, чем на светло-розовых медальонах. Круги на темно-розовых медальонах выполнены иначе: подготовка перекрывается не чистыми белилами, а смесью белил с подкладочным пигментом, количество которого в смеси убывает от центра к внешнему кругу.

[2] *Голубов В. И., Голдобина Л. И.* Краски Дионисия и древний ледник // Природа. 1984. № 1. С. 51–59; *Голубов В., Кукс Ю.* Палитра Дионисия // Сов. художник. 1985. № 8. С. 58–60.

[3] *Кочетков И. А.* О первоначальном колорите росписей Дионисия // ИКНО, 1977. М., 1977. С. 253–258; *Лелекова О. В., Наумова М. М.* Исследования красочного слоя росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 134–169.

Кроме светло-розовых и темно-розовых медальонов, есть еще коричнево-желтые, где центр закрашен коричневым пигментом, а круги — разбеленной золотистой охрой: рефтяные, в которых общей подготовкой является рефть, перекрытая в центре медальона легкой лессировкой белил, а на кругах густым слоем белил (как на светло-розовых медальонах). Рефтяные медальоны имеют заметные сиреватo-голубые оттенки не за счет добавления синих пигментов, а только благодаря лессировке рефти белилами. И наконец, на главной — восточной — подпружной арке рефтяные медальоны заменены сине-голубыми. Некоторые считают, что рефтяные медальоны первоначально были также синими якобы за счет либо примеси, либо лессировки азуритом. Это неверно. Синие медальоны были только на главной арке — восточной, где и сохранились до сих пор.

На каждой подпружной арке в два ряда размещено по 16 медальонов: по восьми на каждом склоне. На арках чередуются одни и те же по цвету медальоны: четыре светло-розовых, четыре темно-розовых, четыре коричнево-желтых и четыре рефтяных (на восточной арке — сине-голубых), но этот сравнительно ограниченный и повторяющийся набор цветов благодаря системе расположения медальонов читается не сразу, кажется, что цветовых вариантов гораздо больше. Например, на западной арке на северном склоне внизу рядом светло-розовый и рефтяной медальоны, над ними — коричнево-желтый и темно-розовый, еще выше повторяется первая пара, но медальоны меняются местами: рефтяной здесь слева, а светло-розовый — справа, таким же образом над ними меняется местами вторая пара медальонов: слева — темно-розовый, справа — коричнево-желтый.

Разнообразная сохранность медальонов в настоящее время привносит дополнительные отличия, которые сторонники местного происхождения красок объясняют также за счет большого набора использованных художниками индивидуальных пигментов. Однако цветовое разнообразие, как показывают исследования, достигается в результате гибкости технических приемов: слои белил на подложке могут лежать лессировочно, но могут и перекрывать ее слоем, в 3—6 раз превосходящим подложку по толщине. Только самые толстые слои белил воспринимаются чисто-белыми, а под более тонкими слоями подготовительный слой слегка просвечивает, придавая белилам без всякой примеси пигмента розовые оттенки разной силы. Визуально, без исследования правильно представить стратиграфию красочного слоя медальонов невозможно.

Необходимо также учитывать и цветовое разнообразие одежд изображенных в медальонах персонажей. На склоне западной арки в нижнем светло-розовом медальоне мученица облачена в вишневый плащ и голубой плат, а в расположенном выше светло-розовом медальоне святая представлена в белом плате и ее одежда закрыта активными пробелами. Чередование цвета самих медальонов, цветов одежд изображений не повторяется на всех арках и в итоге создает большое колористическое разнообразие. По тому же принципу, что и медальоны, строятся соответствующие одеяния. Так, например, на восточной арке плащ Вениамина по красно-коричневой подготовке плотно перекрыт белилами и имеет едва уловимый розоватый оттенок скорее за счет завершающего рисунка, тогда как на других одеждах слой белил, лежащих на красно-коричневой подкладке, отличается по толщине. Таким образом, и медальоны, и одежды, написанные по одинаковой подготовке, имеют разные оттенки (сиреневые, розовые, нюансные) благодаря вариантам и гибкости завершающей моделировки белилами и рисунку.

Исследования как самих пигментов, так и стратиграфии красочного слоя не подтвердили представлений о большом числе индивидуальных пигментов росписи и их местном происхождении.

Не подтверждается и еще одна точка зрения — о значительном изменении колорита живописи за счет изменения зеленых пигментов и перерождения киновари из красной в серую, о том, что художники якобы широко использовали открытую киноварь [4].

Считают, что отличие оттенка зеленых на поземах и на одеждах произошло с течением времени в результате каких-то химических процессов на стене. Однако оказалось, что поземы и одежды во всем соборе написаны совершенно разными по природе пигментами, поэтому цветовое отличие было им присуще изначально.

Решение проблемы киновари для дионисиевской росписи очень важно. Если согласиться с тем, что в памятнике было много яркой открытой киновари: на одеждах, волумах, платах, в изображении херувимов, подушках, разграпках и т. д., это в корне меняет представление о колорите росписи собора. Поэтому было проведено тщательное обследование живописи на предмет выявления киновари.

С помощью микроскопического обследования на месте и изучения микропроб установлено, что открытая киноварь применялась только на разграпках алтарной части собора, где она лежала по коричневой подготовке. Обнаружена киноварь и на нижней разграпке четверика, но здесь

[4] *Кочетков И. А.* Указ. соч. С. 253–258; *Он же.* Наблюдения над техникой ферапонтовских росписей // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. С. 109–110, 124; *Чугунов Г.* Дионисий. Л., 1979. С. 20–21.

художники сразу же перекрыли ее белилами, на большей части разгранки киноварь до сих пор находится под слоем белил и видна только в тех местах, где белильный слой стерт.

В остальных местах росписи киноварь встречается иногда как примесь к белилам или пигменту подкладочного слоя. Следов перерождения киновари — из красной в серую — не обнаружено. Первоначально в росписи открытой киновари не было, более того, обследование выявило принципиальный отказ художников от применения одной киновари в завершающем слое. Одежды, которые в соответствии с иконографическими канонами должны быть киноварными, а именно плащи мучениц, мучеников, в том числе Георгия и Димитрия, пророков Давида, Даниила, Захарии, архангелов, херувимов, а также велумы, подушки, разгранки (за исключением отмеченных) — все это написано одинаковым приемом: поверх красно-коричневой подготовки земляным пигментом, положенной размашисто, широкой кистью, наносится слой либо чистых белил, либо белил с незначительным добавлением киновари или подкладочного пигмента, т. е. используется прием, что и при письме светло-розовых медальонов. Этот прием позволяет художникам получать на одеждах разнообразнейшие оттенки от «пурпурных» царских одежд (князья Владимир, Константин, Борис и Глеб и др.), где интенсивный по цвету подготовительный слой лессируется тончайшими слоями белил и покрывается белильным рисунком, до почти белых, как на плаще Вениамина в медальоне восточной подпружной арки.

Так же написаны плащи архангелов и праотцев в барабане, мучеников и пророков, велумы и одежды на портальной росписи, где «киноварными» изображает художник рубашку и плащ Анны (в сцене «Ласкание Богоматери»), велум, покрывало одной из женщин перед ложем Анны. Сейчас на этих участках сохранилась только подкладка, а белильные лессировки почти полностью утрачены (на плаще Анны остались только их следы). Завершающий рисунок и моделировка по белилам выполняются тем же пигментом, который используется в подкладочном слое.

Характерным примером последовательности приема имитации «киновари» является «геенна огненная» на западной стене из цикла «Страшного суда». Она была написана светло-розовой, а не киноварной, как многие считают. Когда-то при промывке во время очередной реставрации росписи верхний лессировочный слой белил на «геенне» был уничтожен и сохранился только отдельными мелкими пятнами и в углублениях графьи. Таким образом, то, что мы сейчас видим на «геенне»,— это первоначальный подготовительный слой. Такой же яркий подготовительный слой и на плаще Георгия на юго-западном столпе. При исследовании в белилах, перекрывавших подготовку, были обнаружены отдельные зерна киновари, т. е. лессировочный слой был не белым, а розовым.

Мнение о перерождении киновари в серую, по-видимому, связано с пока не нашедшим научного объяснения процессом изменения белил в росписи: на подавляющем большинстве участков белила, лежащие в поверхностном слое, приобрели серый оттенок, очень темный, например, на отводках разгранок триумфальной арки, на «геенне», в лессировках на одеждах в медальонах. Чистый, снежно-белый цвет сейчас имеют только белильные лещадки на некоторых горках. По-видимому, серый оттенок белил ошибочно был принят за перерождение киновари в серую. При исследовании проб серого цвета с нижней разгранки в 1976 г. методом спектрального анализа была определена киноварь, но, поскольку цвет пробы серый, решили, что киноварь переродилась. На самом же деле, как уже говорилось, серыми стали белила, а добавленная к ним киноварь сохранила все свои свойства без изменений: частицы ее такие же яркие, как первоначально, однако визуально это незаметно.

Одним из интересных результатов исследования материалов живописи собора оказалась возможность выявить индивидуальные особенности палитры художников и тем самым связать с каждым из них определенные части росписи.

Выявить руку мастеров в Ферапонтове чрезвычайно трудно. В. Н. Лазарев писал, что это наталкивается на почти непреодолимые трудности [5]. Тем не менее и он и другие исследователи шли по пути объединения композиций в несколько групп, приписывая каждую группу одному из художников. В. Н. Лазарев выявлял четырех мастеров. Г. Н. Бочаров и В. П. Выголов в основном следуют его классификации [6]. Исследователями в одну группу объединяются композиции, расположенные в разных частях собора, при этом получается, что одному художнику принадлежит и портальная роспись, и композиции в алтаре и на стенах в разных местах. Принципом объединения композиций в группы является признак качества росписи. Так, по мнению В. Н. Лазарева, самому Дионисию принадлежит портальная роспись, центральные изображения Богоматери и Николы, а также святители в алтаре и часть люнетов. Самым слабым мастером он считает того, кто расписал барабан и подпружные арки.

[5] *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 482–541.

[6] *Бочаров Г., Выголов В.* Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1979. С. 278–279.

Систематизация исследования пигментов росписи дала неожиданные результаты. Оказалось, что некоторые пигменты, например разные зеленые и коричневые, не распределены хаотично, а сосредоточены в строго определенных частях собора. Так, в барабане, на подпружных арках, в люнетах подпружных арок («Беседа трех святителей», «Знамение»), на верхних частях столпов («Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы» и другие сцены и фигуры) все зеленые цвета на одеждах получены без зеленого пигмента, а исключительно за счет смеси охры с азуритом, зеленые пигменты художник применяет только на поземах.

На стенах собора, на нижних частях столпов, на «Покрове», в люнетах и арках перед ними («Брак в Кане», «Пир у Симона прокаженного», «Христос и самаритянка», «Исцеление слепых», «Исцеление слепорожденного», «Проклятие смоковницы» и др.) встречается за единичными исключениями только один пигмент — псевдомалахит (назван так по внешнему сходству с малахитом). Этот пигмент имеет яркий травянисто-зеленый оттенок, и к нему для смягчения его звучания добавляется охра, и сам слой лежит по охристой подготовке.

В алтаре же художник ни разу не применил ни смесь охры с азуритом (как в верхней части собора), ни псевдомалахит: здесь обнаружен другой зеленый — глауконит, который, в свою очередь, не найден в основном объеме собора. Глауконитом написаны одежды, горки, покровы ложа, орнамент на святительских одеждах в центральной апсиде, контур поясного изображения Николы в дьяконнике. Встречается этот пигмент и в притенениях на ликах. Также только в алтаре обнаружен и особый железосодержащий коричневый пигмент ферригидрит, которым написаны одежды Николы и другие участки в житийных сценах, горки, архитектура, разгранки. Глауконит и ферригидрит присутствуют в каждой композиции в алтаре и совершенно не встречаются в остальных частях собора.

Обнаруженные отличия в составе и построении красочного слоя не случайны, а закономерны и служат признаком индивидуальных особенностей палитры и приемов художников росписи.

На основании этих признаков можно сделать вывод, что одному из авторов принадлежат (из числа исследованных) росписи верхней части собора.

Второй художник написал «Вселенские соборы», акафистные сцены, «Страшный суд», «Покров», своды арок около люнетов и нижние части столпов, а также портальную фреску.

Третьему мастеру принадлежит вся живопись в алтаре, включая изображение Богоматери на троне и Николы.

Роспись, принадлежащая одному художнику, не вклинивается в «зону» другого, а граничит с ней, подчиняясь архитектурным членениям собора. Так, художник, расписавший алтарь, в дьяконнике пишет все композиции, связанные с Николой, включая его «Рождество» и «Поставления», а граничащие с ними четыре медальона на арке прохода из центрального объема в дьяконник принадлежат уже другому — тому, который расписывал стены четверика. Им же расписаны и симметрично расположенные четыре медальона на арке прохода из четверика в жертвенник. Однако в самом алтаре мы не встретим признаков палитры и приемов двух других художников, так же как и в их «зонах» не удалось обнаружить специфические материалы мастера алтарной росписи. Высказывалось мнение, что алтарь был расписан позже и другими мастерами, но оно совершенно необоснованно: вся роспись выполнялась одновременно. Подтверждением этому служит как стилистическое единство, так и ряд общих для всех художников собора материалов и приемов, например, все поземы в росписи написаны одинаково — очень сложной смесью (обнаружена впервые в Ферапонтове) редко встречающихся искусственных медных зеленых пигментов. Большой и разнообразный набор медных зеленых пигментов является редкой особенностью ферапонтовской росписи, которая выделяет ее не только из известных нам памятников русских, но, судя по литературе, памятников сербских и болгарских. Объединяющим художников росписи был и прием замены киновари на одеждах оттенками розовых, сиреневых, пурпурных цветов, полученных одинаковым способом — с помощью подкладок и белильных лессировок, графическая разработка которых также сходная (волнообразной линией).

В рамках наметившихся «зон» (верхняя часть собора — портальная роспись, стены, алтарь) необходимо продолжить сравнительное исследование дополнительных характеристик индивидуальных особенностей манеры каждого из художников. Если полученные выводы верны, то отличия между художниками не могут ограничиваться только материалами и сводиться к зеленым и коричневым пигментам. Но они не только в этом и проявляются. Если, например, сравнить медальоны, принадлежащие разным художникам, то в жертвеннике они выделяются благодаря применению пигментов, характерных только для алтаря,— глауконита и ферригидрита. Медальоны, тяготеющие к росписи стен, отличаются от медальонов подпружных арок: каждый из них состоит не из трех, как вверху, а из четырех кругов, соответственно иначе вписывается в медальон полуфигурное изображение. Этот художник применяет красно-коричневые

подкладки, отличающиеся от подкладок на светло-розовых и темно розовых медальонах подпружных арок, он не применяет лессировку белилами, а в некоторых кругах для смеси взят не один, как вверху собора, а несколько ингментов в одном медальоне.

Определенный материал должен дать анализ «личного» письма — отличия его заметны в какой-то степени и при визуальном наблюдении: один из художников использует традиционную санкирную подготовку под всем ликом, значительно более темную, чем охренне, из-за примеси сажи; другой использует санкирь менее активно и значительно более светлый; а третий художник, по видимому, санкирь иногда вовсе не применяет, ограничиваясь завершающими притенениями.

Выявление рук художников не является задачей первостепенной важности, но представляет несомненный интерес, поскольку вносит коррективы в ставшее уже традиционным распределение живописи между художниками. В соответствии с этой традицией роспись барабана и подпружных арок относят к самому слабому мастеру из всей группы [1]. Учет же материальных данных красочного слоя однозначно показывает, что верхняя часть росписи (скуфья, барабан, подпружные арки) принадлежит Дионисию.

Сейчас, когда леса позволяют более внимательно ознакомиться с ранее недоступной верхней частью росписи, никак нельзя согласиться с тем, что она уступает другим участкам. Напротив, расположенные здесь композиции отличаются высоким совершенством как с формальной, так и образной стороны.

Далее. Обычно изображения святителей, «Богоматерь на троне», поясного Николу из дьяконника приписывают также самому Дионисию.

По результатам исследования оказывается невозможным расчленение алтарных росписей: с точки зрения материалов они обладают подчеркнуто индивидуальными признаками и принадлежат одному мастеру.

Эти факты поднимают ряд важных вопросов об организации работ внутри артели, о творческой самостоятельности ее членов, преемственности традиций и др. Можно надеяться, что систематизация уже имеющихся данных и продолжающиеся исследования дадут новый материал для решения этих проблем.

[1] *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 526; *Бочаров Г., Высоцкая В.* Указ. соч. С. 279–282.

О НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ РАБОТЫ МАСТЕРОВ ФЕРАПОНТОВСКОЙ РОСПИСИ

Н. В. Гусев

При изучении древнерусской монументальной живописи предварительным рисунком принято называть начальную стадию работы мастера над отдельной композицией росписи на последнем слое грунта. Такой рисунок заметен во многих памятниках, и особенно отчетливо в церкви Спаса Преображения в Новгороде и в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. Рисунок был предварительным по отношению к следующим операциям. Но ему предшествовала разграфка на регистры на предпоследнем слое грунта. Это видно по соединительным швам верхнего слоя, а в некоторых храмах местами видна и разграфка, например в ферапонтовской росписи.

Казалось бы, определение мастером количества рядов росписи отражает основу художественного замысла и отличительную его особенность. Такого мнения придерживаются некоторые исследователи [1]. Но при более пристальном изучении оказывается, что формирование решения художественного замысла начинаюсь на предшествующих данной работе операциях. Это важная самостоятельная проблема, к изучению которой и даже к накапливанию фактов в связи с ней почти не приступали.

Подсчет регистров в разных памятниках показывает, что в таких храмах, как киевская София, Спас Преображения в Новгороде, Успение на Болотове, церковь и Рождественский собор Ферапонтова монастыря, их 10 [2]. В этих храмах в пространстве барабана и скуфьи изображения расположены в трех регистрах. Первый регистр («Вседержитель») в этих храмах имеет преобладающий размер, а второй и третий — меньших размеров и варьируются между собой. Так, в киевской Софии второй ярус (архангелы) значительно больше третьего (апостолы); в церкви Спаса Преображения и церкви Успения на Волотове второй ярус (архангелы и серафимы) и третий (праотцы и пророки) примерно равны; в Рождественском ферапонтовском храме второй (архангелы) в три раза больше третьего (праотцы в медальонах). Из приведенных примеров можно заключить, что замысел росписи выявлялся не количеством регистров, а соотношением их размеров.

Мастер мог определить соотношение регистров, если четко представлял замысел росписи в целом. Вероятно, определение соотношения регистров было результатом поисков изображений в эскизном варианте на нижнем слое грунта. Это завершалось определением уровней разграфки, с которыми совпадали соединительные швы в последнем слое грунта, что особенно последовательно прослеживается в ферапонтовской росписи.

В. В. Филатов, исследуя открытые им фрагменты рисунков на нижнем слое грунта в церкви Рождества Богородицы в Снетогорском монастыре, предположил возможность применения здесь эскизного варианта росписи [3]. Более полное представление дают выявленные и подробно описанные аналогичные рисунки в мелётовских росписях [4]. Характер мелётовских предва-

[1] *Вздорнов Г. И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976. С. 163.

[2] См. схемы росписей храмов: Софийский собор в Киеве (*Логвин Г. Н.* София Киевская. Киев, 1971. Табл. 42, 43); церковь Успения на Волотовом поле (*Филатов В. В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. Схема 3). В Рождественском соборе Ферапонтова монастыря преобладающее число регистров – 9, в западной части храма – 10.

[3] *Филатов В. В.* Особенности техники и состояние снетогорских росписей // Сообщ. Ин-та истории искусств. М., 1957. № 8. С. 113–119.

[4] *Брагин Л. Е., Вагин Л. В.* Настенные росписи церкви Успения в Мелётове: (По материалам реставрационных работ) // Тр. Науч.-исслед. ин-та культуры. М., 1971. Т. 1. С. 53–70.



Графья аллегорической фигуры Земли из композиции «Земля и море отдают мертвых»

рительных рисунков позволяет видеть в них эскизные наброски, которые можно перевести в верхний слой грунта без применения способа «синопия», которым пользовались итальянские мастера [5].

Считается, что в практике древнерусских мастеров этот способ не применялся. Некоторое подобие этого способа обнаружено нами в композициях «О Тебе радуется», «Видение пророка Даниила» и некоторых других в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря.

Свойственная ферапонтовским росписям многофигурность композиций приводила к заполнению живописной плоскости до предела, так что архитектурные элементы фона касались своими завершениями верхнего края сцен. Такая сближенность изображений в соседствующих рядах композиций входила в замысел, но их выполнение было возможно только после разработки эскизного варианта всей росписи в целом.

В сложную связь рядов изображений включались регистры, которые, во многих местах, отступая от четкой горизонтальности, имеют наклонное положение, что воспринимается как естественная необходимость для расположения их в этих пределах. Так, в портальной росписи все четыре регистра отступают от строгой параллельности между собой. Верхние два ряда расширяются к правому краю, третий ряд значительно у́же, в четвертом (нижнем) ряду с изображением пелены разница в высоте между правой и левой сторонами достигает 5—6 см. Все эти отступления хорошо согласуются с изображением [6]. Аналогичные наклонные регистры располагаются в алтарной части храма, а в композициях «Вечеря у Симона» и «Собор Богоматери» скошены линии оснований.

Для перевода подготовительного рисунка в верхний слой грунта достаточно было провести до края композиции вертикали и горизонтали архитектурного фона, уровень позема и другие элементы эскизного рисунка. В результате получалось достаточно ориентиров для перевода композиции в верхний слой. В Рождественском соборе группы фигур или отдельные персонажи, расположенные между вертикальными и горизонтальными рядами архитектурного фона, легко представляются как перенесенные таким способом с эскизного рисунка. Это могло осуществляться тем же приемом, который можно видеть в мелётовской церкви, где вспомогательные линии, доведенные до края композиции, фиксируют уровень изображений, хотя в этой росписи почти нет архитектурного фона.

Кроме архитектурного фона, основой для перевода могут быть такие элементы, как «Слава» Богоматери и полукружие обрамления в композиции «О Тебе радуется». Для этого достаточно лишь определить положение этих окружностей и перенести размер радиуса. Насколько основательна была подготовка к началу исполнения, указывает и то, что в росписи редко встречаются поправки и изменения [7].

[5] Способ «синопия» заключается в том, что подробный рисунок с нижнего слоя грунта переносят на верхний путем перекрытия этого рисунка слоями грунта по частям.

[6] Об этом подробнее см.: *Гусев И. В.* О росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Древнерусское искусство: Монументальная роспись XI—XVII вв. М., 1980. С. 319—320.

[7] Единственный случай значительного исправления — на арке перед дьяконником изображение Пантелеймона вначале предполагалось разместить в пределах наружного круга (хорошо виден предварительный рисунок). Изображение было уменьшено и размещено во внутреннем круге.

Предварительный рисунок на верхнем слое — это начало исполнения разработанного замысла. Необходимые для дальнейшей работы элементы рисунка оформлялись. Есть возможность сравнить, в какой мере завершенное изображение следует графье. В большинстве случаев предварительный рисунок и фиксирующая его графья не совпадают с окончательным рисунком. Но есть и случаи точного их совпадения.

Обратимся к изображению такой характерной детали росписи, как горки. Во всех горках есть графья. По ней видно, насколько приблизителен предварительный рисуно́к. От графьи часто отступали, как, например, в композиции «Учение Григория Богослова» и др. Объяснить это можно тем, что в изображении горок главное — движение масс, оно должно быть выражено активно и свободно, и поэтому предварительное решение намеренно приблизительно в расчете на изменения и уточнения. Столь же приблизительна в композиции «Никола у кладезя» графья древа, огромного, динамичного, наполненного «печистой силой». Графья здесь только определяет направление ветвей. Другим примером является изображение змей в композиции «Земля и море». Графья здесь, как и в предыдущих примерах, намеренно условна.

Предопределяя и подготавливая свободное решение подобных элементов композиции, Дионисий графьей либо только означает характер и направление развития формы (графья для древа), либо утрированно ограничивает ломаной линией будущее изображение.

Широко распространена в росписях Дионисия графья одеяний, причем в одеждах графится только внутренний рисунок. Мастера росписи внимательно это соблюдали. Если внутренняя линия переходила в наружную, то графья прерывалась на краю формы, как в одеянии архангела из барабана. Подобных примеров можно привести много. Графить контурную линию предварительного рисунка не было нужды, потому что значение ее исчерпывалось на ранней стадии работы, когда в соответствии с предварительным рисунком все изобразительные плоскости раскрывали тонами. Тогда краем формы становился край цветового пятна.

Прием графления внутреннего рисунка повторяется во многих изображениях ферапонтовского ансамбля. Но в ряде случаев от него отступают. Так, в композиции «Шествие святых в рай» из «Страшного суда» апостолы Петр и Иоанн, расположенные рядом, имеют одинаковый цвет одежд. Зная это заранее, мастер проводит разделительную графью по контуру одежды фигуры апостола Петра. В композиции «Земля и море» из этого же цикла символическая фигура Земли, звери, гады и др., расположенные на фоне острова, имеют контурную графью, потому что предварительный рисунок всего изображения был покрыт сплошным тоном фона.

Предварительный рисунок фигур был свободным наброском. Только высота фигуры и место расположения с начала работы определялись точно. Графья в одеждах отмечает не все линии внутреннего рисунка, но предпочтительно конструктивные. По нашим наблюдениям, предварительный рисунок выглядел так, будто мастер, определяя композицию складок, намеренно активизировал (акцентировал) их линии. Так, в одежде архангела в барабане все линии графьи чуть активнее выражены, чем окончательный рисунок. В том же барабане в одеждах архангелов встречается прием «утрированной» графьи.

В большинстве ликов также есть графья. Прием утрирования-акцента здесь еще нагляднее, чем в одеждах. Известная асимметрия в ликах Дионисия имеет в основе еще большую асимметрию в графье. Но это относится к предварительному рисунку ликов небольшого и среднего размеров. Совсем по-иному выполнялись крупные лики, например, «Вседержителя» в куполе и Иоанна Предтечи в жертвеннике. Здесь мы видим способ исполнения, который выше назвали точным. Крупные лики предварительно тщательно прорисовывали и проверяли впечатление с разных точек обзора. Крайне необходимой, видимо, была такая проверка именно для изображения «Вседержителя», потому что огромные его размеры и кривизна поверхности скуфьи купола не давали возможности правильно воспринять соотношение частей лика на месте исполнения [8]. Выверенный предварительный рисунок графили во всех его деталях и впоследствии, при работе, от этой графьи не отступали.

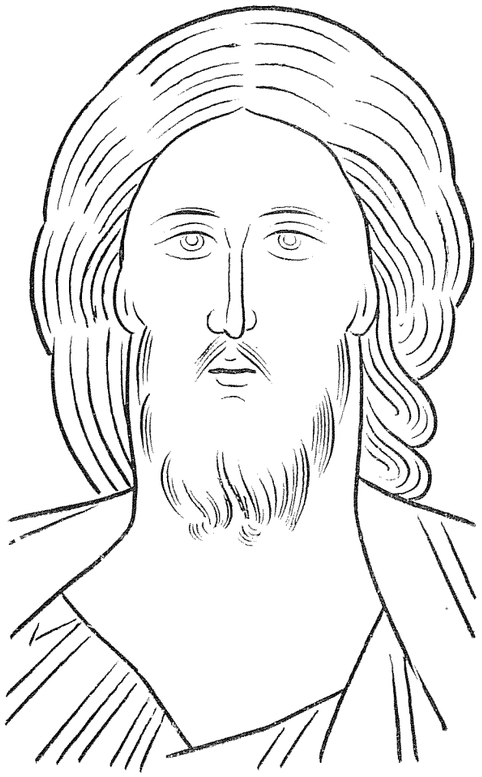
Также не отступали от графьи при изображении архитектурного фона. В изображении архитектуры, линейно организованной части композиций, устойчивость создается преобладанием вертикальных линий. Это происходит потому, что система организации здесь по своей сути однородна с конструкцией самого храма и непосредственным образом с ней связана параллельностью вертикалей. Графья выверенных вертикалей была точным ориентиром для окончательного рисунка. Графья наклонных и горизонтальных линий отмечала членение архитектурных форм.

Наиболее разнообразная часть архитектурного фона в росписи — завершения в виде куполов, шатров, сводов, фронтонов, капителей и т. д. Но эта часть архитектуры выполнена без

[8] Находясь выше центра полушария скуфьи (диаметр барабана 330 см), мастер видел верхнюю треть головы Вседержителя обращенной вниз.



Графья лика Вседержителя. Рождественский собор Ферапонтова монастыря



Окончательный рисунок лика Вседержителя

графьи, по точному предварительному рисунку. Все упомянутые элементы архитектуры совершенны в своих пропорциях и нарисованы сразу, без поиска и переделок. По обмерам выясняется близость их пропорций. Мы предполагаем, что для различных случаев построения этих частей архитектуры были общие принципиальные решения. Важный аргумент в пользу такого утверждения — повторяемость простых соотношений их сторон, как, например, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5 при разных размерах изображения.

Таким же образом строились изображения других геометрических предметов (троны, купели, кувшины, подножия и т. п.), так как соотношения их размеров выдержаны с большой точностью.

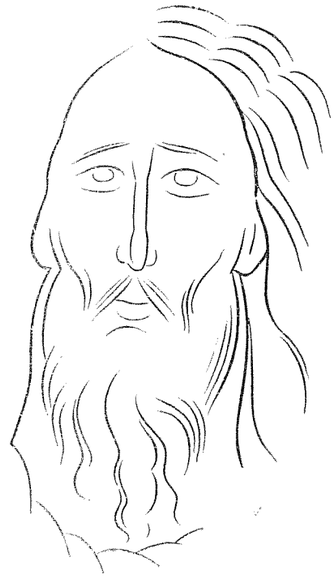
Обширную группу предметов и деталей рисовали с предельной точностью в начальной стадии работы. Для этого графья проводилась по линейке или циркулю [9]. Это копья, мерила, мечи, щиты и др. По направляющим линиям графьи этих предметов рисунок проводился от руки. Нимбы не графили, а рисовали с помощью циркуля.

Есть в росписи и графья, сделанная по линейке для крестов в крещатых одеждах, строчек на свитках и на фоне для надписей.

Последняя группа примеров — графья, использованная в росписи как самостоятельное выразительное средство. В этих случаях она играет роль рисунка. Такой прием должен был подчеркнуть необычность сюжета или среды изображения. В цикле «Страшного суда» есть изображения во тьме, в пламени, в море. Названные как «Тма несущественная», медальоны имеют сплошной серый фон. По этому фону нарисованы контуры фигур грешников. Грешники в адском пламени также изображены с помощью глубокой контурной графьи. Интересны изображения аллегории моря и его обитателей.

На левкасе их контуры выполнены слегка не совпадающими рисунками и графьей. Затем они

[9] Кстати, отметим, что в изображении архитектуры не пользовались линейкой для проведения прямых линий.





Графья лика Иоанна Предтечи. Жертвенник Рождественского собора Ферапонтова монастыря

Окончательный рисунок лика Иоанна Предтечи

перекрыты редкими крупными мазками светло-голубого тона моря.

Предварительный рисунок ферапонтовских фресок воплотил заранее продуманное, выверенное решение как всей росписи, так и каждой композиции в отдельности. Рисунок и графья имели не только большое значение в процессе исполнения росписи, но в отдельных случаях сохранялись мастерами как выразительный прием при окончательном решении.

Известно, что в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря работало не менее трех мастеров, но мы можем говорить только о некоторых различиях в их манере. Что же касается всей росписи в целом, то каждый этап выполнялся с учетом единой поставленной задачи и высоко профессионально. Живопись постепенно приближалась к завершению задуманного образа. На каждом этапе учитывалось то, что было уже создано на предыдущем, и то, что должно было войти в композицию при последующей работе. Эти наблюдения не подтверждают установившегося мнения о независимом раздельном исполнении различных этапов росписи живописцами разного уровня мастерства, при котором первый мастер делал подготовительный рисунок. На всех стадиях формировалась связь конкретной задачи с общим замыслом и проводилась коррекция с целью создания общего образа росписи. Предварительный рисунок ферапонтовских росписей был, конечно, воплощением общего замысла, но не директивой подмастерьям. Он предварял дальнейшую работу только в той мере, в какой это требовалось для бытующей практики стенной живописи. Это и отразилось в методе, который использовала ферапонтовская группа мастеров, решая конкретные задачи.

НОВОЕ ОБ ИКОНАХ РАБОТЫ ДИОНИСИЯ С СЫНОВЬЯМИ ИЗ РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Н. А. Гагман

За последние годы в отделе древнерусской живописи ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря была закончена реставрация шести икон, некогда входивших в иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря [1]. Сделанные в ходе этой работы наблюдения в их сопоставлении с ранее известными материалами позволили уточнить некоторые представления о первоначальном виде написанных Дионисием икон, о судьбе иконостаса и о его месте в первоначальном ансамбле храмового интерьера.

Согласно авторской надписи над северным входом в собор он был расписан в 1502 или в 1502—1503 гг. «Дионисием иконником со своими чады». О том, кто были эти «чады», существуют различные мнения. Некоторые считают, что это были известные по другим источникам сыновья Дионисия Феодосий и Владимир. Другие полагают, что в исполнении обширной работы участвовали и «некие иные» мастера, не связанные прямым родством с Дионисием и названные им своими чадами лишь в переносном смысле. Так или иначе, но роспись собора представляет собою коллективный труд, число участников которого пока нельзя считать твердо установленным (хотя большинство исследователей склонны видеть в росписи три «манеры»).

Об иконостасе в надписи ничего не сказано. Тем не менее на основании общности стиля артели Дионисия с безусловностью приписывается и основная часть икон деисусного ряда, в настоящее время разделенных между тремя музеями: ГРМ, ГТГ и Кирилловским музеем-заповедником, в состав которого ныне входит и ансамбль Ферапонтова монастыря.

Сам иконостас, как известно, не сохранился. По-видимому, еще в древности он подвергся неоднократным переделкам, что не могло не сказаться и на судьбе входивших в него икон. К рубежу нашего столетия он уже полностью утратил свои первоначальные формы, и опубликовавший его К. К. Романов датировал его XVII веком, упомянув при этом, что в трех его ярусах находятся и более древние иконы [2]. Однако, судя по воспроизведенным фотоснимкам иконостаса, к XVII в., и то, пожалуй, только к последней его четверти, могут быть отнесены в лучшем случае царские врата с резными, увитыми виноградной лозой столбиками и достаточно тяжеловесной резной сенью. Основная же часть декорации иконостаса — его плоские канеллированные пилястры, однотипные элементы накладной резьбы на раскрепованных карнизах и восьмигранные панели с подчеркнуто плоскостной резьбой — не могла возникнуть ранее XVIII в. Некоторое представление о несуществующем иконостасе может дать другой, сохранившийся до наших дней в трапезной Благовещенской церкви Ферапонтова монастыря, видимо сооруженный одновременно с первым и близкий ему по формам.

На основании архивных данных — описи до 1751 г. и описи 1775 г.— часть исследователей полагает, что соборный иконостас действительно возник около первой из этих дат или в промежутке между ними [3]. Другой очевидец, скрывшийся под инициалами «С. С. П-ов» и посетивший Ферапонтов монастырь около 1916 г., назвал наш иконостас «елизаветинским, голубым с золотом» [4].

Судя по фотоснимкам К. К. Романова, можно думать, что этот иконостас со временем также подвергся частичной переделке, а именно в связи с включением в его деисусный ряд новой иконы «Спас». Эта икона почти в полтора раза выше остальных икон своего яруса (227,5×136,0 см) и, разумеется, не могла принадлежать первоначальному тябловому иконостасу собора. Ее связь с иконостасом XVIII в. также вызывает сомнения и видом ее обрамления с резным орнаментом, не имеющим ничего общего с другими частями иконостаса, и самой живописью — по мнению М. Г. Малкина, XIX в.[5] Не исключено даже более позднее появление этой иконы. Прибывшие в монастырь в 1905 г., год спустя после восстановления монастыря, П. П. Покрышкин и его помощник К. К. Романов застали в древних памятниках ряд свежих переделок, вызванных желанием приспособить старый архитектурный комплекс к бытовым нуждам его новых хозяев [6]. В ряду этих капитальных мероприятий замена поврежденной или утраченной старой иконы могла быть делом вполне ординарным.

После закрытия Ферапонтова монастыря в 1798 г., во время более чем столетнего пребывания его храмов на положении сельской приходской церкви, здание Рождественского собора почти вовсе не использовалось и не поддерживалось [7]. По словам К. К. Романова, службы в Рождественском соборе в 1905 г. не было, так как полы его прогнили и грозили обрушиться, несмотря на множество подпорок, загромождавших весь подклет собора [8].

В годы запустения центральная икона работы Дионисия могла быть либо просто изъята из иконостаса кем-то из охотников за стариной, либо настолько повреждена, что ее дальнейшее сохранение сочли уже ненужным, и на ее место была подобрана другая, более или менее подходящая по размерам.

В «Каталоге древнерусской живописи [ГТГ]» об иконах деисусного ряда рождественского иконостаса говорится следующее: «...в 1918—1929 гг. семнадцать деисусных икон этого чина, куда кроме привезенных в ГТГ шести досок входили Спас (средник), апостол Андрей, Георгий, Иоанн Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий, Симеон Столпник, Никола, Даниил Столпник, Григорий Двоеслов и архангел Гавриил, были изъяты из церкви Рождества и хранились в двух комнатах монастырского корпуса вместе с местными и пророческими досками (Архив ГТГ 68/59). Таким образом, деисусный чин первоначально состоял из семнадцати икон. Неизвестно, относятся ли все они к 1500—1502 гг. В 1958 г. из надвратной церкви Ферапонтова монастыря в ГРМ вывезены шесть икон (архангел Гавриил, Георгий, Григорий Двоеслов, Василий Великий, Иоанн Златоуст и Симеон Столпник). Теперь в надвратной церкви остались: Спас, апостол Андрей, Иоанн Богослов, Никола и Даниил Столпник» [9]. По данным того же каталога шесть икон, принадлежащих ГТГ («Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Апостол Петр», «Апостол Павел» и «Димитрий Солунский»), были переданы в галерею в 1933 г. «через музей Кириллова Белозерского монастыря» [10].

Их реставрация была начата в Ферапонтовом монастыре еще в 1930 г. сотрудниками ЦГРМ П. А. Юкиным и Е. А. Домбровской, раскрывшими иконы «Апостол Павел», «Иоанн Предтеча», «Апостол Петр» и «Богоматерь», а также фрагмент иконы «Архангел Михаил». В 1934 г. работы были продолжены в реставрационном отделе ГТГ, причем реставратор Е. А. Домбровская закончила раскрытие иконы «Архангел Михаил» и провела полную реставрацию иконы «Димитрий Солунский» [11].

Раскрытие икон, переданных в ГРМ, а также перешедших в Кирилловский музей-заповедник, проводилось уже в послевоенное время П. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной.

В результате был открыт выдающийся живописный комплекс, несомненно связанный с ансамблем фресок Ферапонтова монастыря. Особенностью всего чина является необыкновенная цельность и звучность тонко сгармонированной цветовой гаммы, в которой даже белые одежды отцов церкви приобретают характер мощных цветовых пятен, где охристым и бирюзовым фонам стенописи отвечает яркое золото, а кирпично-красным разгранкам фресок — киноварные опушки на торцах икон.

Вместе с тем выяснилось, что икона «Апостол Андрей» (Кирилловский музей-заповедник) резко выпадает из общего ансамбля, представляя собою произведение, связанное с совершенно иной, возможно местной, традицией. Массивная, довольно жестко написанная фигура апостола выдержана в приглушенных, землистых тонах и полностью лишена той звучности цветового

[1] Речь идет о главном иконостасе собора. Помимо него в соборе был другой, малый, находившийся в Никольском приделе. Входом в придел служила южная дверь главного иконостаса. См.: *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908. С. 14–15.

[2] Там же. С. 23–24. Табл. X–XII (ил. 2).

[3] См.: *Кочетков И. А.* История иконостаса собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 71; *Малкин М. Г.* К истории иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря // Там же. С. 87.

[4] *И-ов С. С.* Поездки в монастыри: Ферапонтов, Кирилло-Белозерский и Горицкий // Временник Северного кружка любителей изящных искусств. Вологда, 1916. С. 70.

[5] *Малкин М. Г.* Указ. соч. С. 92.

[6] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ. соч. С. 3.

[7] *Георгиевский В. Т.* Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. С. 8.

[8] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Указ. соч. С. 17.

[9] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. С. 336. Примеч. 1.

[10] Там же. С. 336.

[11] Там же.

аккорда, которая представляет собою одну из отличительных черт живописи Дионисия и его последователей. Несмотря на золотой фон, киноварную опушь и характер кракелюр, связывающие эту икону с остальными иконами чина, ее отличие от них настолько велико, что С. В. Филатов, предлагая проект реконструкции соборного иконостаса, поначалу исключил ее из созданного Дионисием ансамбля. Однако он отметил, что в 1553 г. «Апостол Андрей» уже находился в составе иконостаса. На обороте иконы имеется надпись, где сказано, что ее, а с нею и две другие иконы чина («Апостол Павел» и «Иоанн Богослов») обложил серебряной басмой царский дьяк Юрий Сидоров. В отличие от тех двух икон, имеющих идентичные и давно опубликованные надписи, на иконе «Апостол Андрей» указана и дата вклада — 1553 год [12], интересная тем, что в этом году состоялось второе посещение Ферапонтова монастыря царем Иваном IV. Уместно предположить, что вклад царского дьяка Сидорова был непосредственно связан с этим событием[13]. С другой стороны, едва ли возможно, чтобы из всего деисуса сперва были обиты басмой только три иконы, к тому же не принадлежавшие к его трем центральным изображениям, остальные — позднее. По-видимому, серебряной басмой были украшены одновременно все иконы чина, но только один из вкладчиков, Юрий Сидоров, позаботился оставить память об этом в особых надписях. Вполне закономерно предположить в числе вкладчиков и самого царя.

Указанные в надписях оклады, как и оклады на других иконах чина, до нас не дошли. Больше того, на фотографиях иконостаса хорошо видно, что в 1905 г. они уже были полностью утрачены [14]. Наиболее вероятной датой исчезновения дорогой басмы можно считать 1614 год, когда Ферапонтов монастырь подвергся кратковременному захвату и разграблению литовцами [15].

Судя по следам от гвоздей на всех иконах чина, оклады на них были более или менее одинаковыми, басменными, и, как обычно, закрывали только фон и поля, не затрагивая фигур и ноземов. На фонах они слагались из вертикальных прямоугольных полос (размером приблизительно 30,0×6,0 см), подрезанных по контурам изображений. Басма на полях состояла из таких же продолговатых узких пластин. Венцы, судя по числу кречивших их гвоздей, были тоже басменными, из трех-четырех кусков и, возможно, выпуклыми.

Из шести реставрированных ВХИРЦ им. акад. И. Э. Грабаря икон Рождественского собора четыре принадлежат пророческому ряду и две — «Никола» и «Даниил столпник» — деисусу.

Работа над этой группой памятников была начата с раскрытия иконы «Пророки Аарон, Гедеон и Иезекииль», довольно хорошо различимой на снимках иконостаса по правую сторону от средника.

Полуфигуры пророков были покрыты сплошной записью, близко повторявшей их первоначальный рисунок, но только в резко огрубленной форме. Поверх записи лежал неровный слой сильно загрязненной олифы. Холодный голубовато-серый колорит записи, выполненной сильно разбеленными красками с прорисовкой всех основных деталей черными линиями, по-видимому, был обусловлен общим цветовым решением иконостаса XVIII в.— «голубого с золотом». Между записью и авторской живописью лежали остатки небрежно промытой первоначальной олифы, причем местами нижний слой живописи был грубо задет промывкой.

Фоновая часть иконы была закрыта басмой, которая хотя и может быть отнесена ко второй половине XVI в., однако решительно отличается от басмы икон деисусного ряда. Материалом для нее послужил дешевый медный сплав. Выполнена она упрощенно, без детальной проработки узора. Заготовки ее имели форму длинных широких полос с крупным чеканчатым рисунком. Обрезанные по контурам фигур, они располагались на поверхности иконы горизонтально, и каждый такой кусок закрывал сразу значительную часть фона. Особенно грубыми были венцы, представлявшие собою неряшливо обрезанные куски басмы другого рисунка, с сетчатым орнаментом, не вязавшимся с округлой формой венцов. Эти куски были набиты на доску без рельефной прокладки и производили впечатление случайных заплат. Тем не менее по следам от гвоздей можно было вполне безошибочно установить, что икона никогда не имела другого оклада.

Таким образом, в 1553 г. дорогой серебряной басмой были украшены только иконы деисуса и, быть может, местного ряда. Иконы пророков никакого убранства не получили. Возможно, что их дешевая басма появилась несколько позднее.

Фоновая часть упомянутой пророческой иконы, защищенная басмой, не была затронута новителями. Под нею обнаружен только золотисто бурый слой олифы, очевидно первоначальный и сравнительно мало загрязненный.

Полное раскрытие иконы показало, что она написана на достаточно хорошо сохранившемся

[12] *Филатов С. В.* Иконостас и интерьер собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. Вып. 1. С. 51–52 и след. Надписи на двух других иконах опубликованы в изд.: *Покрышкин Н. Н., Романов К. К.* Указ. соч. С. 14; *Литовкина В. Н., Мисеев И. Е.* Указ. соч. С. 235.

[13] *Покрышкин Н. Н., Романов К. К.* Указ. соч. С. 5.

[14] Там же. Табл. IX–XII (ил. 2).

[15] Там же. С. 5. Примеч. 2.

золотом фоне с киноварной обводкой по всем четырем краям доски и киноварными надписями с именами пророков. Характер начертания надписей, на наш взгляд, близок начертанию надписей на фресках собора. Общий цветовой строй иконы и силуэты отдельных фигур вполне согласуются с колоритом и ритмическим рисунком стенописи. Вместе с тем детальная прописовка фигур на иконе, особенно в мелких подробностях, выдает руку гораздо менее искусного исполнителя, не владеющего пластической формой в той мере, какая присуща исполнителям деисуса и стенописи храма. По этому признаку нашу икону можно признать работой одного из младших помощников Дионисия, однако не исключено, что последнему мог принадлежать первоначальный набросок самого общего контура представленных здесь фигур.

Следующая раскрытая икона — «Пророки Наков, Захария, Малахия и Иоиль» — стояла в иконостасе справа от предыдущей. Состояние этой иконы, характер закрывавшей ее записи и оклада оказались вполне аналогичными. Однако в отличие от предыдущей живопись ее оказалась еще менее искусной. Бросается в глаза отсутствие тонкости в рисунке, некоторая жесткость сопоставления отдельных цветов, резкость пробелов и более темная карнация ликов. И все же отдельные детали изображения на этих двух иконах настолько близки одна к другой, что представляются выполненными по одному образцу или даже одною рукой. К таким деталям принадлежат головы пророка Аарона на первой иконе и пророка Иоиля на второй, исполненные словно бы по одной прориси и отличающиеся только формой отдельных прядей волос при их вполне идентичной, резко графической трактовке.

Объединяющим элементом выступают и киноварные надписи с именами пророков, также близкие надписям на стенах собора. Поэтому, признав первую из наших икон произведением одного из мастеров артели Дионисия, мы безусловно вынуждены будем сделать то же и по отношению ко второй из них.

Две другие пророческие иконы, сходные с только что описанными, были реставрированы в Вологодской областной реставрационной мастерской. Живопись этих памятников отмечена теми же чертами. Быть может, исключение представляет третий — средник «Знамение и пророки Давид и Соломон» (реставрирована в ГРМ). Несколько больше пострадавший, он все же позволяет предположить значительное участие в работе над ним самого Дионисия. По крайней мере, рисунок этой иконы, думается, в основном принадлежит руке великого мастера.

Видимо, распределение работы над отдельными иконами пророческого ряда происходило по традиционному способу, когда одному мастеру обычно поручались сразу две иконы, располагавшиеся в иконостасе симметрично по отношению к середине. Этим простым путем удавалось достигать гармонии ансамбля в целом, даже при заметном различии творческих индивидуальностей отдельных исполнителей.

Справа и слева пророческий ряд замыкался двумя двухфигурными иконами. Несмотря на полное совпадение характера их записи и закрывавшей фон басмы, обе эти иконы никак не могут быть отнесены к произведениям круга Дионисия, зато обнаруживают удивительное сходство с иконой «Апостол Андрей» из деисусного ряда [16]. Те же тяжеловесные пропорции, тот же резковатый рисунок и, главное, те же землистые оттенки приглушенных красок. Но есть и существенное различие, касающееся только фона и надписей. Деисусная икона имеет киноварные опушки у торцов, а золоченый фон ее с черной обводкой венца и черной надписью; опушки двухфигурных пророческих икон выполнены светлой охрой, а надписи хотя и киноварные, но совершенно иного, более простого рисунка, чем на остальных пророческих иконах, причем буквы на двухфигурных иконах значительно мельче.

Откуда такое несоответствие?

Обратившись к фотографиям иконостаса, мы увидим, что его пророческий ряд уменался между северной и южной стенами храма. Остальные три яруса отчасти заходили на боковые стены. Это связано с тем, что при замене первоначальной тябловой конструкции иконостаса новой (с отдельными гнездами для икон) длина каждого яруса увеличилась в соответствии с числом столбиков, разделявших его иконы. Теперь представим себе расположение пророческих икон в иконостасе старой тябловой конструкции. Ясно, что при удалении элементов обрамления, разделяющих соседние иконы, на их месте появился бы зазор. Простой подсчет показывает, что в пророческом ряду при расположении икон встык останется место, по ширине соответствующее еще двум фигурам пророков. Таким образом, мы вправе думать, что в первоначальном составе иконостаса было пять трехфигурных и две четырехфигурные пророческие иконы. Во время переделки иконостаса двум трехфигурным пророческим доскам попросту не хватило места. Перенесение их на боковые стены нарушило бы цельность композиции ряда, и тогда они были просто заменены другими двухфигурными иконами, быть может, написанными специально для этого случая.

[16] На это обстоятельство обратил внимание С. В. Филатов. См.: *Филатов С. В.* Указ. соч. С. 52, 53, 54.

Несоответствие цветовой гаммы новых икон отчасти можно объяснить тем, что они предназначались для включения в один ряд с произведениями, уже заметно потемневшими от времени. Несовпадение цвета их оплечек с остальными также не должно удивлять, так как все иконы деисуса и пророческого ряда к тому времени уже были обиты басмой, и потому цвет оплечек мог быть выбран новым мастером произвольно.

Но как быть с басмой? На всех иконах пророческого ряда, включая и двухфигурные, она была одинаковой. Однако, приглядевшись к снимкам двухфигурных икон до начала их реставрации, мы видим, что их басма во многих местах состояла из кусков, никак не обусловленных ни первоначальной формой заготовок, ни очертаниями фигур. Иными словами, здесь мы имеем дело с повторным использованием басмы, снятой с других икон, не видимому, именно с тех, что были изъяты при переделке иконостаса.

Басма, которой были украшены иконы деисуса, до нас не дошла. На иконах пророческого ряда не хватает только отдельных кусков. Видимо, грабители быстро установили разницу между убранством двух разных рядов иконостаса.

На местах утрат медной басмы находилась та же сильно разбеленная сплошная запись, которую мы датировали выше второй четвертью или серединой XVIII в. Лежавшее под нею золочение было почти полностью стерто.

Из всего сказанного напрашивается вывод, что живопись фигуры апостола Андрея представляет собою запись, относящуюся ко времени уничтожения старой конструкции иконостаса и нанесенную поверх остатков первоначального изображения. Интересно, что размеры чиновых икон иконостаса довольно различны, как, впрочем, и характерные признаки строения их основы. Так, шесть икон из собрания ГТГ имеют высоту от 155 до 158 см при ширине от 60 до 62 см [1]. Реставрированная в ВХИРЦ им. акад. И. Э. Грабаря икона «Никола» имеет высоту 156 см при ширине 57,7 см, а «Даниил столпник» — высоту 159,5 см при ширине 67,5 см. Различаются и края ковчегов отдельных досок, то четко отточенные и довольно крутые, то более расплывчатые и пологие, и шпонки — у одних досок односторонние, у других — встречные. То же можно сказать и об иконах пророческого ряда. Вероятно, изготовление досок также было делом нескольких мастеров, работавших каждый по-своему, а общие размеры досок были даны им без особой точности.

Наиболее интересную часть всей работы представляло раскрытие деисусной иконы «Никола». Уже потому, что здесь изображен один из самых почитаемых святых русской церкви, казалось вполне вероятным найти в ней собственноручную работу Дионисия. Достойно внимания и то обстоятельство, что образ Николы стоял в деисусном ряду непосредственно над входом в Никольский придел собора, в конхе которого написана полуфигура святого, по общему признанию принадлежащая к работам самого Дионисия. Неоспоримый интерес представляла и возможность исследовать отложившиеся на памятнике разновременные наслоения и таким путем проследить его историю, а быть может, и уточнить некоторые устоявшиеся представления об иконах чина, расчищенных много лет назад.

Произведение было сильно искажено грубой записью. От своих первоначальных черт оно сохраняло только самый общий абрис фигуры да не затронутую последней записью фелонь, розоватые и красные кресты которой были счищены поновителями больше чем наполовину, а затем (как впоследствии установил реставратор М. К. Ефимов) прикрыты тонким слоем дымчато-серой лессировки. Удивительным образом уцелели и санграхиль, оклад Евангелия и палица, на которых сохранились даже значительные остатки первоначального золотого ассиста. Эти детали также не были записаны и лишь в нескольких местах частично задеты неумелой промывкой. Возникшие потертости были грубо, не в тон, закрашены. Затем неуверенной рукой и более темным цветом поверх авторских прописаны основные линии этих частей изображения.

Вспомнив свидетельство К. К. Романова о том, что в 1905 г. «в Деисусе поясе» грубое поновление коснулось только иконы «Вседержитель», а остальные иконы «сохранились хорошо», можно сделать вывод, что в последний раз наш памятник был переписан уже после 1905 г., но до 1918 г., когда он в числе других был изъят из собора.

Под верхним слоем записи обнаружен остаток другой, относящейся уже к XVIII в. На полях она имела вид сплошного, тонкого, но плотного слоя цвета золотистой охры. Вдоль верхнего и нижнего краев доски были проведены обводки красно-коричневого цвета. На фоне, под слоем олифы XVIII в., который при последнем поновлении не удалялся, а был только записан, открылось сильно поврежденное древнее фоновое золочение, в местах утрат прописанное той же охрой, что и поля. Поверх этого поврежденного и частично прописанного фона нанесена черная обводка венца, аналогичная тем, которые можно видеть на большинстве раскрытых ранее икон деисуса. Черная надпись лежала на том же слое частичной прописи. Отсюда следует вывод, что и черные обводки венцов, и черные надписи, сохраненные при раскрытии почти на всех иконах деисуса, должны быть отнесены к их поновлению в середине или второй четверти XVIII в.

[1] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. С. 335.

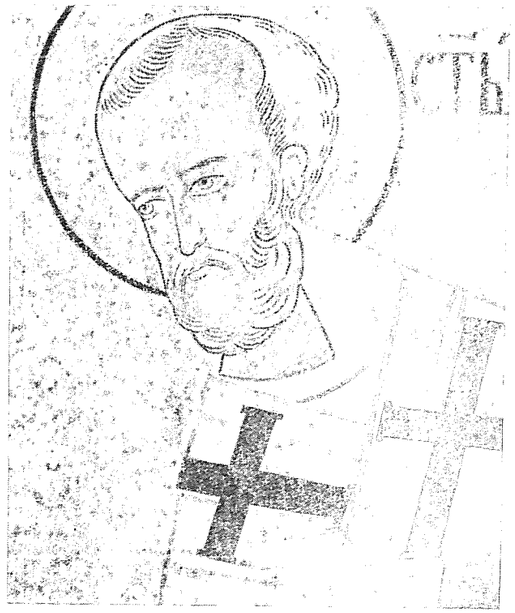
В районе черной надписи, непосредственно на уцелевших фрагментах древнего золота, обнаружены хорошо видные в микроскоп остатки уничтоженных при поновлении первоначальных киноварных букв. Таким образом, надпись на иконах деисуса первоначально были тоже киноварными и, надо думать, с тем же характерным начертанием, как и на иконах пророческого ряда, что непреложно вытекает из предполагаемого единства стиля первоначального иконостаса. Венец «Николы», очевидно, был отмечен только графьей, как на иконах «Богоматерь», и «Иоанн Предтеча» из собрания ГТГ.

То, что все перечисленные переделки должны быть отнесены только к двум означенным периодам, убедительно показало раскрытие нозема иконы. Здесь под верхним слоем записи обнаружены четко дифференцируемые и ни разу не затронутые поновлением два слоя покрывной олифы: нижний первоначальный слой, тонкий, золотисто коричневого цвета, и верхний толстый слой XVIII в., темно бурый, почти черный. Этот толстый верхний слой в нескольких местах осыпался и, будучи записан, производил впечатление утрат, затонированных без подведения грунта.

Под нижним слоем олифы открылась первоначальная живопись нозема, выполненная широко, жидкой краской и отлично сохранившаяся, если не считать тех мест, где нозем непосредственно граничил с фигурой и где он при промывке фигуры оказался смытым до грунта. Таким образом, за время существования памятника его нозем ни разу не расчищался. При поновлении XVIII в. его просто оставили под нетронутым слоем авторской олифы, а потом заолифили еще раз вместе с записью, нанесенной на другие части изображения. При последнем поновлении его, не промывая, также записали. Этим и следует объяснить удивительную сохранность жидко написанных позёмов на большинстве икон ферапонтовского чина.

Два нетронутых слоя олифы с очевидностью определяют число имевших место на иконе поновлений.

К записи XVIII в. относится и черная пропись на крестах и орнаментальных полосах омофора Николы, под которой обнаружены кресты такой же формы, но темно-зеленого цвета с остатками золотого ассиста. Тогда же нанесены и светло коричневые прописи на вороте и поруче, а также пропись на голове с дополнительной прописовкой прядей волос и пробелов на лике. Особенно надо обратить внимание на запись правой руки, под которой концы пальцев оказались утраченными. В этом месте при реставрации пришлось сохранить слегка разреженный



«Никола». Икона. 1502–1503 гг. Деталь, под записью после 1905 г. Кирилловский музей заповедник

верхний слой записи, удалив только черную обводку пальцев.

Для объективного распознания наиболее трудно отличимых элементов прописи было применено исследование и фотографирование соответствующих участков красочного слоя при увеличении порядка 25[x]. Таким путем удалось обнаружить четкое различие в строении поздних и авторских пробелов на голове Николы, а также в характере их залегания на поверхности авторского охрения. При указанном увеличении пробела записи обнаружили свою «крупитчатую» структуру, в которой наряду с довольно крупными зернами плохо растертых белил виднелись таких же размеров частицы черной и красновато-коричневой краски. Напротив, авторские пробела при этом же увеличении имели вид полупрозрачной массы, похожей на парафин, в которой отдельные частицы краски оставались неразличимыми.

Залегание авторских пробелов на поверхности авторского охрения имело характерный вид слияния, постепенного перетекания цвета на границе мазка. В отличие от этого, пробела записи лежали поверх авторской охры четко ограниченным, особым слоем. Было видно, что авторские пробела, положенные на полупросохший слой авторской охры, слегка растворяли



«Никола». Деталь иконы в процессе удаления записей

его, что и создавало характерный эффект плавного перетекания или сплава двух цветов. В отличие от этого белила записи, нанесенные на старый красочный слой, уже подвергавшийся действию олифного покрытия, естественно, не могли размягчить его поверхность и оставались на ней в виде четко отграниченных резких мазков.

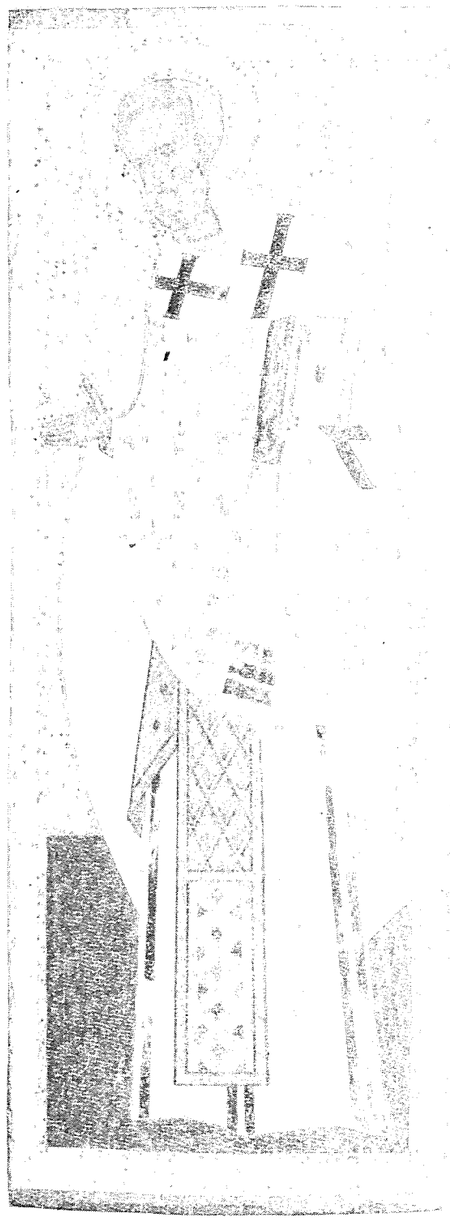
Поновление XVIII в. было проведено вполне последовательно и целенаправленно, с тем чтобы приспособить древние иконы к стилю нового иконостаса «голубого с золотом». Наиболее ответственные части изображения, прежде всего писанные золотом, промывались довольно тщательно. Элементы живописи, исполненные в теплых тонах и не вязавшиеся с холодной тональностью нового иконостаса, были или вовсе уничтожены (как киноварные надписи), или перекрыты записью (как киноварные опушки на полях), или наполовину счищены и пригашены холодной лессировкой (как кресты на фелони Николы). В «исправленное» таким способом произведение введены характерные для XVIII в. черные обводка венца и надпись. Для живописной связи их с изображением некоторые детали одежды также прописаны черной краской (кресты и орнаментальные полосы на омофоре, основные линии подризника, контуры головы и руки).

Фон иконы после «исправления» остался золотым, хотя и сохранил не до конца удаленную потемневшую олифу, к которой прибавились пятна охры, маскировавшие повреждения золота, поля же приобрели цвет золотистой охры, а их опушки стали темными, красновато-коричневыми.

Воссоздавая первоначальный облик иконы, мы должны представить ее себе исполненной интенсивными чистыми красками на сверкающем золотом фоне с киноварными опушками и надписями, которые по рисунку отдельных букв и композиции были близки надписям на фресках собора.



«Никола». Деталь иконы после удаления записей и погашения утрат



«Никола». Икона после реставрации

Сравнивая между собой отдельные иконы, входившие в созданный артелью Дионисия иконостас, приходится констатировать значительную разницу в мастерстве их исполнения, превосходящую те тонкие различия, которые обычно кладутся в основу разделения исполнителей, трудившихся над фресками собора. И тем не менее по ряду уже названных признаков мы не можем исключить ни одну из них из первоначального состава иконостаса.

Создается впечатление, что артель Дионисия при создании фресок использовала какую-то особую организацию работ, позволившую достигнуть большой однородности всех частей обширного ансамбля. Быть может, в работе над фресками отдельные мастера были более тесно связаны между собою: например, распределением отдельных операций по степени их сложности в соответствии с опытом и одаренностью каждого. В работе над иконами младшие члены артели были, очевидно, более самостоятельными. Здесь им, по-видимому, доверялось завершение работы, лишь вчерне намеченной старшим мастером, особенно если она предназначалась для верхнего яруса иконостаса и поэтому не была рассчитана на детальное рассмотрение.

Возможно, что дальнейшее подробное изучение раскрытых икон позволит наконец установить общее число мастеров артели, охарактеризовать творческую индивидуальность каждого из них [18].

Подробное исследование иконы «Никола», проведенное в связи с реставрацией, обнаружило еще одно любопытное ее качество. При осмотре и фотографировании живописи в инфракрасных лучах отчетливо выявлен подготовительный рисунок фигуры. Особенно интересен рисунок головы, более лаконичный, чем законченное изображение, и с более резко намеченными чертами, словно заимствованный у старого образца. Его простую и строгую форму художник затем переработал, обогатив деталями и придав облику святого менее суровое, просветленное выражение.

Впечатление, производимое на зрителя фресками Ферапонтова монастыря, не в последнюю очередь объясняется их необычайной внутренней цельностью и завершенностью. Это действительно «особый мир, преображенный цветом и светом» [19]. Неудивительно, что исследователи, писавшие о ферапонтовских фресках, склонны рассматривать их как вполне законченное и цельное произведение искусства, забывая о том, что в интерьере храма стоял иконостас — идейно-смысловой центр всего ансамбля. Было даже высказано мнение, будто по замыслу Дионисия именно стенописи, а не иконостасу отведена главная, организующая роль в общем ансамбле храма. Это едва ли соответствует характеру мышления русского средневековья. Иконостас был непосредственным объектом поклонения, к персонажам его центрального ряда средневековый человек обращался за помощью и защитой. Иконы украшались дорогими окладами, им приписывали способность творить чудеса, к ним совершали далекие паломничества. Нечего и говорить, что стенная живопись никогда не пользовалась подобным признанием. Ее основное назначение обычно видели только в украшении храма.

По самой природе средневековой художественной культуры такому соотношению ценностей должно было отвечать и прямо обусловленное им соотношение технических средств исполнения живописи. И действительно, водяные краски стенописи, заметно теряющие силы при высыхании, никак не могли соперничать с самой гибкой и богатой по своим возможностям техникой средневековой живописи — яичной темперой, покрытой масляным лаком. Это безусловное преобладание красок икон над фреской особенно ясно выражается в золотых фонах икон, которым в стенной живописи Рождественского собора отвечают только охра и голубец.

Обобщая сделанные наблюдения, мы можем следующим образом представить себе судьбу ферапонтовского иконостаса. Он был создан Дионисием «со своими чады» одновременно с росписью Рождественского собора. В него входили все раскрытые теперь иконы деисусного и пророческого рядов, кроме «Вседержителя» и двух двухфигурных икон пророков. Последние, видимо, были написаны позднее и заменили собою две трехфигурные иконы работы сыновей Дионисия. Эта замена была связана с уничтожением старого тяблового иконостаса и устройством нового, имевшего отдельные ячейки для каждой иконы. В то же время была переписана чиновая икона «Апостол Андрей».

В 1553 г. должно быть, в связи с посещением Ферапонтова монастыря Иваном IV — деисус работы Дионисия был украшен серебряной басмой, в то время как пророческий ряд такого оклада не получил. Возможно, что обивка басмой пророческих икон была произведена позднее, причем оклады были из золоченой меди ремесленной работы. В 1614 г. деисус лишился своих окладов, похищенных литовцами. Оклады пророческих икон пострадали при этом незначительно.

В середине или второй четверти XVIII в. в соборе был сооружен новый иконостас, причем в его состав вошли царские врата, возможно изготовленные для предыдущего иконостаса в конце XVII в. В связи с новой переделкой древние иконы были частично промыты и переписаны. Это поновление привело к гибели отдельных элементов живописи, не вязавшихся с цветом нового иконостаса, и уничтожению древних киноварных надписей на иконах деисуса, замененных черными; на всех чиновых иконах также сделана черная обводка венцов, записаны черным кресты на одеждах святителей; переписаны головы, руки и большая часть одежд, кроме деталей, исполненных с применением золотых разделок. Фоны икон протонированы в местах утрат, а поля сплошь прописаны золотистой охрой. Скрытая под этой прописью киноварная опушь заменена на красновато-коричневую. Фоны пророческих икон, в основном закрытые басмой, остались при этом нетронутыми.

Остается неясным, когда была утрачена центральная деисусная икона работы Дионисия.

После 1904 г. с восстановлением монастыря были еще раз поновлены и частично записаны остальные иконы деисуса. Во время музейной реставрации икон, происходившей в 30-е, а затем в 50-е годы нашего столетия, на них была сохранена часть прописей, нанесенных в XVIII в., в том числе черные надписи, черные обводки венцов, черные кресты на омофорах святителей и, возможно, некоторые другие, что может быть выявлено только путем тщательного изучения этих памятников.

Древний иконостас был композиционным центром всего ансамбля. Его общая тональность благодаря золотым фонам икон, ярко-красным обводкам и надписям была несколько теплее колористической гаммы фресок. Отчетливое представление о первоначальном виде икон принципиально важно для понимания не только каждой из них, но и всего живописного ансамбля Рождественского собора.

[18] Интересно также сопоставить приемы живописи голов на пророческих иконах с миниатюрами работы Феодосия, сына Дионисия, 1507 г. См.: *Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси: XI—XVII вв. М., 1964. Ил. с. 246.

[19] *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1969. С. 3.

ДИОНИСИЙ И ИСКУССТВО МОСКВЫ XV—XVI СТОЛЕТИЙ

(вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозерского и Павлова Обнорского монастырей в собрании Государственного Русского музея)

В. К. Лаурина

Творчество Дионисия неотделимо от московской живописи второй полсвины XV — начала XVI в., наиболее полно выражает национальные особенности русской художественной культуры рассматриваемого времени. Роль искусства Дионисия огромна, о чем свидетельствует значительное количество икон, созданных им с сыновьями и мастерами артели, а также иконописцами круга Дионисия и художниками, работавшими в ином плане, но испытавшими влияние его могучей индивидуальности.

Многолетняя подготовка выставки и научной конференции «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий», организованных ГРМ, и связанный с ними отбор, раскрытие и исследование произведений привели к ряду наблюдений. Введение в научный обиход более 50 произведений, в том числе и из Кириллова и Ферапонтова монастырей, переатрибуция некоторых ранее известных памятников, их тщательный сравнительный анализ помогли полнее охарактеризовать творческий метод Дионисия, пересмотреть вопросы его связи с живописью Андрея Рублева, роли в развитии живописи XVI в. и, что самое существенное, отделить произведения, написанные самим художником, от работ, вышедших из его мастерской, от московского искусства круга и времени Дионисия.

Иконопись Москвы эпохи Дионисия изучена недостаточно. Это объясняется, по-видимому, в первую очередь тем, что вплоть до недавнего времени живопись XV—XVI вв. была представлена относительно ограниченным количеством памятников, в результате чего одни и те же произведения атрибутировались по-разному. В. Н. Лазарев совершенно справедливо отмечал, что «лишь новые открытия... прольют свет на эту запутаннейшую проблему» [1].

[1] *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 500.

Важным событием последних лет явилось раскрытие реставраторами ГРМ большой группы икон из собора Ферапонтова монастыря.

В числе 17 произведений деисусного чина шесть — «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Апостол Петр», «Апостол Павел» и «Димитрий» [2] — принадлежат ГТГ. Еще пять — «Василий Великий», «Иоанн Богослов», «Апостол Андрей», «Никола» и «Даниил столпник» [3] — находятся в Кирилловском музее-заповеднике. Из них икона «Василий Великий» также раскрыта в реставрационных мастерских ГРМ [4]. Хранящиеся в ГРМ и раскрытые здесь памятники «Архангел Гавриил», «Иоанн Златоуст», «Григорий Богослов», «Георгий» и «Симеон столпник» [5] отличаются от произведений того же чина, принадлежащих ГТГ и расчищенных ранее. Здесь, по-видимому, большую роль сыграла разная методика и разновременность раскрытия, приведшие к некоторому стилистическому разнобою.

Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря раскрыты находящиеся в ГРМ иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад» [6].

[2] ГТГ. Инв. № 28627–28632. См. *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. № 278. С. 334–336. Табл. 212, 216–223. В. И. Антонова считает, что иконы написаны Дионисием с сыновьями, и датирует их 1500–1502 годами. В. Н. Лазарев относил указанные памятники к началу XVI в., связывая их с мастерской Дионисия (*Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. Т. III. С. 500, 526–527. Ил. с. 516; *Он же.* Московская школа иконописи. М., 1971. С. 49. Табл. 74–76; *Он же.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. № 127). И. Е. Данилова упоминает несколько произведений чина и приписывает их «Дионисиевой братии» (*Данилова И. Е.* Дионисий и его творчество: К вопросу об искусстве Москвы периода образования Русского государства: Дис. ...канд. искусствоведения. М., 1951. С. 73–74, 79). Н. К. Голейзовский и С. В. Ямщиков, аналогичным образом датируя иконы и связывая их с именем Дионисия, отмечают принципы артельного способа работы (см.: Государственная Третьяковская галерея. Дионисий: Образ и цвет/Авт.-сост. Н. Голейзовский и С. Ямщиков. М., 1970. С. 2. Ил. 18–20). Г. В. Попов, относя памятники к 1502–1503 гг., атрибутирует их как произведения Дионисия и его мастерской (*Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 80, 108, 110, 120, Табл. 151, 154–162). В каталоге выставки «Дионисий и искусство Москвы...» иконы атрибутируются аналогично, но условно принята более широкая датировка: 1495–1504 гг. См.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог/Авт. вступ. ст. В. К. Лаурина. Ред.-сост. Т. Б. Вилинбахова, В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова. Л., 1981. № 33; *Смирнова Э. С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщения ГРМ. Л., 1964. Вып. VIII. С. 97–99. Ил. С. 97–99 (там же упоминаются деисусные иконы, принадлежащие ГРМ и Кирилловскому музею-заповеднику. С. 96. Примеч. 14); *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад» из Ферапонтова монастыря и московская литература конца XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. С. 165, 170–172; *Danilowa I. J.* Dionissi. Dresden, 1970. S. 96–97, Abb. 79, 81–83; *Перцев Н. В.* О новооткрытом произведении Дионисия // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств: XIV–XVI вв. М., 1970. С. 162, 164, 170. Ил. с. 163: *Алпатов М. В.* Сокровища русского искусства XI–XVI веков (живопись). Л., 1971. С. 283. Табл. 190–191.

[3] Кирилловский музей-заповедник: «Иоанн Богослов». Инв. № 2077; 159,0×65,0×3,5 см; «Апостол Андрей». Инв. № 2079; 158,0×65,0×3,5 см; «Никола». Инв. № 2081; 156,0×57,0×3,5 см (раскрыт в ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря); «Даниил столпник». Инв. № 2082; 161,0×38,5×3,0 см.

[4] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 2074; 158,0×59,5×4,0 см. До расчистки икона хранилась в надвратной церкви Богоявления Ферапонтова монастыря. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной в 1959–1960 гг. См.: *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад»... С. 171; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 110. Табл. 152; *Danilowa I. J.* Op. cit. S. 97, Abb. 80; *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 80. Ил. 62.

При поновлении в XVIII—XIX вв. фигура святителя была грубо записана темперными красками с сохранением ее первоначальных очертаний. Перед записью живописная поверхность была частично промыта и снемзована, вследствие чего красочный слой иконы местами сильно поврежден. Особенно пострадали голова, кисть руки, омофор и Евангелие (см. реставрационный протокол, составленный в мае 1959 г. Н. В. Перцевым).

[5] «Архангел Гавриил». Инв. № ДРЖ 3090; 156,0×65,3×3,7 см; «Иоанн Златоуст», Инв. № ДРЖ 3092; 156,7×58,0×3,7 см; «Григорий Богослов» (по надписи «Двоеслов»). Инв. № ДРЖ 3089; 155,8×58,6×3,8 см; «Георгий». Инв. № ДРЖ 3091; 157,0×58,0×3,6 см; «Симеон столпник» (по надписи «Симеон преподобный»). Инв. № ДРЖ 3093; 159,2×49,0×3,0 см. В ГРМ поступили в 1958 г. из Кирилловского музея. «Архангел Гавриил» и «Григорий Богослов» раскрыты Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной в 1959 г. (первоначальная надпись «Архангел Гавриил» открыта изпод более поздней: «Архангел Михаил»); «Симеон столпник» — в 1967 г.; «Георгий» — в 1960 и 1967 гг.; «Иоанн Златоуст» — в 1967–1969 и 1976 гг. Три последние расчищены Н. В. Перцевым. Окончание раскрытия иконы «Иоанн Златоуст» осуществлено Л. В. Марковой. Экспонировались на выставках ГРМ «Новые поступления в Государственный Русский музей (к 70-летию музея)» (1968); «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий» (1976–1977); «Выставка новых поступлений. К 80-летию со дня открытия Государственного Русского музея» (1978). См.: *Talbot Rice T.* A concise History of russian Art. N. Y.; Wash., 1965. Tab. 117 («Архангел Гавриил»); *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад»... С. 171; *Смирнова Э. С.* Живопись Древней Руси (находки и открытия). Л., 1970. Б/п. Ил. 23 («Архангел Гавриил»), 24 («Григорий Богослов»); *Перцев Н. В.* О новооткрытом произведении Дионисия. С. 162, 164. Ил. с. 165, 167 (детали иконы «Архангел Гавриил»); *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 80, 108, 120. Табл. 153, 163; Древнерусское искусство: Выставка новых поступлений: Каталог/Государственный Русский музей. К 80-летию со дня открытия. Науч. ред. В. К. Лаурина. Л., 1978. С 4, 12–14. № 9. Ил. с. 13 — «Иоанн Златоуст», «Георгий» (далее — ГРМ. Каталог выставки новых поступлений); Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. № 33; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись... № 127.

Сильные утраты и потертости красочного слоя на гиматии и крыльях архангела Гавриила (особенно пострадали «камни» и золото оплечья и подола), крышке Евангелия, поруче и саккосе Иоанна Златоуста (на голове и верхнем поле — старые вставки левкаса), на фоне, Евангелии и кайме саккоса (первоначально была написана золотом) Григория Богослова (нижняя лузга надставлена), на лике, гиматии, хитоне Георгия, в результате чего частично утрачены охрение и характер разделки волос (старые чинки на полях иконы), почти утрачены нижняя опушь и живопись нижнего поля «Симеона столпника». Вся живописная поверхность «Архангела Гавриила», за исключением ступней ног, находилась под слоем записи, исполненной, видимо, в XVIII в. При поновлении первоначальная живопись была частично промыта и сошлифована (см. реставрационный протокол, составленный в декабре 1959 г. Н. В. Перцевым). Живопись «Григория Богослова» находилась под сплошной поздней записью и перед поновлением тоже промывалась. При поновлении первоначальная надпись и нимб были счищены, и от них остались лишь небольшие фрагменты. Последним, по-видимому, объясняется то, что вполне традиционно изображенный Григорий Богослов стал по надписи «Григорием Двоесловом». Первое поновление «Георгия» сделано в XVII в., второе — в XIX в., его живопись лежит на красочном слое без прослойки олифы. До поновления первоначальный красочный слой промывался. Все иконы раскрыты с применением монометилцеллозольва. Тонировки утраченных мест сделаны акварелью и старой олифой. Этими сведениями автор обязан Н. В. Перцеву.

[6] ГРМ. Инв. № ДРЖ 3095 и 3094; 141, 2×105, 7×3,0 и 136,5×99,0×3,0 см. Поступили в ГРМ в 1962 г. из Кирилловского музея. «Богоматерь Одигитрия» экспонировалась на выставке «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства» (в дальнейшем: выставка «Итоги экспедиций...») (Ленинград, 1966). Обе иконы были показаны на выставках «Новые поступления в Государственный Русский музей (к 70-летию музея)»; «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий»; «Выставка новых поступлений. К 80-летию со дня открытия Государственного Русского музея».

Н. В. Перцев, опубликовавший «Богоматерь Одигитрию» (см.: *Перцев Н. В.* О новооткрытом произведении Дионисия. С. 155–173), и автор данной статьи (см.: *Лаурина В. К.* Вновь раскрытая икона «Сошествие во ад»... С. 165–187) относят эти иконы к творчеству Дионисия. См. также: Тез. докл. к Всероссий-



Дионисий и мастерская. «Георгий». Икона. 1502–1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ

Все эти памятники созданы Дионисием и его мастерской, как известно, одновременно с росписью [7] и, подобно ей, отличаются целостностью и монументальностью, высоким артистизмом исполнения.

В иконостасе Дионисия [8] получило воплощение его философское и эстетическое мировоззре-

ской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л., 1966. С. 16–19, 19–23 (далее: Тез. докл. к Всероссийской научной конференции...). Икону «Сошествие во ад» считают работой Дионисия и И. Е. Данилова (см.: *Danilowa I. J.* Op. cit. S. 102–107, Abb. 88), и М. В. Алпатов (см.: *Алпатов М. В.* Сокровища русского искусства... С. 22–23, 283. Табл. 187). Э. С. Смирнова в работе «Живопись Древней Руси» оставляет вопрос открытым (Ил. 25–27 – «Сошествие во ад», 28–30 – «Богоматерь Одигитрия»). В. Н. Лазарев придерживается мнения, что «Богоматерь Одигитрия» исполнена Дионисием, а «Сошествие во ад» вышло из его мастерской (см.: *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. С. 47–49. Табл. 70–73; *Он же.* Русская иконопись... № 125, 128). Аналогично мнение Г. В. Попова (см.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 80, 91, 111–112, 114, 120. Табл. 175–180). См. также: *Голейзовский Н. К.* Живописец Дионисий и его школа // Вопр. истории. 1968. № 3. С. 217; *Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV–XVI вв. М., 1973. С. 79, 84; ГРМ. Каталог выставки новых поступлений. № 7, 8. С. 4, 12; Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. № 34, 35.

[7] С 1908 г. в науке утвердилась предложенная К. К. Романовым дата росписи: 6 августа 1500 – 3 сентября 1502 гг. (см.: *Покрышкин Н. Н., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтове монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908. С. 24–25). Затем появились иные прочтения надписи на откосе северного портала собора. См.: *Чураков С. С.* Портреты во фресках Ферапонтова монастыря // СА. 1959. № 3. С. 111 (1501); *Бочаров Г., Высолов В.* Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1966. С. 223, 224 (1502–1503); *Федышин Н. Н.* О датировке ферапонтовских фресок // Вологодский комсомолец. 1969. 18 июля. С. 4 (1502); *Голейзовский Н. К.* Заметки о Дионисии // Византийский временник. 1971. Т. 31. С. 176–177 (1502–1503); *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. С. 53, примеч. 30 (так же); *Попов Г. В.* Дионисий и московская миниатюра // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. С. 284 (так же); *Он же.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 75–76 (так же); *Брюсова В. Г.* Монументальная живопись Древней Руси XI–XVI веков // Триста веков искусства. М., 1976. С. 128 (1500–1505); *Хлопин Н. Н.* К уточнению даты росписи собора Рождества Богородицы в Ферапонтове монастыре // ИКНО, 1975. М., 1976. С. 204–207 (1495–1496); *Кочетков И. А.* Когда были написаны иконы митрополитов Петра и Алексия из Московского Успенского собора? // Средневековая Русь. М., 1976. С. 315 (1500–1502). Н. В. Гусев, впервые прочитавший буквенное обозначение даты как 7010 (1502) г., датирует роспись 1502–1504 годами. Последняя работа – *Федышин Н. Н.* О датировках ферапонтовых фресок // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 38–46 – относит роспись к короткому периоду сезона 1502 г.

[8] Он был, по видимому, четырехъярусным. «Спас в силах», средник деисусного чина, и праздники – если праздничные иконы имелись в древности в этом иконостасе – не сохранились. В описи Ферапонтова монастыря 1795 г. из Гос. ист. архива Ленингр. обл. (ГИАЛО. Ф. 251. Оп. 3. Д. 800), обнаруженной О. В. Лелековой, наряду с 14 местными иконами упоминается 17 икон деисусного чина, 26 праздников и 18 «лиц» пророков и праотцев. Приношу благодарность О. В. Лелековой за консультацию по этому вопросу.

кие, торжественный апофеоз света. Ясностью трактовки этой основной идеи, проходящей через все творчество художника, обусловлен и характер его образов. Доминирующее свойство искусства Дионисия – одухотворенность и поэтичность, праздничность, в первую очередь раскрывающаяся в необычайно светлом колорите, а также в декоративизме видения.

Весь чин построен на сдержанных спокойных линиях, на развитии гармонии золотистых, зеленых, синих, фиолетовых, розовых и красных тонов. Форма трактуется подчеркнуто упрощенно и не нарушает общего впечатления покоя, хотя указанное состояние линий кажущееся, так как иконы проникнуты внутренним движением, выраженным как в композиции, так и в необыкновенном богатстве и бесконечной изменяемости цвета.

Яркий пример решения – «Архангел Гавриил», перекликающийся с ангелами, держащими свитки по сторонам западного портала в наружной росписи собора Ферапонтова монастыря, с их плавными и одновременно устойчивыми фигурами. Особенно близка сине-зелено-желтая цветовая гамма левого из них. Спокойный силуэт «Архангела Гавриила» очерчен округлыми линиями, только в контурах хитона и правой ноги они спрямлены, придавая фигуре устойчивость. Мягкий, подвижный по форме и цвету гиматий противопоставлен более четкому и простому хитону. В колорите памятника – особое богатство сочетаний. Одухотворенный, исполненный мягкими плавями лик завершает характеристику поэтичного образа. Изящество абриса и неустойчивая постановка ног создают то ощущение невесомости, которое присуще и другим образам деисуса.

Все фигуры чина проникнуты легким движением. Ритмичность их не только линейная, но и цветовая. Нежные и одновременно насыщенные тона отдельных икон повышают предельную звонкость киноварн. Стройные, уплощенные фигуры лишены предметной осязаемости, резкости, утяжеленности. В целом колористическое решение чина асимметрично. Однако цветовые акценты используются в отдельно взятых произведениях так, что оттеняют рядом расположенные иконы и, что главное, усиливают взаимосвязь в решении ансамбля в целом.

Совершеннейшее чудо в этом отношении – «Георгий». Его стройная хрупкая фигура выделяется звонким пятном среди сдержанных по



Дионисий и мастерская. «Иоанн Златоуст». Икона. 1502–1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ



«Георгий». Деталь иконы



«Иоанн Златоуст». Деталь иконы

краскам изображений святителей. Утончен рисунок головы на стройной шее и поднимно «дионисиевских» рук. Горящий алой киноварью гиматий с золотисто оранжевым тавлением и такая же пурпурная золотая, с «каменьями», кайма зеленовато-синего хитона мягко и живописно читаются на золоте фона и синевато-зеленом поземе иконы. Колористическая гармония сочетается с цветовым контрастом и певучей линейной ритмикой, решена на лаконичном сопоставлении ясного и простого, теплого по цвету киноварного гиматия с тонко разработанным по линейной и тоновой нюансировке хитоном. Складки и высветления даны локальным тоном. «Касания» киновари с синими разделяют оранжевые охры каймы гиматия. Его тончайшая, нежная по цвету, светло-зеленая (фисташковая) подкладка имеет холодный оттенок из-за голубоватых высветлений. Такие смягченные контрасты и вносят в образ изысканную, нежную ноту. Лик Георгия сохранился плохо, но более полное представление о его кармашиях можно составить по хорошо промоделированным рукам великомученика.

Фигуры святителей, по сравнению с «Архангелом Гавриилом» и «Георгием», более плоскостны, что объясняется спецификой покрытых узорочьем облачений, и напоминают аналогичные изображения в центральной апсиде и сценах «Вселенских соборов» в стеноннси Ферапонтова монастыря. Иконы решены в другом ключе, но исполнены с такой же певучестью, цветовой и линейной гармонией.

В образах Иоанна Златоуста и Василия Великого, так же как и апостола Павла (ГТГ), подчеркнуты стороны возвышенной внутренней жизни, духовной силы и философского раздумья. Эти изысканно утонченные мыслители отличаются от более мягкого и простого, с русским типом лика апостола Петра.

Светло зеленый (фисташкового оттенка) с рыжевато коричневыми крестами омофор, светло-желтый, подбитый киноварной подкладкой с белыми, синими и зелеными орнаментами и киноварными «струями» саккос Иоанна Златоуста мягко сочетаются с золотым фоном. Его лик, типичный по приемам исполнения для всех ликов чина, сохранился наиболее хорошо. Подосновка его светло оливковая. Прозрачный санкирь оставлен в глазных впадинах, покрывает их вместе с белками, образуя под глазами мягкие тени. Охрение красноватое, многослойное, с розовыми высветлениями и незначительными, как, например, и у Иоанна Предтечи из того же чина, белильными оживками. Овал лика и шеи, рисунок бровей, век, двойной линии носа, маленького киноварного рта и уха очень тонкие. Форма головы Иоанна Златоуста, линия от лба к бороде — типично «дионисиевские». Точно так же (вплоть до трех четырех слоев охрения) исполнены лики и в росписи собора. Плотного красноватого охрения руки святителя отличаются прекрасным рисунком; пальцы кое-где подчеркнуты изящной коричневой описью, суставы — белильными оживками.

В еще более ясном и мужественном звучании раскрывается образ Григория Богослова, в котором акцентируется доброта и благостность. Он решается посредством четких сопоставлений большого количества прямых линий, противопоставленных немногим, но активным округлым. Последние как бы завершают композицию, подводит взгляд зрителя к голове святителя и его нимбу. Предельная легкость и ясность этих ритмов, светоносность колорита, построенного на тончайших цветовых оттенках светло-зеленых, золотистых и красных красок, придают памятнику ликующую праздничность.

Произведения деисусного чина из собора Ферапонтова монастыря производят впечатление необыкновенной законченности, заключающейся не в выписанности деталей, а в найденности основного замысла. Они обнаруживают отличительные особенности художественного мышления Дионисия, получившего воплощение в работах, созданных им совместно со своими сыновьями и помощниками. Руки во всех иконах округлые и «певучие», мягко моделированные, с тонкими, покрытыми розоватыми высветлениями и изящными оживками пальцами. Такие же с узкой коричневой описью руки — у святителей в апсиде в стеноннси собора.

«Симеон столпник» подтверждает предположение, что художники дионисиевой артели самостоятельно писали отдельные иконы. Об этом говорит и второстепенное место, занимаемое им в иконостасе, и более сухой — без линейного и цветового изыска — характер исполнения, в частности дробная разделка столпа, резко контрастирующего своим золотисто-охристым цветом с зелеными «облаками», цветовое и тоновое однообразие в моделировке плотных по краскам зеленых и коричневых одежд. Лик Симеона исполнен не путем многослойного охрения, а в один слой красноватой охры, лежащей поверх светло-оливкового санкиря, и завершается мелкими и редкими белильными оживками. Рисунок бровей по приему исполнения (несколько параллельных коричневых линий), казалось бы, такой же, как на иконе «Иоанн Златоуст», но отличается от него своей сухостью. Так же невыразителен рисунок век, носа, симметричных прядей бороды и ушей.

«Симеон столпник» не выдерживает сравнения с другими памятниками из этого чина и выполнен, по видимому, не мастером, а учеником. Во всех остальных произведениях деисуса фигуры легкие, удлиненные, с необыкновенно изящными руками и ногами. Они подвижны и решены по принципу строгих сопоставлений, типичному для Дионисия, отмечены плавными переходами от одной формы к другой.

В чиновых иконах из собора Ферапонтова монастыря такой же тонкий слой светлого желтовато-оливкового санкиря, та же система более плотного с подрумянкой охрения и наложения оживок, что и в одном из самых значительных и достоверных творений этого художника — иконе «Распятие» 1500 г. из Павлова Обнорского монастыря (ГТГ).

О непосредственном участии Дионисия в создании деисусного чина из Ферапонтова говорит и то, что в этих иконах получила выражение особенность, присущая зрелой поре творчества художника, наиболее ярко выраженная в лучших росписях собора Рождества,— преобладающее над внешним внутреннее движение. Все вместе взятое убеждает, что Дионисию принадлежит не только общий замысел ферапонтовского чина. Наиболее ответственные иконы написаны, по-видимому, при его непосредственном участии, «пройдены» рукой этого мастера.

Еще большей полнотой в раскрытии замысла отличаются иконы «Богоматерь Одигитрия» и «Сошествие во ад», в создании которых Дионисию принадлежала, очевидно, ведущая роль. Обе отмечены единством и многогранностью образов, живописного решения.

У Богоматери здесь такой же овальный с мягкими чертами и четкой ленкой форм лик, что и у «Богоматери Одигитрии» 1482 г. (ГТГ). Для нее типичны те же силуэтность решения, мягкие переходы тона в объемной и одновременно воздушной моделировке. Но повторяющий, как известно, греческий оригинал памятник 1482 г. во многом еще каноничен. Иное мы видим в «Богоматери Одигитрии» из Ферапонтова монастыря. Ее решение, несмотря на кажущуюся традиционность, совершенно необычно. Просветленный образ Марии, его психологичность и человечность сочетаются с величественностью младенца Христа. Последнее достигается множественностью нежных тонких линий, характеризующих образ Богоматери, противопоставленных мужественным формам, раскрывающим волевое, героическое начало Христа. В его гордой посадке живет непоколебимость и ощущение предопределенности судьбы. Своеобразный «ключ» композиции — рука младенца на фоне синего треугольника хитона Марии.

Глубина философского содержания «Сошествия во ад», созвучная нравственным идеалам Нила Сорского, раскрывается в грандиозном ликующем образе торжества вечной жизни над смертью. Все живет в этой динамичной, исполненной экспрессии иконе. Она соткана из контрастов и гармонии, ритмов и колористических нюансов. Активную роль играет фон, точнее «свет», вносящий в решение целого тревожную ноту. Богатство художественного воображения, ясность мысли и полнота чувств слиты в ней в единый блистательный ансамбль.

Целостностью и виртуозной утонченностью решения «Сошествие во ад» наиболее близко к «Распятию» Дионисия. Творческий почерк мастера сказывается в обоих памятниках — от идеи апофеоза поправшей смерть жизни до мельчайших стилистических признаков и технических приемов исполнения. Художественные средства «Сошествия во ад» пронизывает такой же динамизм. Колорит обоих произведений очень близок и построен на гармонии насыщенных звучных красок. В основе цветового решения «Сошествия во ад», как и «Распятия», лежат многообразные оттенки желтых, коричневых, черных, красных, голубых, зеленых, фиолетовых и серых тонов, доминирует противопоставление золотисто-охристых и черных, красных и голубых, богатство двух оттенков алой киновари[9].

Казалось бы, все в «Сошествии во ад» говорит о гении Дионисия. Линь вялая по линейным абрисам правая группа «восставших» из мертвых позволяет предположить незначительное участие в его создании одного из помощников.

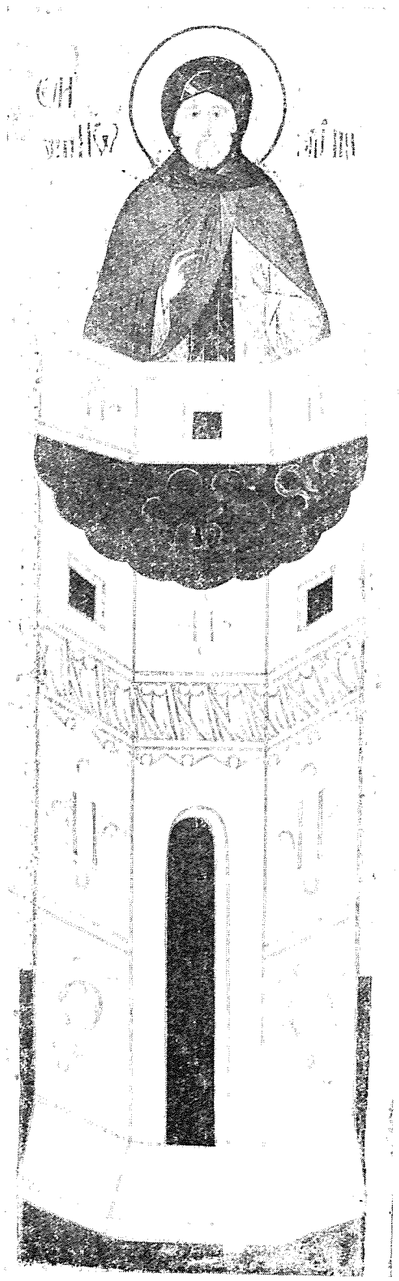
В «Богоматери Одигитрии» также есть отдельные детали (например, опись носа, разделка одеяния), свидетельствующие о работе над ней и другого художника.

Таким образом, обе иконы, по нашему мнению, созданы Дионисием с минимальной помощью мастеров его артели. Но, если исходить из главного, памятники могут считаться творениями Дионисия.

Реставраторами ГРМ раскрыт и средник пророческого чина собора Ферапонтова монастыря — «Богоматерь Знамение, Давид и Соломон»[10], являющийся, по-видимому, произведением мастерской Дионисия. Об этом свидетель-

[9] В иконе «Распятие» два оттенка киновари были подмечены уже В. Н. Антоновой (см.: *Антонова В. Н., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 277. С. 334). Аналогичного типа киноварь присутствует также в иконах «Алексей митрополит» с житием (см.: Там же. № 279. Табл. 224–225) и «Спас в силах» из Павлова Обнорского монастыря, не привлекающийся для сравнений из-за того, что первоначальная живопись его лика почти не сохранилась (см.: *Антонова В. Н.* Новооткрытые произведения Дионисия в Государственной Третьяковской галерее. М., 1952. С. 6–11, 13, 23. Табл.; *Антонова В. Н., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 276. Табл. 215).

[10] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 2066; 62,5 × 140,0 × 3,2 см. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым и Н. В. Ярыгиной в 1964 г. из-под сплошной записи XVII в. и частичной — XVIII–XIX вв. Надписи на свитках оригинальные. Басменный оклад XVI в. При по-



Мастерская Дионисия. «Симеон столпник». Икона. 1502–1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ

ствует утонченность композиционного построения, ритмичность цветового решения и чудесный, отчасти перекликающийся с росписью собора (с изображением «Богоматери на троне» в конхе центральной апсиды) образ Марии. Специфика карнаций — контраст жидких санкирных прописок с плотным многослойным охрением — и графических абрисов говорит об одновременности создания иконы с основным ансамблем. Однако сухость и некоторое однообразие линейной характеристики одежд, противоречащее манере исполнения ликов, исключает руку Дионисия.

Последнее становится особенно очевидным при сравнении памятника с произведением из этого же чина «Пророки Даниил, Иеремия, Иона», раскрытым И. В. Нерцевым в 1971 г.[11]

Подводя итоги группе вновь раскрытых икон из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, отметим исключительный композиционный дар, утонченность линейно-ритмического строя, виртуозность колористического расчета и необычайную близость к бесспорным работам Дионисия, что свидетельствует о его непосредственном участии в создании этого ансамбля. В большинстве памятников иконостаса получила воплощение та целостность видения, взаимосвязь всех элементов, цветовое и тональное богатство и живописная плавь, которыми в первую очередь отмечено «Распятие» 1500 г.

Среди вновь раскрытых иконописных ансамблей значительное место принадлежит также деисусу, праздникам и пророкам из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданным около 1497 г.; работы над ними велись в последние годы реставраторами ВНИИ реставрации, ГРМ, МиАР.

В ГРМ хранятся вновь раскрытые произведения деисусного чина этого собора: «Мученик Евстратий», «Мученик Артемий», «Алимпий столпник», «Симеон столпник»[12] и ранее рас-

повлении иконы в XVII в. счищалась старая олифа, отчего и пострадала первоначальная живопись. Особенно велики утраты и потертости красочного слоя на лике Богоматери. См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 142. Табл. 174. Автор относит памятник, как и весь пророческий ряд, предположительно к первой четверти XVI в. Аналогичным образом, вплоть в пределах первой трети XVI в., его склонны датировать в последнее время и другие исследователи.

[11] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 2071, 62,7×138,0×3,4. Раскрыта из-под почерневшей олифы и сплошной записи XVII в. Значительные утраты санкиря лика Иеремии, а также древней живописи хитонов Иеремии и Ионы. Серебряная позолоченная басма начала XVI в. Сведения о раскрытии иконы сообщены И. В. Нерцевым.

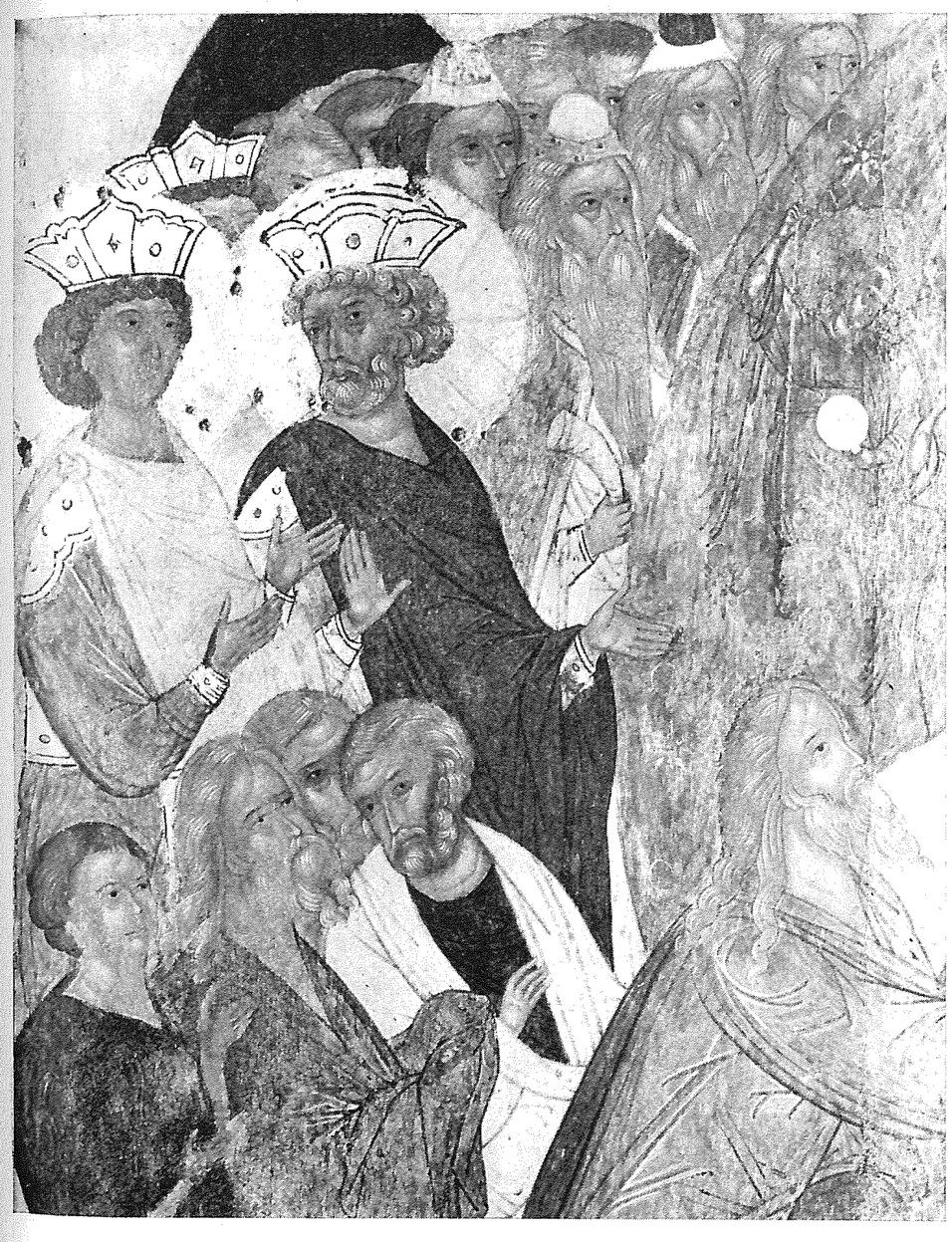
[12] Их перечень приведен в описях Кирилло-Белозерского монастыря 1718 и 1731 гг., хранящихся в ГПБ (Кир.-Бел. № 97/1334А, Л. 24–25; № 120/1355. Л. 22–



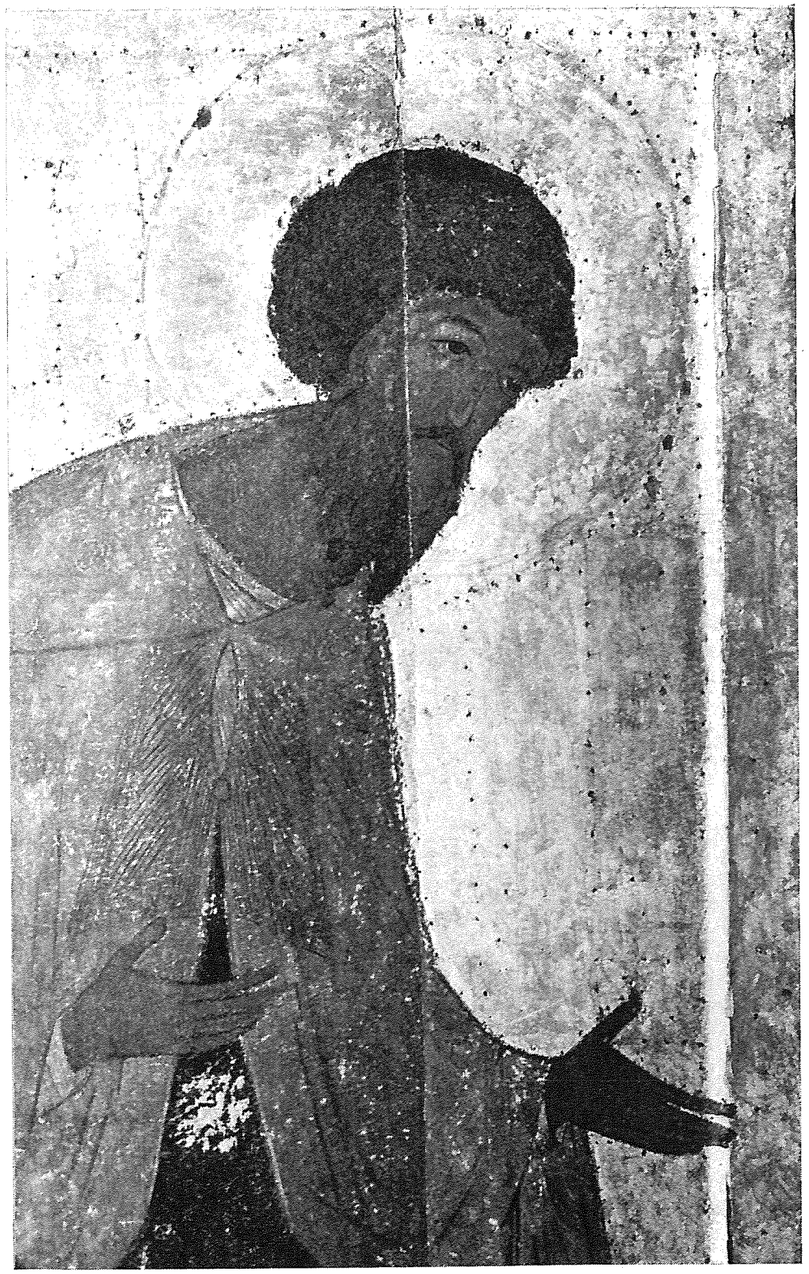
«Симеон столпник». Деталь иконы



Дионисий и мастерская. «Богоматерь Одигитрия». Икона. 1502–1503 гг.
Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ



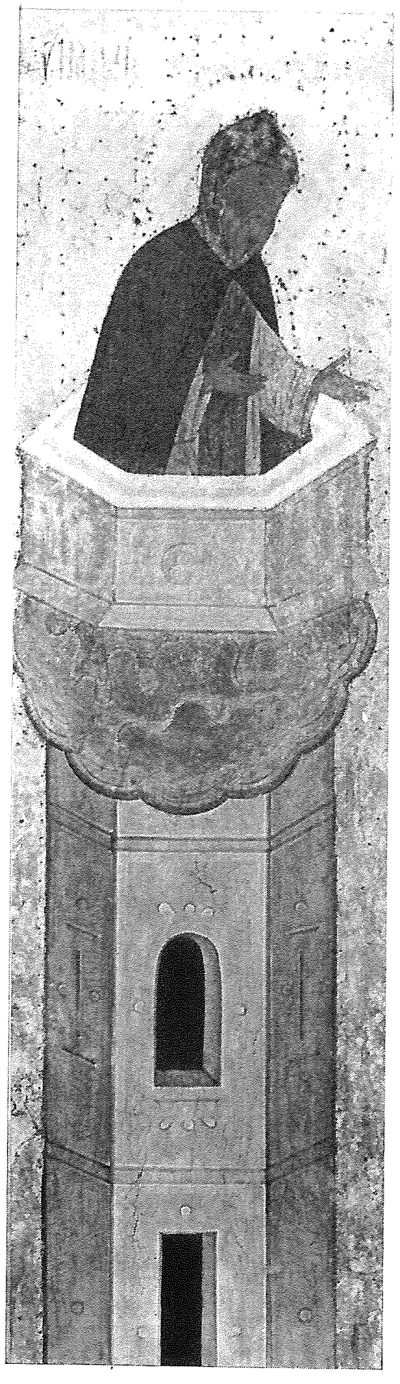
«Сошествие во ад». Икона. 1502–1503 гг. Деталь.
Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ



«Мученик Евстратий». Икона. Около 1497 г. Деталь.
Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ



«Мученик Артемий». Икона. Около 1497 г. Деталь.
Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ



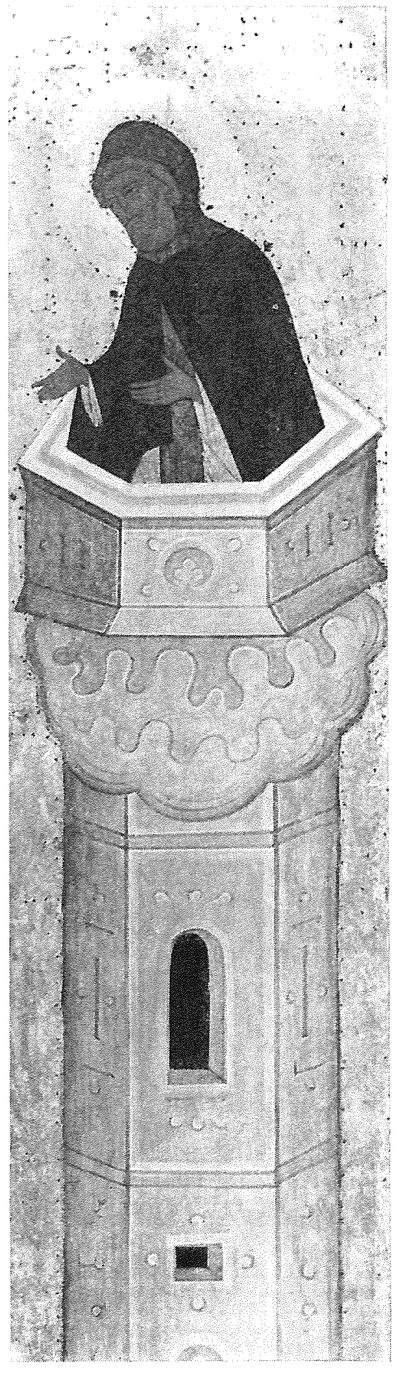
«Алимпий столпник». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

крытая икона «Великомученик Георгий», опубликованная Э. С. Смирновой [13]. Во всех иконах (за исключением последней) отсутствуют резкие цветовые контрасты. Травянистых оттенков зеленые хитоны и коричневато-красные гиматии с исполненными золотым ассистом каймами, тавлиями и узорочьем имеют тонкие складки и света в локальный тон одежд.

Пропорции фигур не столь вытянуты, как в памятниках деисусного чина из Ферапонтова монастыря, но позы, линии шеи и плеч, типы ликов и движения рук близки к ним. В фигуре Евстратия, например, почти такие же «дионисиевские» линии, как в иконах «Богоматери» и «Иоанн Златоуст» в ферапонтовском деисусе. Продолговатые, овальной формы головы и сосредоточенные лики мучеников напоминают и фрески собора Рождества. Рисунок их, как и изысканно изящных с тонкими коричневыми описаниями рук, великолепен. Моделировка очень мягкая и тоже идентична росписи. В несколько коричневых черт, так же как на деисусных иконах из Ферапонтова монастыря, трактованы брови. Коричневыми линиями, подобно тому как это наблюдается у апостола Петра из указанного чина, обведены верхние веки и ра-

22 об.). Пять деисусных икон ГРМ не вошли в новый иконостас, сменивший старый тябловый. См. также: *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 118. Иконы, принадлежащие ГРМ, экспонировались на выставках: «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий» (Ленинград, 1971–1972); «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий». См.: *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 118. Иконы упоминаются Э. С. Смирновой (см.: *Смирнова Э. С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. С. 94), О. В. Лелековой (см.: *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1971. Вып. 26. С. 104; *Она же.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 192, 194, 195) и Г. В. Поповым (см.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 60–62, 129. Примеч. 92; С. 130. Примеч. 94). Более подробно см.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий: Каталог/Вступ. ст. и науч. ред. Лауриной В. К. Авт.-сост. В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова, Э. С. Смирнова (далее: Каталог выставки «Живопись древнего Новгорода»). Л., 1974. № 71–75. С. 18, 61–62; Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий: Каталог. № 21; *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. № 64.

[13] *Смирнова Э. С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. С. 93–104. См. также: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 60, 62, 129. Примеч. 92, 93; *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 64. Ил. с. 524, 525.



«Симеон столпник». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

дужная оболочка зрачков; причем внизу они еще подчеркнуты белильным обводом. Оживки не сохранились. Каштаново-рыжие волосы такие же, как у всех персонажей икон ферапонтовского чина, разделены на пряди коричневыми линиями (например, у Георгия и Иоанна Предтечи) и имеют мелкие, правда более поздние, но лежащие, видимо, поверх несохранившихся старых белильные оживки голубоватого оттенка, кстати, аналогичные оживкам в «Сошествии во ад» из Ферапонтова монастыря.

Столпников, по-видимому, писали разные художники. Их лики индивидуализированы. Верхние слои красок и оживки не дошли. Однако несколько лучшая сохранность лика и левой руки Симеона столпника позволяет судить о мягкой моделировке. Последний исполнен более профессионально, о чем говорит естественность позы, относительная найденность линейной ритмики с преобладанием в ней динамических элементов.

Для всего деисуса [14] характерны очень светлые, прозрачные оливковые санкири, оставленные в тенях и по абрисам ликов. Их покрывают более плотные, красноватого оттенка многослойные охры, придающие карнациям специфическую мягкость. Отмеченный способ моделировки типичен не только для бесспорных икон самого Дионисия и памятников из ферапонтовского чина, но и для произведений круга этого мастера. Блеклая цветовая гамма столпников, построенная на фиолетово-коричневых, розовых, охряных и светло-зеленых тонах, специфика охрения их ликов сближает эти произведения с иконами мучеников. Но некоторая ординарность в их исполнении, в особенности «Алимпия», заметно проявляющаяся в огрубелом рисунке рук, наводит на мысль о возможности написания «Алимпия» и «Симеона» второстепенными мастерами.

В целом в идейной направленности этого деисуса, в решении его образного строя, отборе и характере художественных средств и, в частности, в принципах сопоставлений дают себя знать особенности, присущие живописи Дионисия. Но

[14] Об остальных деисусных иконах, принадлежащих Кирилловскому музею, а также составе иконостаса в целом см.: *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. С. 91–114; а также: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 60–64; *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. С. 131–138. № 64–66. Ил. С. 522–533; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись... № 57.



«Симеон столпник». Деталь иконы

здесь вступает в силу нюанс, который отделяет работы, созданные с участием Дионисия в его мастерской, от памятников круга художника. Рассмотренные произведения, подобно «Владимиру, Борису, Глебу» (ГТГ) или двум известным иконам «О Тебе радуется» из Успенского собора Дмитрова (ГТГ) и центрального собора Московского Кремля, имеют прямое отношение к искусству круга Дионисия.

Еще дальше от непосредственного соприкосновения с творчеством Дионисия находятся праздники из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, написанные в преобладающем большинстве мастерами того же круга. В их числе исполненные московскими иконописцами «Суд Пилата», «Шествие на Голгофу», «Утверждение креста», «Положение во гроб» (все четыре — МиАР) [15] и «Жены мироносицы» (ГРМ) [16]. Вместе с московскими живописцами над праздничным рядом этого иконостаса трудились, по-видимому, художники, прошедшие новгородскую выучку, о чем свидетельствуют такие памятники, как «Омовение ног» и «Тайная вечеря», а также, возможно, особый мастер, создавший «Воскрешение Лазаря» (все три — ГРМ) [17]. Произведения школы Дионисия отмечены высокой культурой цветового и ритмического построения. «Суд Пилата» и «Шествие на Голгофу» написаны, по-видимому, одним художником, что подтверждает присущая им тоновая лепка при отдельных графических элементах, подчеркнутая силуэтность. Руке другого иконописца, можно полагать, принадлежат «Утверждение креста» и «Положение во гроб», отличающиеся более интенсивным красочным строем и менее мягким характером моделировки; кисти третьего живописца — редкая по иконографическому изводу, необычайно гармоничная по колориту икона «Жены мироносицы». Над всем в этом великолепном по композиции, цвету и ритмике произведении властвует фигура ангела в светлых ризах с заломленным ввысь крылом и огромное, занимающее почти половину средника, золото неба. Слева композицию замыкает компактная группа жен, справа — изысканная по формам, повторяющая движение крыла ангела горка. Расположенный по диагонали гроб безошибочно ведет взгляд зрителя к ангелу. Фигуры воинов уравновешивают композицию, перекликаются с киноварной опушью и вносят в цветовое звучание памятника звонкую ноту. Близкую ему иконографическую аналогию составляют только две из известных нам одноименных икон: из бывшего собрания А. В. Морозова (ГИМ) [18] и из Музея русской иконы в Реклингхаузене (ФРГ) [19].

«Омовение ног» и «Тайная вечеря» из праздничного ряда Успенского собора, по сравнению с остальными происходящими оттуда же праздниками, более драматичны и декоративны. Композиция как одного, так и другого произведения построена на противопоставлении вертикалей. Персонажи объединены в четкие группы и отделяются друг от друга большими паузами. Их форма крупнее и тяжеловеснее. В ритме фигур нет текучей плавности. Наиболее гармоничен по образному строю Христос в «Тайной вечере»,

[15] Иконы «Суд Пилата» и «Положение во гроб» рассматриваются как произведения московской живописи конца XV в. А. С. Куклес и К. Г. Тихомировой. См.: *Вагнер Г. К., Куклес А. С., Тихомирова К. Г.* Спасо-Андроников монастырь. Музей-заповедник им. Андрея Рублева. М., 1972. С. 97, 98. Ил. с. 14, 15.

[16] Икона была покрыта сплошной без прослойки олифы записью, повторяющей рисунок и цвет оригинала. Фон ее (поверх обрывков басмы) закрывала запись масляными красками. Сильно пострадали (промывались) надписи и золото фона, а также горки, в которых при поздней правке навели графью. Приношу благодарность И. В. Ярыгиной за сведения о раскрытии иконы, экспонировавшейся на выставках «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий», «Дионисий и искусство Москвы XV—XVII столетий». См.: *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 118; *Лаурина В. К.* Некоторые вопросы развития московской иконописи конца XV столетия // Государственный Русский музей: Тез. докл. науч. конф. Л., 1971. С. 15, 17; Каталог выставки «Живопись древнего Новгорода». № 79. С. 15, 63; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 60, 62, 129. Примеч. 92; Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог. № 22; ср.: *Лелекова О. Б.* Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря: Работа мастеров художественной артели по данным реставрационных исследований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984.

[17] Икона «Воскрешение Лазаря» первоначально была раскрыта в реставрационной мастерской при НГМ И. Р. Давыдовым в 1926–1927 гг., вторично — в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1975 г. В процессе реставрации с иконы «Омовение ног» сняты две записи — частичная (масляной краской на полях) и почти сплошная темперная XVII в., близкая к оригиналу, но с красноватыми карнациями. Древняя живопись левого верхнего угла иконы не сохранилась — чинка XIX в.; этого же времени новый левкас на полях. «Тайная вечеря» раскрыта из-под сплошной записи масляной краской на фоне и полях и разновременных прописок. При поновлениях эта икона не так «жестоко» промывалась, как «Омовение ног» и «Жены мироносицы» из того же чина, отсюда ее лучшая сохранность. Иконы экспонировались на выставках «Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий»; «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий». См.: Каталог выставки «Живопись древнего Новгорода». № 76, 77, 78. С. 18, 62, 63; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 60–62, 129. Примеч. 92. Табл. 77 («Воскрешение Лазаря»); Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. № 22.

[18] ГИМ. Инв. № И-1269; икона-таблетка. См.: *Грищенко А.* Вопросы живописи. Вып. 3: Русская икона как искусство живописи. М., 1917. С. 202. Ил. с. 52.

[19] См.: *Biedermann H. M.* Die passion: Verlag aurel Bongers. Recklinghausen, 1958. Taf. XIV; 156,5×91,0.



«Жены мироносицы». Икона. Около 1497 г.
Из Успенского собора Кириллo-Белозерского монастыря. ГРМ



«Омовение ног». Икона. Около 1497 г.
Из Успенского собора Кириллo-Белозерского монастыря. ГРМ

мягко склонившийся к припавшему ему на грудь Иоанну. Движение последнего почти утрированно повторяет Иуда, в то время как апостолы налево и направо от него по контрасту выглядят совершенно неподвижными. Активны и разнообразны позы апостолов, изображенных на переднем плане обоих памятников. Их красочная гамма менее звучная, с преобладанием локальных тонов и мягко выраженных контрастов. Умеренно графичные, с цветными пробелами складки одежд объемно моделируют фигуры. Лики несколько однообразны и слегка огрублены по моделировке. Их подоснову составляет плотный оливковый санкирь, резко контрастирующий с оранжевыми высветлениями. Стены и скамьи покрыты узорами новгородского типа.

Близкие стилевые особенности подтверждают предположение о происхождении икон из одной мастерской. Об этом же говорят специфика исполнения отдельных деталей и материальные данные. Они в свою очередь другие, чем в «Женах мироносицах».

Самостоятельное место среди рассматриваемых праздников принадлежит «Воскрешению Лазаря». Повторное раскрытие этого произведения подтверждает поднятый Э. С. Смирновой вопрос о своеобразии белозерских памятников и создании отдельных из них местными мастерами [20]. «Воскрешение Лазаря» из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря написано, возможно, не московским и не новгородским художником, как ранее считали исследователи на основании иконографии и видоизмененного благодаря реставрационным прописям стиля иконы[21]. После раскрытия выяснилось, что в ней прослеживаются особенности не только московского искусства (иконографический вариант, преобладание над цветовым тонового решения), но и новгородской живописи (крупноплановая композиция, объемные массы, тяжеловесность форм). Это профессионально высокое по своему исполнению произведение, хотя в нем имеется некоторая измельченность и чрезмерность, не свойственные столичным и новгородским мастерам (например, обилие мелких лещадок). Кроме того, в стиле памятника дают себя знать и явные провинциализмы: «узел» рук и одежд вокруг указующей десницы Христа, снижающий впечатление от символического «действа». Есть в иконе также объясняемые, по-видимому, аналогичными причинами жесткость и угловатость, подчеркнутая графичность и цветовая терпкость, слегка форсированный динамизм. Особенно бросаются в глаза изображенная почти под прямым углом правая голень Христа и стилизованный треугольник горок на переднем плане. Однотипность ликов апостолов вызывает в памяти московские провинциальные произведения, хотя с ними не координируется психологическая трактовка отдельных персонажей, в частности индивидуализированный, с русскими чертами лик Марии. Обилие в одеяниях пробелов и оживок приводит к некоторой несобранности, нестроте.

И еще одна особенность праздников этого иконостаса представляет интерес в иконографическом аспекте. На их примере можно убедиться, что не все живописцы, трудившиеся в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря, пользовались рублевскими переводами, сохранившимися в праздниках Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры, хотя последние и лежали в основе большинства его памятников. Они осмысляли и какие-то иные изводы, истоки которых нам неизвестны (автор «Жен мироносиц»), вносили свое понимание в перенятую иконографическую схему. Об этом свидетельствует усиление драматического начала в композициях «Омовение ног» и «Тайная вечеря», сказывающееся в беспокойном ритме фигур, акцентировании отдельных образов путем противопоставления их друг другу и при помощи резко охарактеризованных наук. Даже в тех случаях, где, казалось бы, имеет место точный перевод с рублевской прориси, незначительные стилистические оттенки придают иконам совсем другое звучание.

Большинство сюжетов рассмотренных праздников входит в цикл «страстей», который начиная с XV столетия постепенно занимает значительное место в иконостасах. Так, например, если в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля только три произведения страстного цикла — «Тайная вечеря», «Распятие» и «Положение во гроб», то в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры их восемь, а в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря уже девять: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Суд Пилата», «Шествие на Голгофу», «Утверждение креста», «Распятие», «Положение во гроб», «Жены мироносицы», «Уверение Фомы».

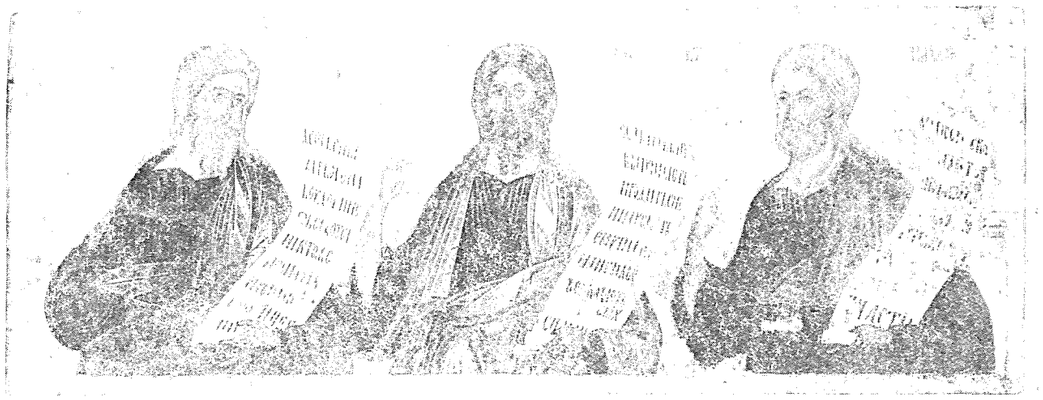
Решение праздников, найденное Андреем Рублевым, мастерами, творившими вместе с ним, его учениками и последователями в Благовещенском соборе Московского Кремля, Успенском соборе во Владимире и Троицком, за ред-

[20] *Смирнова Э. С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря. С. 103, 104; см. также: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 65. Ил. с. 528.

[21] О. В. Лелекова отмечает в произведении отдельные черты стиля новгородской живописи (см.: *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря. С. 191, 192). Новгородским памятником считают «Воскрешение Лазаря» также А. И. Кирпичников и И. И. Хлопин. См.: *Кирпичников А. И., Хлопин И. И.* Великая государева крепость. Л., 1972. С. 65, 240.



«Тайная вечеря». Икона. Около 1497 г.
Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ



«Пророки Иезекииль, Исаия, Иаков». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

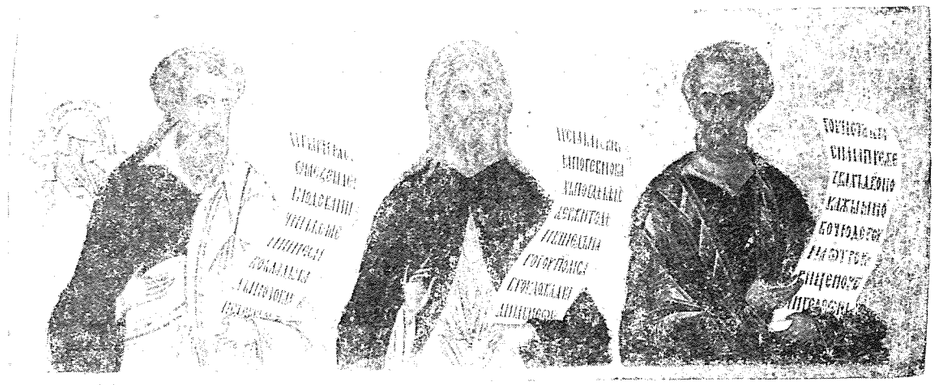
ким исключением легло в основу памятников, созданных в конце XV в.: «Омовение ног» и «Тайная вечеря» из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Но художники, работавшие на периферии Московской земли, несколько переосмысливали заимствованные иконографические схемы. Таким образом, несмотря на стойкость рублевских традиций, многим иконам присущи новые особенности, придающие им иное звучание.

Обращаясь к пророческому ряду иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [22], необходимо отметить своеобразие его средника. «Даниил, Давид, Соломон» является творением новгородского иконописца. Для него характерны меньшего размера, чем у остальных пророков, объемно отмоделированные лики, плотные и контрастные краски.

Из шести раскрытых реставраторами ГРМ памятников, исполненных в основном московскими и новгородскими мастерами, в двух прослеживаются отдельные черты новгородского стиля при первооснове, свойственной в целом живописи Москвы. Речь идет о пророческих иконах «Нафан, Аггей, Самуил» и «Елисей, Захария, Иоиль». По колориту они менее контрастны, чем средник ГТГ, но плотность красочного слоя у них такая же. По сравнению с остальными пророками, фигуры здесь крупнее, более крепкие, цвет насыщеннее. В образах живет ощущение силы и возвышенности внутреннего мира (особенно в иконе «Нафан, Аггей, Самуил»). «Елисей, Захария, Иоиль» создана в несколько ином ключе, фигуры здесь более статичны. От московского искусства в обоих памятниках — подчеркнутая силуэтность. Писали эти произведения, по-видимому, разные иконописцы.

Все остальные иконы исполнены, очевидно, также различными художниками. Только две отмечены некоторой близостью и поэтому более других поддаются сопоставлению. Это «Иезекииль, Исайя, Иаков» и «Михей, Илия, Гедеон». В их образах меньше самоуглубленности. Но

[22] Всего восемь икон. Из них шесть хранятся в ГРМ одна находится в ГТГ («Даниил, Давид, Соломон». Инв. № 19774) и одна принадлежит Кирилловскому музею-заповеднику («Осия, Амос, Софония». Инв. № 3820). Поступила в ГРМ из Кирилло-Белозерского монастыря в 1923 г. Размеры и данные о первоначальном раскрытии памятников см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 91. С. 142–143; *Лелекова О. В.* Пророческий ряд иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1973. Вып. 28. С. 126–173. Произведения вторично раскрыты в ГРМ: «Авваким, Иеремия, Иона» (Инв. № ДРЖ 2109) М. Г. Малкиным в 1976 г.; «Нафан, Аггей, Самуил» (Инв. № ДРЖ 2105) С. И. Голубевым в 1976 г.; «Иезекииль, Исайя, Иаков» (Инв. № ДРЖ 2104) Л. В. Марковой в 1976 г.; «Елисей, Захария, Иоиль» (Инв. № ДРЖ 1948) Л. В. Марковой в 1972–1975 гг.; «Михей, Илия, Гедеон» (Инв. № ДРЖ 2106) А. Т. Дедюковым в 1976 г.; «Малахия и Наум» (Инв. № ДРЖ 1933) М. Г. Малкиным в 1972–1975 гг. Тождество средника пророческого чина с остальными его памятниками установлено О. В. Лелековой. Икона «Даниил, Давид, Соломон» была на выставке «Живопись древнего Новгорода и его земель XII–XVII столетий». Все иконы, за исключением пророков из Кирилловского музея-заповедника, экспонировались на выставке «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий». См. библиографию в каталоге выставки «Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий» (С. 35–36). Икона «Осия, Амос, Софония» Кирилловского музея-заповедника воспроизведена в кн.: *Кириллов А. И., Хлопин И. Н.* Великая государева крепость. Ил. с. 213; см. также: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Указ. соч. № 66; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись... № 57.



«Пророки Михей, Илия, Гедеон». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

сравнению с остальными произведениями, с типичными для них разнообразными и сложными по ритму свитками, играющими большую роль в композиции построения, свитки развернуты в иконах совершенно одинаково — вверх. Руки даны также единообразно. Лепка ликов живописная по светло-зеленому, почти охряного оттенка санкирю, красочный слой менее плотный, чем в рассмотренных ранее памятниках. Цветовая гамма немного мягче, но трактовка складок одежд нарочито графичная, вилоть до каскадов параллельных линий. В обоих произведениях много особенностей, позволяющих предположить, что они созданы новгородскими иконописцами [23].

«Авваким, Иеремия, Иона» написана менее уверенно. Их позы несколько угловаты, цвет «вялый», линейный строй заметно акцентирован. Свиток в руке Иеремии вычурно изогнут, свитки пророков, расположенных по сторонам от него, чрезмерно однообразны, лики и руки промоделированы объемно, но не очень умело. В целом в иконе дают себя знать явные черты местного либо новгородского характера провинциализмы.

Особенно значительны индивидуализированные «Малахия и Наум». Неповторимы движение правой руки и наклон головы Малахии, изысканный жест, а также великолепный по широте «размах» гиматия Наума [24]. Фигуры блистательно скомпонованы, что сказывается даже в ритмике свитков. Холодные красно-фиолетовые, зеленовато-коричневые, изумрудно-зеленые и голубые тона напоминают цветовую палитру произведений мастерской и круга Дионисия. О близости говорит и моделировка ликов плотными розовато-золотистого оттенка охрами по светло-оливковому санкирю. Объем выявлен не так сильно, как в других памятниках. Что касается исполнения рук, то подобное изящество встречается только в произведениях, связанных с художниками если не мастерской, то безусловно круга Дионисия.

Изучение раскрытых реставраторами ГРМ икон из иконостаса собора Кирилло-Белозерского монастыря влечет за собой постановку ряда вопросов, далеко выходящих за рамки статьи. Но главный из них сводится к тому, что стилистическое многообразие самих памятников дает основание думать о наличии в артели не только московских и новгородских, а может быть, и местных иконописцев.

Состав мастеров, исполнивших этот иконостас, — тема специального исследования. Однако мы не случайно упоминаем о нем, так как не разделяем точки зрения О. В. Лелековой, рассматривающей живопись конца XV в. как нечто почти сложившееся, вобравшее в себя специфику иконописи различных художественных центров. О. В. Лелекова предполагает, что кирилловские авторы уже владели стилем, присущим общерусскому искусству [25]. Представляется, что отмеченный процесс происходит позднее.

[23] О. В. Лелекова считает произведения ГРМ «Иезекииль, Исайя, Иаков» и «Михей, Илия, Гедеон» работами одного, главного, мастера, создавшего также средник чина «Даниил, Давид, Соломон», а из деисусного чина — икону «Георгий». См.: *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ИКПО, 1976. С. 192, 194; *Она же.* Живописный ансамбль... С. 228.

[24] *Лаурина В. К.* Реставрационные работы в Государственном Русском музее // ИКПО, 1976. С. 179. Ил. с. 181.

[25] *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря. С. 185–187, 191, 192, 194, 195; *Она же.* Живописный ансамбль...

Что касается искусства конца XV столетия, то в нем наблюдается скорее взаимопроникновение отличительных особенностей ряда стилистических традиций. Так, в новгородских произведениях дают себя знать художественные приемы московской живописи. В то же время и в московских иконах прослеживается воздействие новгородского стиля [26].

Таким образом, памятники, раскрытые в реставрационных мастерских ГРМ, подтверждают, что в составе артели, создавшей иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, были как московские, так и новгородские иконописцы [27], точнее мастера, сложившиеся в пределах той или иной живописной традиции. Кроме того, как уже говорилось, в составе артели, вероятно, были местные (провинциальные?) художники, о чем свидетельствуют «Воскрешение Лазаря» и «Аввакум, Иеремия, Иона». В ряде памятников ансамбля наблюдается взаимопроникновение стиля [28].

Наличие в одной артели представителей различных местных центров, в том числе, по-видимому, белозерских иконописцев, характерно для живописи Москвы периода объединения русских земель, для начала становления общерусского искусства.

Обращаясь к малоизвестному произведению ГРМ «Уверение Фомы» [29], автор статьи надеется уточнить некоторые грани, отделяющие творческий почерк Дионисия от стилистических особенностей, свойственных иконам, созданным мастерами его артели. Речь идет о сопоставлении этого памятника, происходящего из праздничного ряда Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря с дионисиевским «Распятием» 1500 г.[30] Г. В. Попов, упомянав об иконе «Уверение Фомы», относит ее к кругу Дионисия, отмечая, что это произведение могло иметь прямую связь с «Распятием» и также происходить из праздничного чина собора Павлова Обнорского монастыря. Вместе с тем он считает, что окончательный вывод будет сделан лишь после всестороннего сравнительного анализа обеих икон [31]. Убедиться, что «Уверение Фомы» (ГРМ) вышло из мастерской Дионисия, позволило лишь непосредственное сравнение его с «Распятием» 1500 г. Это удалось осуществить только при подготовке выставки «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий».

Стилистически произведения очень близки. Идентичны сильно вытянутые пропорции фигур, плавные движения, изящные наклоны голов, а также письмо ликов и рук. Они исполнены путем мягкой моделировки красноватого оттенка охрами по светло-оливковому санкирю. Расположение белильных оживок, как можно судить на основании сравнения ликов Христа (на ликах апостолов в «Уверении Фомы» они почти не сохранились), одинаково: косая (слева направо) оживка на лбу и параллельные — у углов глаз. Но в «Распятии» они лежат по форме, а в «Уверении Фомы» независимо от нее. Соответствуют друг другу и одежды: рисунок складок, разделка высветлений, цвет. Правда, в «Уверении Фомы» все несколько проще, что в известной мере объясняется плохой сохранностью верхнего красочного слоя. Одинаковы красные и коричневые тона (гиматии Иоанна в «Распятии» и юного апостола в левой группе «Уверения Фомы»). Очень близки интенсивные красновато-коричневые оттенки мафория Богоматери и хитона Христа, а также оранжевато-желтые цвета (хитон одной из Марий в «Распятии» и гиматий апостола Петра в «Уверении Фомы»); травянисто-зеленые, голубые краски, золото фонов и ассистов. Орнаментика иерусалимской стены в «Распятии», стены и палат в «Уверении Фомы» идентична.

Если сравнить икону ГРМ с одноименным памятником ГТГ, приписываемым со знаком вопроса Дионисию [32], видно, что в явно позднейшей

[26] *Лаурина В. К.* Новгородская иконопись конца XV — начала XVI века и московское искусство // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. С. 434–435.

[27] *Лаурина В. К.* Некоторые вопросы развития московской иконописи конца XV столетия // Государственный Русский музей: Тез. докл. науч. конф. Л., 1971. С. 15, 17.

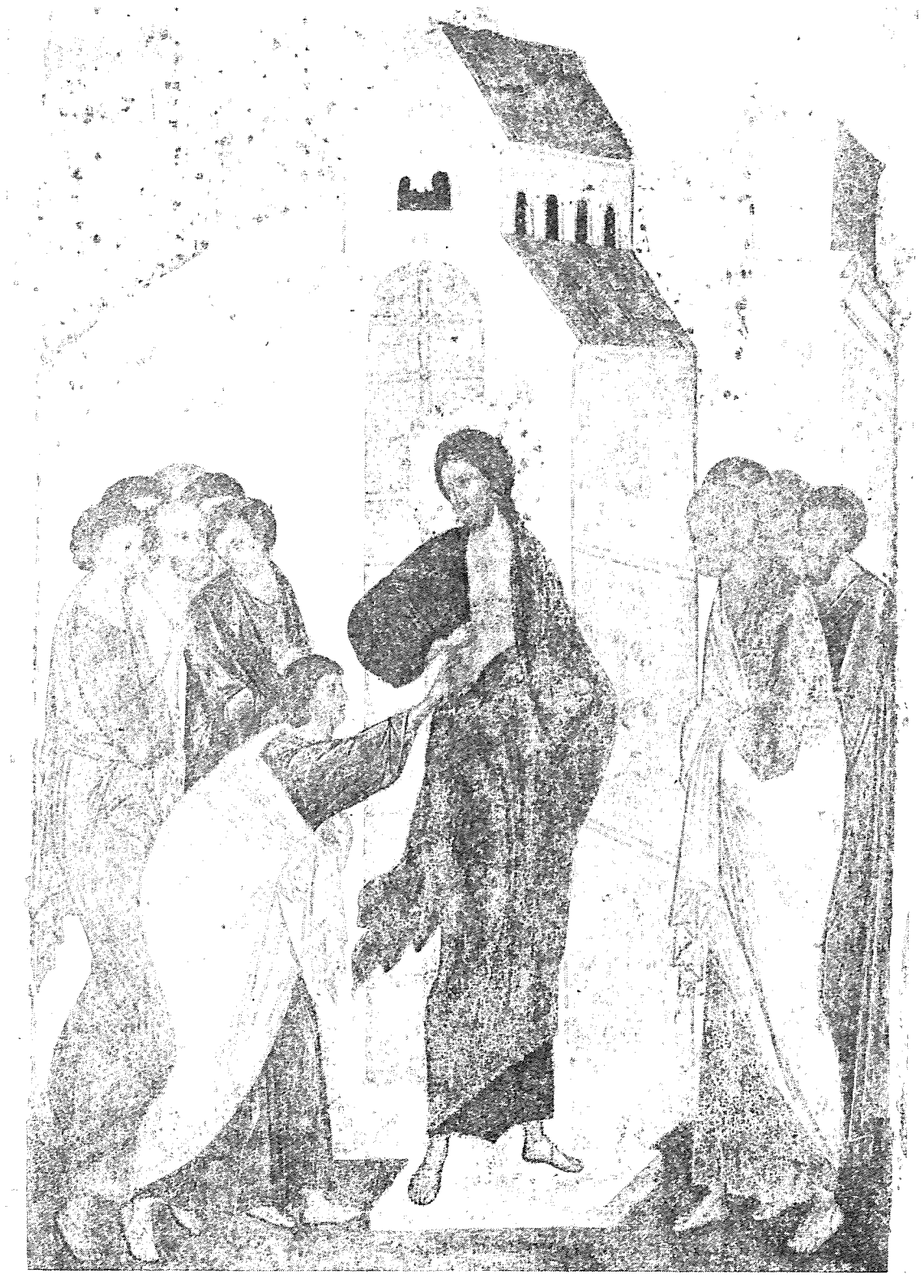
[28] Принципиально сходной точки зрения придерживается и О. В. Лелекова. Фундаментальность многолетних исследований автора несомненна. Однако собственно «реставрационный» и «искусствоведческий» подходы не всегда еще приводят к единым результатам и выводам. В данном случае мы стремились изложить собственную оценку ансамбля икон, созданных около 1497 г., также не претендуя на окончательность заключений.

[29] ГРМ. Инв. № ДРЖ 2737. Была на выставке «Дионисий и искусство Москвы». Размеры и другие данные об иконе, а также библиографию см. в каталоге выставки (№ 41), а также в ст.: *Кочетков П. А.* Еще одно произведение Дионисия // ИИНО, 1980. Л., 1981.

[30] ГТГ. Инв. № 29554. См.: *Антонова В. И.* Новооткрытые произведения Дионисия. С. 11–13, 23; *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 277. С. 233–334; *Орлова М. А.* Некоторые замечания о творчестве Дионисия // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 321–334.

[31] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 124, 134. Примеч. 152. Табл. 193. См. также: *Одинг В. Н.* Образ «Фомино испытание» в Румянцевском музее // Старые годы. 1916. Апрель – июнь. С. 125–128. Ил. с. 126.

[32] ГТГ. Инв. № 13911. См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 282. Ил. 232. Об иконе можно судить лишь в самых общих чертах, так как она активно переписана при антикварной реставрации и нуждается в раскрытии. От древней живописи сохранились только фрагменты зеленого поземка.



Мастерская Дионисия. «Уверение Фомы». Икона. 1500 г.
Из Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. ГРМ

шем произведении ГТГ на первый план выступает соразмерность членений и сопоставлений, устойчивость композиционного решения. Полукружие стены объединяет и замыкает действие, вертикаль двери акцентирует значительность образа Христа. Что касается характера форм, линейного строя и цвета, то о них трудно судить, поскольку икона нуждается во вторичном раскрытии.

В одноименной таблетке НГМ [33] повторяется не только иконографический извод «Уверения Фомы» ГТГ, но скопирована и его композиция. Однако в таблетке при кажущемся движении все статично и скованно. В цвете памятник ярче, контрастнее и пестрее. Разросшийся архитектурный стаффаж привлекает к себе чрезмерное внимание, вся стена испещрена орнаментами, перекликающимися с новгородским «ковриком» позема. Эти произведения ГТГ и НГМ повторяет и поздняя таблетка из Суздаля, только в ее левой группе не семь, а шесть апостолов.

При ряде общих черт извод иконы ГРМ имеет свои специфические особенности. В «Уверении Фомы» ГРМ нет высокой стены с велумом и склоненными кипарисами. Группа апостолов слева состоит из шести человек, не считая Фомы (в памятниках ГТГ и НГМ в этой группе семь учеников, причем вместо юного Иоанна рядом с апостолом Павлом изображен бородатый старец; его же мы видим в суздальской таблетке). Фигуры в произведении ГРМ более вытянутых пропорций, чем в «Уверении Фомы» ГТГ. Расположение их идентично. Но в иконе ГТГ, новгородской и суздальской таблетках наблюдается резкое движение согнутого почти под прямым углом Фомы, отделенного от остальных учеников и четко читающегося на фоне стены. Его правая рука, которой он касается ребер Христа, также согнута, а не вытянута вперед и вверх, как в иконе ГРМ. В последней — фигура апостола Фомы слита воедино с левой группой. И еще одна деталь: край гиматия Христа взвивается на ней в воздух, в отличие от названных памятников, в которых он свисает вниз.

С самого начала необходимо оговорить, что в «Уверении Фомы» ГТГ много утрат древнего красочного слоя, в частности карнаций. Этим, а также вставками новой живописи и реставрационными заправками отдельных мест в какой-то степени можно объяснить его противоречивость. При великолепных деталях и ритмическом богатстве в произведении не все исполнено с одинаковым мастерством.

Его содержание строится на двух основных темах. Одна из них — гармония и покой. Второй — тревожное сомнение и неустойчивость, передающие нарастание драмы. В отличие от активного действия в иконе ГТГ и простоватого рассказа о событии в новгородской таблетке в «Уверении Фомы» ГРМ много тихого раздумья. Действие нарастает здесь более замедленно, ритмика более плавная, в композиции нет ни одной протяженной прямой (все они пересечены фигурами). Легкая по формам центральная палата как бы вторит своей стройностью фигуре Христа, а линия полукруглой розовой стены повторяет силуэт его руки и головы. Движение Фомы ритмически повторяется в дугообразной линии стены. В целом группа очень живая и интересно найденная по силуэту, что особенно заметно при сравнении с правой группой, возглавляемой апостолом Петром. Она как бы сдавлена стеной центральной палаты и правым полем иконы, что придает ей некоторую скованность.

Ритмику «Уверения Фомы» выделяет утонченность. Особенно хорош певуче гармонированный наклон голов. Склоненная к правому плечу голова Иоанна почти повторяет движение головы Христа, тем самым чуть усиливая его. Другой юный ученик, стоящий справа от Павла (Иаков?), наклонил к нему лик, что замыкает левую группу апостолов, увязывает ее через фигуру Фомы и движение его правой руки с центром.

Колорит построен на гармоничных сочетаниях, с преобладанием светлых зеленовато-охряных, розовых и зеленых тонов при активном звучании голубых, красных и вишнево-коричневых. Особенно поражает своей чистотой и интенсивностью голубец в «светах» на гиматии Христа и хитонах Иакова (?) и Петра. Сочетание вишнево-коричневого оттенка хитона и удивительно чистого голубого цвета гиматия Христа с золотистым фоном здания вносит в очень мягкую сдержанную гармонию звучных неярких красок ликующую ноту. Блекло- и травянисто-зеленые, рыжевато-коричневые, желтые и голубые одеяния апостолов в левой группе создают ощущение покоя, нарушаемое лишь тревожным пятном киноварного гиматия Фомы. Изящные складки одеяний имеют цветные пробела.

Лики, за исключением апостола Павла, сохранились плохо. Черты их несколько однообразны. В подоснове положен очень светлый оливковый санкирь, незначительно моделированный охрами с розовыми высветлениями. Оживки, видимо, утрачены. Только интенсивно-коричневые зрачки глаз оттенены белильными точками. Голова Павла — единственная полностью сохранившаяся от первоначальной живописи. Она резко отличается от остальных мастерством рисунка и моделировки.

[33] *Лазарев В. Н.* Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977. Табл. XVII.

Таким образом, в «Уверении Фомы» ГРМ нет ничего, что противоречило бы художественным принципам дионисиевского направления, что отличало бы его от вышедших из мастерской этого художника памятников. Вместе с тем, если вновь обратиться к сопоставлению рассматриваемого произведения с «Распятием» 1500 г., видно, что подлинная икона Диониспя гармоничнее, целостнее, отточеннее по абрисам, богаче по цветовой тюанспровке. Об этом говорит хотя бы взаимосвязь рук Богоматери и поддерживающей ее одной из Марий, тончайшая свето-теневая лепка ликов (в частности, особенно хорошо сохранившихся ликов ангелов), необычайная декоративность и звучность колористического решения. В нем уживаются рядом желто-оранжевые и бирюзово-зеленые, розовые, ярко-красные и светло-голубые цвета. Глубина образного раскрытия достигается не только цветовым, но также композиционным и ритмическим построением, многообразием встречных движений, поворотов, пауз. Например, просвет между боковыми группами подчеркивает взлет креста. В «Распятии» Диониспя на редкость психологично передано состояние сосредоточенного размышления, светлой радости. Надо всем властвует образ распятого. Остальные лишь аккомпанируют ему.

Сравнительный стилистический анализ показывает, что «Уверение Фомы» уступает этому шедевру, хотя и близко к «Распятию» 1500 г. В нем все же нет того образного богатства, утонченного колорита, изысканной ритмики, которые отличают «Распятие».

Сопоставим материальные данные обоих памятников. Не только их размеры — 86,0×56,0 (с реконструированным полем)×4,0 см «Распятие» и 85,8×54,6 (с новым полем)×4,0 см «Уверения Фомы»,— но также порода дерева (липа), врезные встречные шпонки, одинакового плетения сплошная паволока, палеографически сходные, на тех же местах (под верхними шпонками) расположенные надписи [34] говорят о том, что «Уверение Фомы» написано художниками дионисиевской артели. Только в одной иконописной мастерской одинаково обрабатывали доски, метили обороты почти идентичными надписями (особенно близки по почеркам буквы «Т», «А», «С»).

И еще одно небезынтересное наблюдение. На тыльной стороне процарапаны буквы «б» (9) — в «Распятии» и «ѣ» (5) — в «Уверении Фомы». Кроме того, при тщательном изучении оборота обоих произведений нами обнаружены идентичные по своему характеру, одинаково расположенные (над верхними шпонками) параллельные зарубки. На «Уверении Фомы» их шесть, на «Распятии» — 10. Несовпадение букв и зарубок очень существенно и говорит о том, что как те, так и другие нанесены позднее. Наряду с одинаково обтесанными правыми полями и ониленными левыми это свидетельствует о дальнейшем, одновременном и двойном бытовании рассматриваемых памятников, когда между ними помещались не дошедшие до наших дней праздники, о подгонке «Распятия» и «Уверения Фомы» к другим иконостасам. Необходимо отметить, что характер кракелюр красочного слоя и золота в произведениях разный. Последнее, очевидно, объясняется тем, что «Уверение Фомы» стояло почти 100 лет над воротами, страдая от всех климатических невзгод [35].

Таким образом, памятник, принадлежащий ныне ГРМ, создан в мастерской Диониспя и ранее входил в праздничный ряд Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. Мы не можем с уверенностью сказать, в какой форме осуществлялось разделение труда в мастерской Диониспя и какие иконы при артельном способе работы писал он сам, какие Феодосий и Владимир или другие его помощники. Каждый из них мог, очевидно, выполнять часть росписи или отдельно взятое произведение и один, но сообразуясь с общим замыслом и образцами, которые исходили от Диониспя. Он же, видимо, «проходил» и наиболее ответственные места произведений. Может быть, нет особой необходимости пытаться обязательно выделить индивидуальный почерк помощников, так как отпечаток замысла главного мастера лежит на всех памятниках. Так творили живописцы Западной Европы, подписывавшие картины, созданные совместно с учениками, так, по-видимому, работали древнерусские художники. Диониспй уже не собирательное понятие. В преобладающем большинстве случаев мы имеем твердое основание утверждать или же отрицать его участие в написании произведений, вышедших из мастерской художника.

Подводя итоги, отметим, что изучение значительного количества вновь раскрытых реставраторами ГРМ икон — в первую очередь из Ферапонтова и Кириллo-Белозерского монастырей — позволило уточнить ранее сложившееся представление об искусстве Диониспя, его круга и времени, полнее охарактеризовать отдельные грани этого искусства. В написании некоторых произведений Диониспю принадлежала ведущая роль, в создании других — опосредованная. Ряд

[34] И. А. Кочетков, в свою очередь относящий «Уверение Фомы» к праздничному ряду иконостаса собора Павлова Обнорского монастыря, обратил внимание на палеографическую родственность надписей на оборотах обеих икон. Им были также подмечены и процарапанные на них буквы. См.: *Кочетков И. А.* Указ. соч.

[35] *Одинг Б. Н.* Указ. соч. С. 125.

памятников представилось возможным закрепить за живописью круга Дионисия, отграничив их от икон, созданных в Москве в это же время, но не имеющих к данному направлению прямого отношения. Кроме того, выяснилось, что Дионисий оказал сильное воздействие не только на среднерусскую, в частности московскую, иконопись, но и живопись других художественных центров (главным образом Новгорода), древнерусскую культуру в целом. Вновь раскрытые произведения позволяют проследить отдельные черты стиля Дионисия и мастеров его круга в памятниках середины XVI в. Наконец, подтвердилось и ранее существовавшее мнение, что одновременно с ведущим дионисиевым направлением в иконописи Москвы конца XV и особенно XVI столетий были распространены и иные, как более архаичные, так по-своему и новаторские течения, в том числе отражающие влияние новгородской живописи. Именно такого характера произведения послужили почвой при сложении ряда особенностей искусства середины и второй половины XVI в.

Ряд исследователей видит истоки живописи Дионисия в искусстве Рублева, но при этом считает, что у Дионисия отсутствует глубина и непосредственность, свойственные произведениям Рублева. Нам кажется неверным, суживающим понимание искусства Дионисия почти общепринятое представление об этом живописце как хранителе и прямом продолжателе рублевских традиций (отдельные стороны «разности» Рублева и Дионисия отмечались в специальной литературе преимущественно в плане философской и этической почвы, породившей эту специфику). Несмотря на ярко выраженное новаторство, Дионисий в чем-то, естественно, отталкивался от достижений своего великого предшественника, но не являлся его последователем. Нам представляется неправомерным и подчеркивание усиления в живописи Дионисия якобы отвечающего духу времени пышного и театрально-внешнего начала. Ясность мысли, сложный и многогранный комплекс художественных задач, отработанность изобразительных средств в равной степени характерны как для Рублева, так и для Дионисия. Но подход к решению образа, аспект видения мира у них разный. И Рублев, и Дионисий воспринимают мир через целостность и доминирующую надо всем одухотворенность, через гармонию, но понимают они ее каждый по-своему.

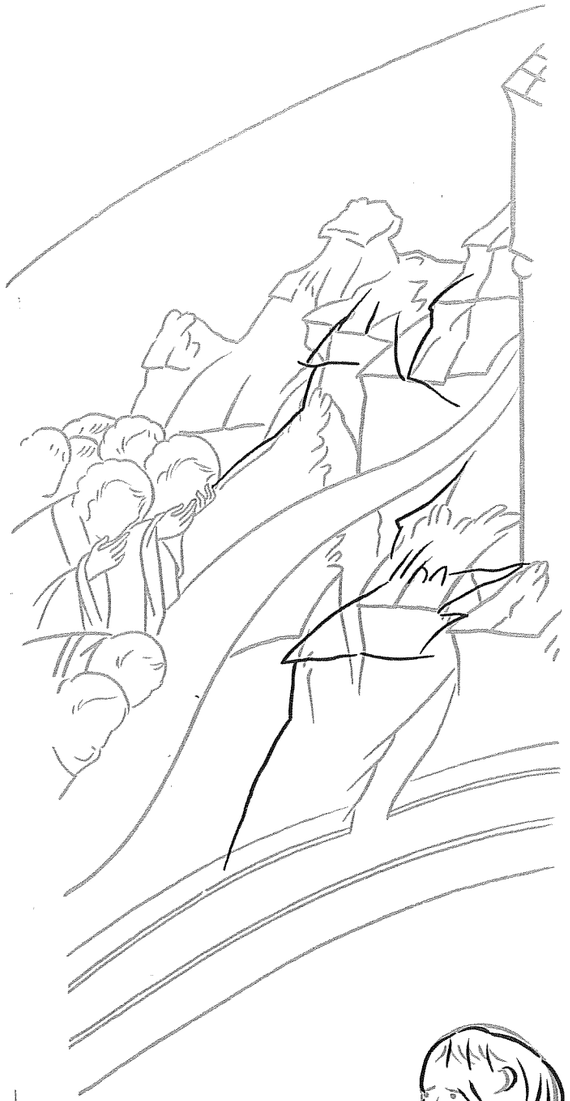
«...Рублев создавал вершины философского и художественного обобщения...» [36] Его образам свойственны человечность, душевная чистота, внутренняя сосредоточенность и величайшая сдержанность. Это определило комплекс художественных задач и их характер. Фигуры в иконах Рублева монолитны, рисунок многозначен, колорит сдержан. Плавность линейного строя и мягкие цветовые градации создают ощущение тихой размеренности, легкого, лишенного резких переходов движения. Это вызывает ощущение тишины и покоя.

Дионисия интересуют другие художественные проблемы. Творческим диапазоном и глубиной в постановке новаторских задач, воплощенных в созданных им произведениях, Дионисий не уступает Рублеву и в то же время не следует его путями. Его образы также исполнены покоя и глубоко поэтичны, обладают высоким интеллектом, но лишены рублевской созерцательности. Решающим при их создании становится эмоциональное восприятие целого и острота сопоставлений. Творения этого мастера пронизывает ликующая праздничность. Строгий композиционный расчет, всеохватывающая ритмичность, изящные формы, подвижный и легкий рисунок, светлый и одновременно интенсивный гармоничный цвет передают ощущение непрерывно нарастающего движения, подчинены идее вечного обновления. В отличие от теплых красок Рублева, колорит Дионисия построен на холодноватых, предельно чистых и контрастных оттенках. Паузы в его иконах воспринимаются как декоративный элемент.

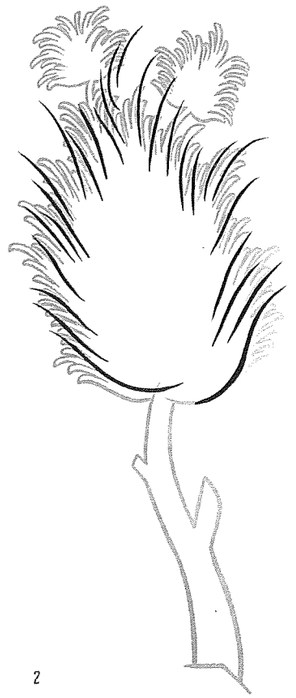
Кроме соразмерности, мелодичности, динамизма и острых сопоставлений произведениям, созданным Дионисием и живописцами его мастерской, присущ также декоративизм изобразительных средств, подход к трактовке образа через динамичные композиционные сопоставления, красочные контрасты и ритмические чередования цвета. Дионисий не только самый цельный, но и самый декоративный мастер древней Руси. Но его декоративизм — плод решения глубочайших творческих, духовных задач. Это понятие иногда неверно истолковывается как внешнее явление. Все созданное Дионисием еще раз убеждает в несостоятельности такого определения. Изысканная утонченность его произведений сочетается с монументальностью видения, что позволяет говорить об освоении им отдельных сторон не только среднерусской (московской), но и новгородской иконописи. Дионисий — глубоко национальный художник — синтезирует в своем искусстве народную мечту о красоте. Широтой философского мышления и внутренним благородством оно отвечает высоким нравственным идеалам того времени. Ярко выраженная мажорность сочетается в живописи Дионисия с созвучной противоречиям времени внутренней напряженностью.

[36] *Демина Н. А.* Черты героической деятельности XIV–XV веков в образах людей Андрея Рублева и художников его круга // ТОДРЛ. М.; Л., 1956. Т. XII. С. 324.

ВКЛЕЙКА К СТАТЬЕ Н. В. ГУСЕВА «О НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ РАБОТЫ МАСТЕРОВ ФЕРАПОНТОВСКОЙ РОСПИСИ»



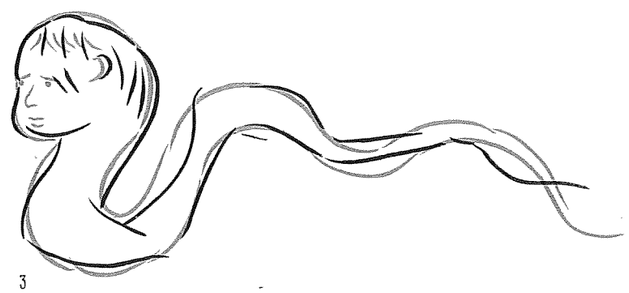
1



2

1. Графья и рисунок в композиции «Учение Григория Богослова». Рождественский собор Ферапонтова монастыря.
венский собор Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг.

2. Графья и рисунок древа в композиции «Никола у кладезя». Никольский придел Рождественского собора Ферапонтова монастыря



3

3. Графья и рисунок змеи в композиции «Земля и море отдают мертвых» из цикла «Страшный суд». Рождественский собор Ферапонтова монастыря



4



5



6

4. Графья и рисунок фигуры архангела из барабана. Рождественский собор Ферапонтова монастыря

5. Графья и рисунок одеяния архангела из барабана. Рождественский собор Ферапонтова монастыря

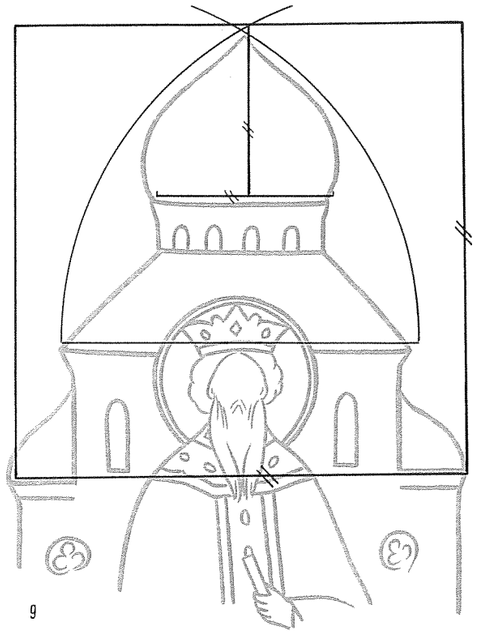
6. Графья и рисунок лика Марии в композиции «Богоматерь Знамение». Рождественский собор Ферапонтова монастыря



7



8



9



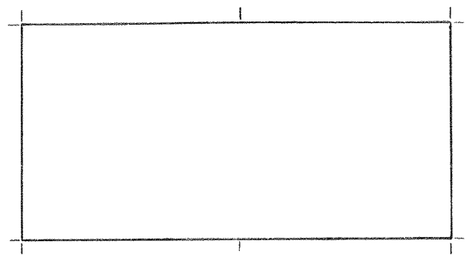
10

7. Графья и рисунок лика ангела в композиции «Богоматерь Знамение»

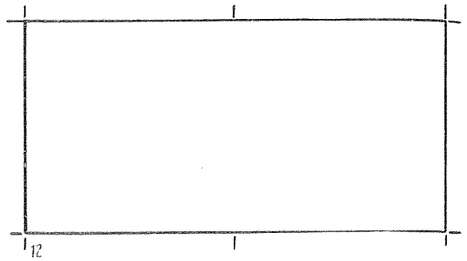
8. Графья и рисунок лика Григория в композиции «Учение Григория Богослова». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

9. Соразмерность архитектурного фона в композиции «Четвертый Вселенский собор». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

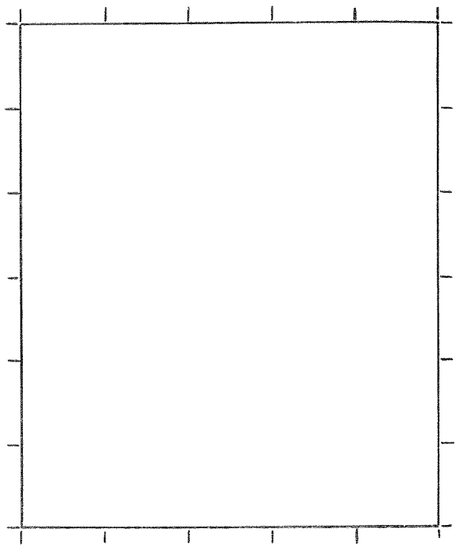
10. Соразмерность архитектурного фона в композиции «Шестой Вселенский собор»



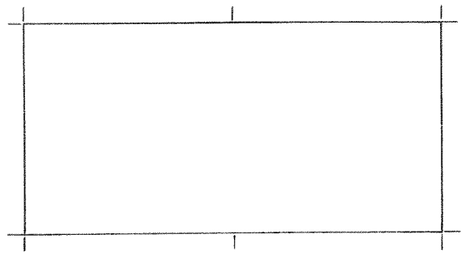
12



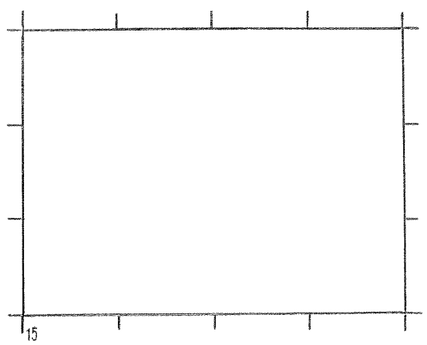
11



13



14



15

11. Соразмерность высоты и ширины кивория в алтарной композиции «Христос на дискосе». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

12. Соразмерность высоты и ширины кивория в алтарной композиции «Христос на дискосе»

13. Соразмерность высоты и ширины кивория в композиции «Взбранной воеводе». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

14. Соразмерность высоты и ширины престола в центральной композиции из цикла «Страшный суд». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

15. Соразмерность высоты и ширины подножья в композиции «Весь бо в вышних и нижних» из цикла «Акафист». Рождественский собор Ферапонтова монастыря

ИКОНА «КИРИЛЛ БЕЛОЗЕРСКИЙ» КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI В. ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

Э. К. Гусева

Хорошо известная икона «Кирилл Белозерский», ныне хранящаяся в ГРМ [1], прочно вошла в круг произведений, связываемых если не с творчеством самого Дионисия, то с его ближайшим окружением или мастерской. Мы знаем в точности, для какого места предназначалась эта икона, написанная, вероятно, по заказу Кирилло-Белозерского монастыря на рубеже XV—XVI вв. В начале нашего века икона находилась в приходском Казанском соборе г. Кириллова, каменном здании начала XIX в., расположенном вблизи Казанских монастырских ворот. По сведениям А. И. Анисимова, церковь эта ранее принадлежала Кирилло-Белозерскому монастырю [2].

В период подготовки XV Археологического съезда в Новгороде члены Предварительного комитета обследовали храмы на территории обширной Новгородской губернии (куда входил и Кирилловский уезд) с целью вывоза наиболее значительных памятников для выставки, подготавливаемой к съезду, с последующей передачей их в Новгородский епархиальный музей. А. И. Анисимовым из Казанского собора в числе других была взята икона «Кирилл Белозерский». В составленном А. И. Анисимовым каталоге выставки [3], открывшейся в 1911 г. в Новгороде, икона приведена без даты и атрибуции. Вероятно, она уже была раскрыта из-под записи, так как в вышедшем вскоре VI томе «Истории русского искусства» И. Э. Грабаря впервые был воспроизведен фрагмент авторской живописи — крупная фотография лика Кирилла Белозерского [4]. Хотя в тексте П. П. Муратова икона не упоминается, воспроизведенный фрагмент был датирован XV в. Та же дата приводится в «Каталоге Новгородского епархиального церковного древлехранилища» [5].

Впервые икона «Кирилл Белозерский» была введена в круг произведений, связанных с творчеством Дионисия, Н. Г. Порфиридовым. В его путеводителе 1927 г. о ней говорится как о памятнике «очень тонкого и изысканного письма, наводящего на мысль об авторстве Дионисия» [6]. Учитывая, что этот вывод был сделан в то время, когда произведений Дионисия было известно еще немного, следует отметить особую ценность этой атрибуции.

В 1933 г. икона поступила в ГРМ через Антикварнат, после участия в большой зарубежной выставке древнерусского искусства.

Начиная с 50-х годов по мере расширения представлений как об искусстве самого Дионисия, так и о живописи его времени благодаря введению в научный оборот новых памятников икона «Кирилл Белозерский» прочно связывается с кругом дионисиевского творчества. Предложенная В. Н. Лазаревым атрибуция иконы как произведения, вышедшего из мастерской Дионисия [7], была поддержана большинством исследователей, в том числе сотрудниками древнерусского отдела ГРМ [8]. Г. В. Попов в своем исследовании о московской живописи приписывает икону самому Дионисию, правда со знаком вопроса [9].

[1] ГРМ. Инв. № 2733; 121,7×62,0×3,0 см.

[2] *Анисимов А. И.* Каталог выставки XV Всероссийского археологического съезда в Новгороде. Отд. II (церковный). Новгород, 1911. С. 6. № 30.

[3] Там же.

[4] *Муратов П.* Русская живопись до середины XVII века // Игорь Грабарь. История русского искусства. М., [б. г.]. Т. VI. Ил. на с. 45.

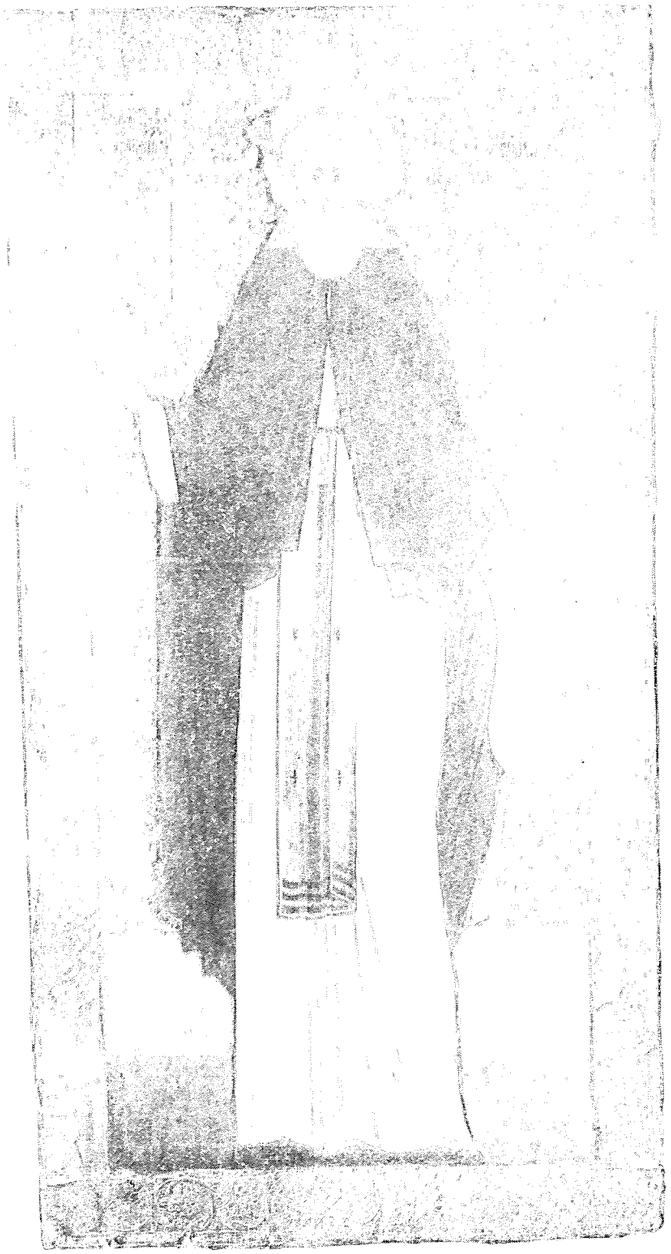
[5] Каталог Новгородского епархиального церковного древлехранилища. Новгород, 1916. № 6.

[6] *Порфиридов Н. Г.* Новгородский музей древнего и нового искусства. Новгород, 1927. С. 13.

[7] *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 514; *Он же.* Московская школа живописи. М., 1971. С. 50, 79; *Он же.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 122. № 122.

[8] Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог/Авт. вступ. ст. В. К. Лаурина; Ред.-сост. Т. В. Вилинбахова, В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова. Л., 1981. № 44.

[9] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 80, 99—100, 113—114, 141.



Дионисий (?). «Кирилл Белозерский». Икона.
Конец XV – начало XVI в. Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ



«Кирилл Белозерский». Деталь иконы

Обратимся к памятнику. Перед нами изображение в рост, представленное строго фронтально на просторном поле иконы. Икона довольно широкого формата, но сравнительно небольшая по высоте. Фон иконы и поля покрыты серебряной басмой (как полагают некоторые специалисты современной живописи) двух вариантов — с более мелким узором на фоне и более крупным по полям. Вероятно, изысканное серебряное убранство завершалось нимбом-венцом, ныне утраченным. Тщательный осмотр «археологического» состояния памятника позволяет сделать вывод, что он первоначально был написан именно «под басму». На проглядывающих участках фона светло-охристого тона не обнаружены какие-либо следы золочения. Живописная поверхность авторского нимба также не была золоченой: тон нимба того же охристого тона, но более разбеленного. Вероятно, особое значение иконного образа основателя монастыря определило его живописное решение, рассчитанное на соседство с басменным убранством.

Образ Кирилла, вводя нас в мир возвышенного духовного благородства, предстает окруженным сдержанным мерцанием серебряного чеканного фона, как бы овеществленной славы знаменитого подвижника. Глубокое впечатление оставляет созерцание не только идеально прекрасного, углубленно сосредоточенного лика с выразительными тонкими чертами, но и абрис удлиненной фигуры, мягко очерченной ниспадающими линиями плавно замедленного ритма.

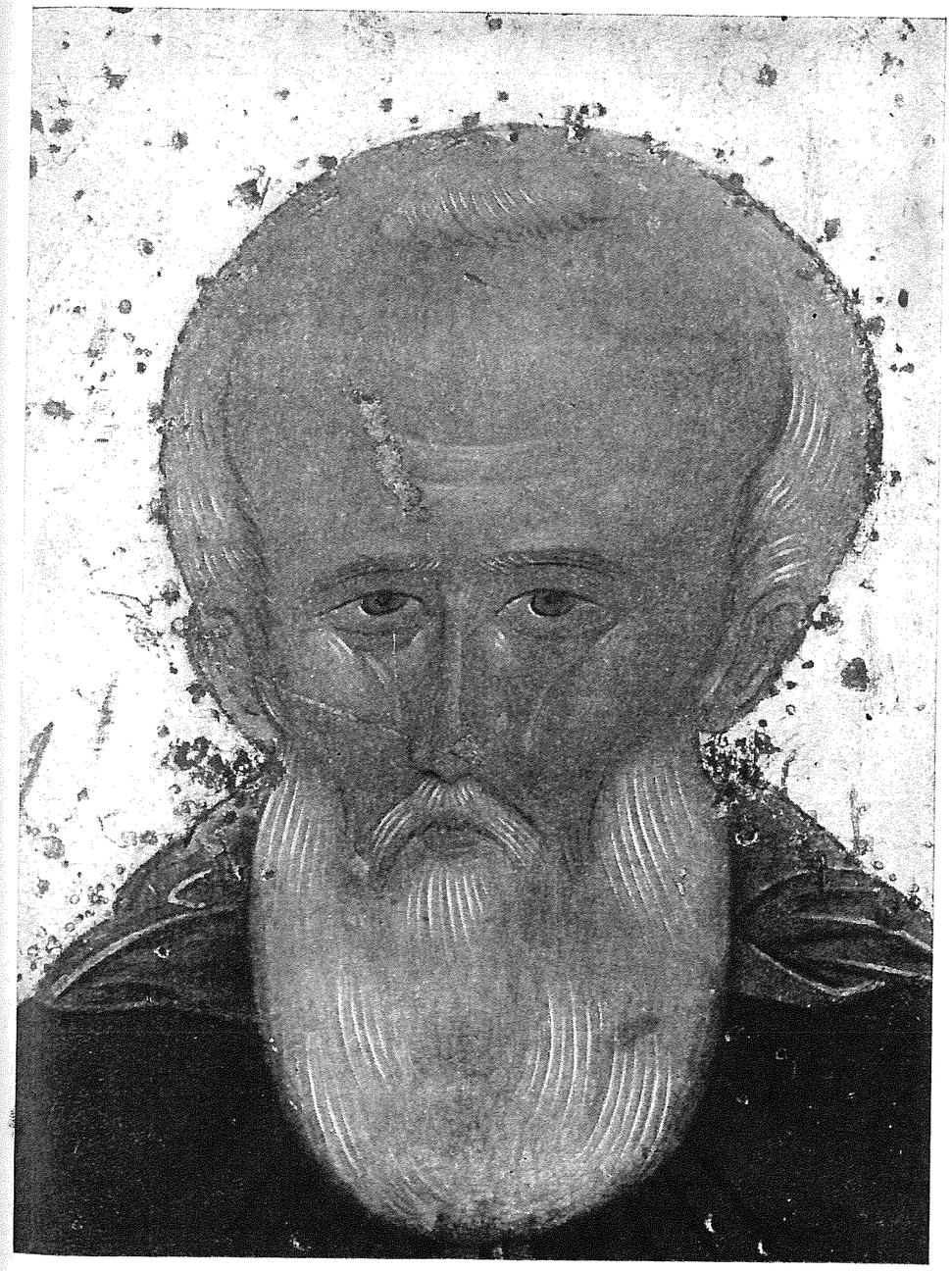
Нельзя сказать, что преподобный просто стоит, благословляя и держа свиток со словами духовного завещания. Он как бы является взору, торжественно-величавый и кроткий, неся с собой мир духовного совершенства и гармонии.

Традиционный для таких образов колорит представляет собой совершенное решение при изначально заданной скупой, сдержанной гамме. Светлый лик противопоставлен темной, выразительно расходящейся словно двумя крылами мантии, приобретающей зеленоватый оттенок благодаря холодным, едва видимым лессировкам. Скупой, четкий черный рисунок поверх основного глубокого тона мантии строго расчерчивает, условно моделируя, складки ткани. Светлый подризник, облегающий фигуру, противопоставлен мантии и спокойной, ясной формой как бы образует основание фронтально поставленной фигуры. В отличие от мантии подризник богато, артистично моделирован складками. Мастер дает тончайшие градации охристых тонов, расчерчивая струящуюся поверхность темным и белым рисунком. Усложненные складки подризника, его длинные, свободные, светлые блики вызывают в памяти подобные решения в одеждах персонажей ферапонтовского деисуса, например у апостола Петра, архангелов (ГТГ, ГРМ). Введенный в одеяние зеленый, бирюзового оттенка, тон епитрахили и лежащего по плечам куколя как бы пронизывает соседствующие светлый и темный тона подризника и мантии, объединяет их. Все три тона складываются в неповторимый по своему звучанию колористический ансамбль. Это цветовое решение поддержано введением двойного зеленого позема, перекликающегося с зелеными оттенками одежд и придающего устойчивость фигуре.

Указанные характерные для искусства Дионисия особенности пропорционального решения, силуэта, ритма в нашей иконе можно завершить сравнением лика Кирилла с характерными ликами живописи дионисиевского круга. Наиболее подходящим примером для сравнения нам представляется центральный образ на иконе «Дмитрий Прилуцкий» (ВОКМ), который, в свою очередь, часто сравнивается с фресковым Николой из конхи Никольского придела Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Сопоставляя лики преподобных обеих икон, следует учитывать, что изображение Дмитрия — поясное и является центром житийной иконы, а изображение Кирилла — единоличное, в рост. Оба лика представляются близкими в плане углубленного психологизма, раскрывающего духовное совершенство персонажей. Несомненно, близки между собой эти два лика и типологически, но уже в более широком смысле, передавая национальный тип убеленного сединами старца-пустынника, сочетающего в своем облике душевную кротость со стойкостью и решительностью. Сходно и их жидкое письмо, с ярким зеленоватым санкирем и теплым розовым охрением, положенным в несколько слоев плавью. Мягкий рисунок волос и бороды светлыми тонами по санкирной подготовке также одинаков.

Образы Кирилла и Дмитрия вызывают в памяти изображения преподобных в кругах северной арки ферапонтовского храма. Это устойчиво сложившийся в искусстве Дионисия и его окружения тип преподобного, близкий к образам алтарной преграды Успенского собора Московского Кремля, созданным Дионисием и членами его артели [10]. Однако, несмотря на типологическую близость, каждый из этих образов остается индивидуальным, неповторимым и запоминающимся. Так, в лике Дмитрия Прилуцкого — широкий мощный лоб, монолитно возвышающийся над строгими очами. В лике Кирилла Белозерского на нашей иконе сравнительно

[10] *Зонова О. В.* Первая роспись Успенского собора. М., 1971. Табл. 2–7; *Она же.* Ранние алтарные фрески Успенского собора // Тез. докл. науч. конф. «Уникальному памятнику русской культуры Успенскому собору Московского Кремля 500 лет». М., 1979. С. 58–61; *Попов Г. В.* Указ. соч. С. 88–90. Табл. 121–127.



Дионисий и мастерская. «Дмитрий Прилуцкий» с житием. Икона. Начало XVI в. Деталь средника.
Из Прилуцкого монастыря. Вологодский областной краеведческий музей

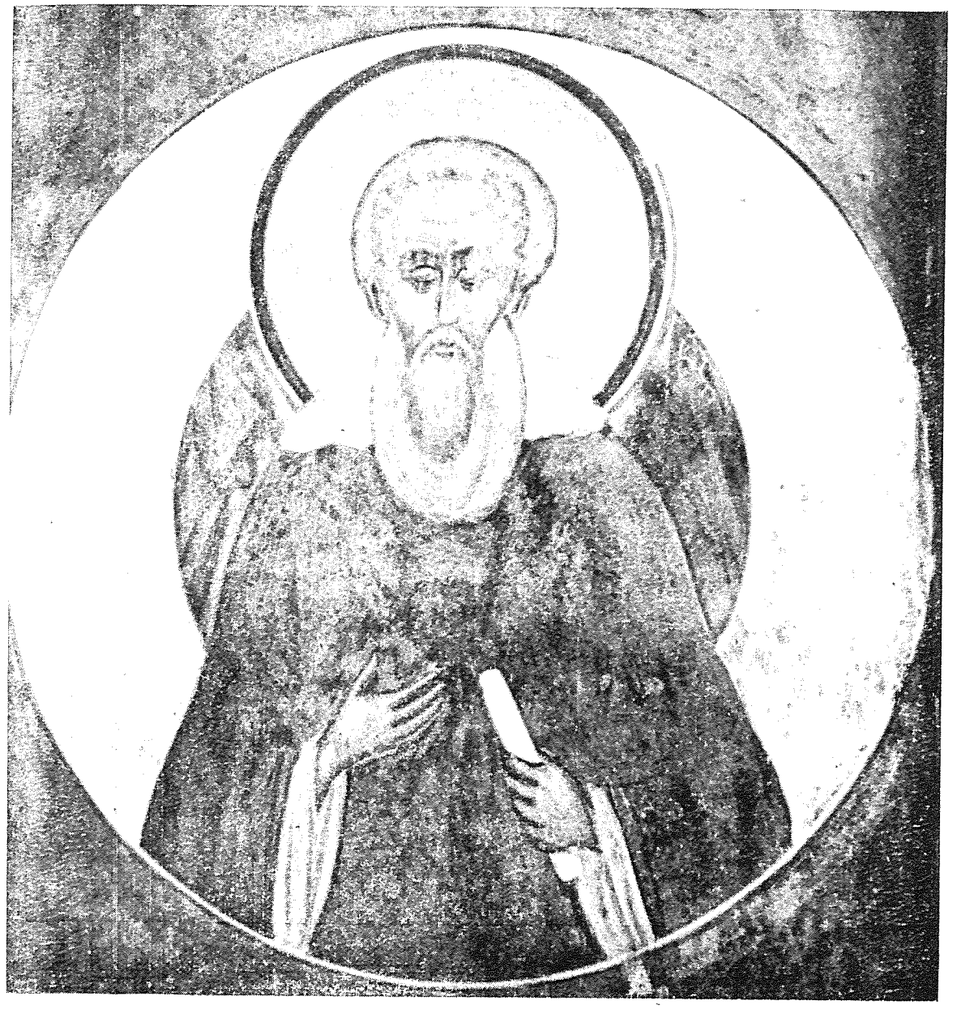


«Кирилл Белозерский» с житием. Икона. Начало XVI в. Деталь. Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

узкому лбу, моделированному двумя лобными яблоками, соответствуют маленькие, близко посаженные глаза, и благодаря этому он приобретает характерное выражение душевной глубины и кротости.

До нас дошло одно из самых ранних изображений Кирилла — маленькая иконка, условно датируемая 1424 г. и приписываемая легендарной кисти Диониси Глушицкого (ГТГ) [11]. По преданию, икона была написана «еще живу сущу чудотворцу». Постараемся взглянуть на памятник как на изображение, отразившее наиболее верное представление современников о Кирилле. Конечно, живопись иконы простовата, арсенал средств художника более чем скромен, пропорции и соотношения фигуры, нозема и фона несовершенны. Но образу присуща особая выразительность, за которой угадывается достоверность, обостренное желание передать характерные черты облика преподобного Кирилла. Наблюдавший за раскрытием этой иконы в 1918 г. А. И. Анисимов писал И. Э. Грабарю из Кирилло-Белозерского монастыря: «...вещь эта хоть и маленькая, но интереса совершенно исключительного... Она носит на себе черты чего-то на самом деле наблюденного в действительности, удивительна по живописи и глубоко характерна по своей подлинной древности» [12].

[11] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. № 246.



Дионисий и мастерская. Кирилл Белозерский. Роспись северной арки Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502–1503 гг.

[12] Отдел рукописей ГТГ. Ф. 106. № 1695. Л. 2 об. В 1918 г. А. И. Анисимовым была написана статья «Иконизация Кирилла Белозерского», доведшая до нас в рукописи. Ее публикацию готовит Г. И. Вздорнов. Благодарю Г. И. Вздорнова за предоставленную возможность ознакомиться с текстом публикации.

И вот по прошествии почти 100 лет знаменитым столичным мастером создается новый образ для того же монастыря, где хранилась как величайшая святыня маленькая скромная иконка. Автор нового иконного образа, несомненно, знал ее и, создавая произведение, призванное прославлять и возвеличивать знаменитого подвижника, при всем принципиальном отличии замысла учитывал существование более раннего изображения, овеянного легендой особой достоверности. Потому величаво-торжественный образ новой иконы, обобщая, монументализируя и идеализируя черты, присущие раннему изображению, сохраняет и специфические признаки внешнего облика: небольшие, близко посажен-

ные глаза, как бы сдвинутые к переносице брови, сообщающие характерное «выражение» лику.

Вероятно, вновь написанный образ Кирилла явился своего рода иконографическим образцом, который повторяли в последующем. Так, в росписи Рождественского собора Ферапонтова монастыря на северной арке помещено близкое нашей иконе поясное изображение Кирилла Белозерского рядом с Сергием Радонежским, открывая представленный там цикл преподобных. Несколько отстоящим от двух первых по времени, но, несомненно, связанным с ними представляется нам образ Кирилла на среднике житийной иконы из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (ГРМ), повторяющий формально все черты иконографии Кирилла, идущие от единоличной иконы. Однако в лике святого в среднике при внешней похожести появляются черты некоторой стереотипности, снижающей выразительность. Житийная икона по своему стилю в целом вполне подходит под определение мастерской Дионисия. В хронологическом ряду других житийных икон ее, вероятно, нужно рассматривать после икон «Дмитрий Прилуцкий», «Митрополит Петр», «Митрополит Алексей» и «Сергий Радонежский» (ЗИХМЗ) [13].

Аналогичной была эволюция образа преподобного Кирилла в шитье. Из Кирилло-Белозерского монастыря происходит ряд шитых произведений с изображением Кирилла, созданных, вероятно, под влиянием иконописных решений. Самой ранней, по датировке Н. А. Маясовой,— второй половины XV в.— является небольшая пелена с изображением «Богоматери Знамение» в виде «Неопалимой Купины» (ГРМ) [14]. Среди фигур предстоящих последний слева — Кирилл. Его выразительный лик обладает качествами, позволяющими видеть в нем живое воплощение черт, свойственных иконному образу Кирилла, исполненному около 1424 г.

Еще один важный памятник, но уже другого плана — житийная пелена, датируемая первой четвертью XVI в., с изображением в среднике Кирилла в рост, иконографически близким образу в басменном окладе (ГРМ) [15]. Эта пелена была подвешена под упоминаемой житийной иконой местного ряда. Считается, что житийная пелена была вложена Василием III и Соломонией Сабуровой вместе с шитым надгробным покровом Кирилла 1514 г.[16] во время их приезда в монастырь. Если это так, перед нами произведения столичной мастерской великой княгини, которые знаменили в точном соответствии с недавно написанной для монастыря иконой преподобного Кирилла.

Таким образом, целый круг изображений Кирилла в иконописи, во фреске и в шитье оказывается иконографическим повторением с небольшими вариантами его образа, представленного на единоличной иконе в рост.

Вероятно, эта икона имела особое значение в монастыре, на что указывает ее богатый басменный убор. По размеру она вполне подходит для местного ряда иконостаса, однако точных сведений о вхождении ее в этот ряд нет.

В главном монастырском Успенском соборе, основное звено иконостаса которого было создано около 1497 г., местный ряд, как это обычно бывало, включал разновременные иконы [17]. Среди них было по крайней мере два памятника, относящихся ко времени 1497 г.: «Одигитрия» с архангелами и «облачное» «Успение» (обе в ГТГ). Хотя единоличная икона Кирилла была написана приблизительно в то же время, ее стиль значительно отличается от живописи 1497 г.

Иконы 1497 г., стоящие в местном ряду, выше: «Успение» — 145 см, «Кирилл Белозерский» — 121,7 см. Такая большая разница исключает их единовременность.

Однако существует мнение о том, что икона все-таки стояла в иконостасе Успенского собора в качестве местной. Разделяемое некоторыми исследователями, оно основывается на сведениях, приведенных Н. К. Никольским в его труде о Кирилло-Белозерском монастыре, где автор привел сведения о том, что в первой половине XVI в. Федор Семенович Воронцов обложил три местные образа: «Троицу», «Одигитрию» и «Кирилла Чудотворца». В примечании к этим данным Н. К. Никольский говорит, что все они стояли в местном ряду до 1601 г.[18] Частое перемещение икон местного ряда не только в пределах одного храма, но и шире, вероятно, «поглотило» нашу икону, и она по каким-либо причинам не стояла больше в местном ряду, поэтому сохранившиеся после 1601 г. монастырские описи ее не упоминают.

Г. В. Попов высказал предположение, что первоначально икона могла быть надгробной, вполне подходя по своим размерам [19]. Подтверждением этой гипотезы служат обнаруженные нами сведения в скромном забытом издании 1910 г.[20] Хорошо осведомленный во всех частностях, связанных с судьбой отдельных памятников, автор сообщает иногда интересные подробности. Так, им приводятся сведения о местных иконах древнего письма церкви Введения, среди которых упоминается «Успение» Дионисия Глушицкого и образ преподобного Кирилла. О последнем сообщается, что «теперь образ этот находится против правого клироса, а прежде находился на старой раке угодника». Представляется вполне вероятным, что икона ГРМ могла быть положена на его гробницу [21].

Труднее ответить на вопрос, специально ли для этой цели писалась икона. Но написанная для раки или для местного ряда иконостаса собора, у южной стены которого был погребен Кирилл (церковь над его могилой была поставлена позже, в 1585—1587 гг.), икона носила, если так можно выразиться, мемориальный характер. С такой же целью создавались Дионисием с мастерской житийные иконы «Митрополит Петр» и «Митрополит Алексей», «Дмитрий Прилуцкий», наконец, написанный на наружной стене ферапонтовского храма деисус над местом погребения Мартиниана. Представляется маловероятным, что, находясь в Белозерском крае, Дионисий не послужил бы своим искусством прославлению основателя знаменитого монастыря [22].

Отмечая особое значение рассматриваемой нами иконы, попытаемся сопоставить образ, созданный Дионисием, с текстами службы и похвального слова, обратившись не к известному тексту Пахомия Логофета (она составлена Пахомием на основе жития Кирилла, написанного между 1461—1462 гг., и ее естественнее сопоставить с житийной иконой, входившей в местный ряд иконостаса Успенского собора), а к так называемой «не пахомиевской службе» [23]. Этот, как полагают, первоначальный текст службы был создан учениками основателя Кирилло-Белозерского монастыря вскоре после его кончины.

Так, в рукописи ГПБ, Соф. № 505, перед текстом канона введена фраза: «Канон... отцу нашему Кириллу Белозерскому чудотворцу, что творили ему ученицы его Христофор и Иннокентий собором з братиею». В отличие от пахомиевского текста, излагающего эпизоды жития Кирилла, «не пахомиевский» прославляет его преподобнические качества.

Важным обстоятельством представляется для нас неоднократное упоминание в тексте «не пахомиевской службы» раки преподобного Кирилла: «Яко же сокровище божественных даров неистощимое, честная твоя рака твое честно держит тело, от земленою боку обогащая чудесы притекающих к ней верою»; «знамение и чудесы различными твою украсившю раку»; «...приходящим к раце мощей твоих источаеши исцеления»; «...твоя присныя ученики... лики себе составища, к честней ти раце припадающе»; «честному гробу твоему различныя исцеления подаваеши; днесь сшедшеся иноки множество объстояще любезно целуем честную и многоцелебную раку твою» [24].

Текст совершаемой при гробе или раке Кирилла Белозерского службы донес до нас интонацию искреннего, теплого чувства задушевности, особой близости к наставнику, тогда как пахомиевский текст, написанный строго по канону жанра, отмечен «академичностью», риторическими традиционными сравнениями и уподоблениями, отдает холодком несколько нивелирующей идеализации.

Такое различие объясняется тем, что монастырский «допахомиевский» текст службы создавался для нужд узкомонастырских и создателями его были люди, близко знавшие Кирилла, так же как и первые «слушатели». Пахомиевский же текст создавался для широкого пользования, как официальный заказ писателю-профессионалу, и в службе поэтому не отражены частности, связанные с местом погребения преподобного.

Если приведенные выше сведения о том, что

[13] В. Н. Лазарев писал о ней: «по сравнению с иконами митрополитов... гамма выдержана в более плотном и темном тоне, а композиции клейм менее разрежены и менее ритмичны» (*Лазарев В. Н.* Русская иконопись... № 120).

[14] *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. Табл. 14.

[15] Там же. Табл. 40.

[16] *Лихачева Л. Д.* Древнерусское шитье XV — начала XVIII в. в собрании Государственного Русского музея: Каталог. Л., 1980. № 24. Ил. с. 55.

[17] *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1971. Вып. 26.

[18] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 108, 115.

[19] *Попов Г. В.* Указ. соч. С. 100, 114.

[20] *Антоний,* иером. Святыни и достопримечательности Кирилло-Белозерского (Успенского) монастыря Новгородской епархии. М., 1910. С. 13.

[21] Мощи преподобного Кирилла не открывались, над могилой, вероятно, была устроена «надгробница», имевшая вид раки. По обычаю, раки покрывались покровами, но иногда вместо покровов полагались сделанные во весь рост изображения, скульптурные или живописные (см.: *Голубинский Е. Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 74, 273, 274). Сведений о раке Кирилла Белозерского времени написания дионисиевской иконы не сохранилось. Известно, что в 1565 г. на раку пожертвовал 1000 руб. Иван Иванович Хабаров. До нас дошла верхняя часть раки Кирилла 1643 г. (ГММК) и несколько фрагментов убора в разрозненном виде, которые после реставрации были опубликованы Е. В. Шакуровой. См.: *Шакурова Е. В.* Рака Кирилла Белозерского из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1982. Л., 1984. С. 408–416. Приношу глубокую благодарность Е. В. Шакуровой за консультацию по этому вопросу.

[22] О связи Дионисия и его сына Феодосия с Кирилло-Белозерским монастырем см. также: *Попов Г. В.* Указ. соч. С. 315–320.

[23] Приношу мою глубокую благодарность сотруднице БАН СССР О. П. Лихачевой, обратившей мое внимание на этот текст (ГПБ, 363/620). См. ст. О. П. Лихачевой и Л. А. Чуркиной, посвященную указанному тексту, в наст. сб.

[24] Текст цитирован по рукописи XVI в. (ГПБ. Кир.-Бел. № 363/620).

икона «Кирилл Белозерский» изначально писалась ко гробу или на гроб преподобного, представляется возможным предположить, что Дионисий, связавший на несколько лет свою судьбу с северными монастырями и создавший «мемориальные» памятники их основателям и крупным деятелям, хорошо знал местные традиции, «како творити память им». Более того, сам Дионисий или его сыновья пожелали быть вписанными вместе со своим древним ростовским родом в синодик Кирилло-Белозерского монастыря[25].

Вероятно, создание единоличной нашей иконы происходило в атмосфере особой проникновенности и преемственности монастырской традиции почитания, положенной учениками. Автор хорошо знал текст монастырской службы, совершаемой преподобному, и, создавая икону к раке, воплотил в живописном образе высокие и прекрасные черты словесного образа Кирилла.

Уже в начальных стихирах службы образ Кирилла восхваляется, «яко же солнце ново светло, добродетели светом и чудес сиянии», «в тебе свет сохранив светлейший». Далее подчеркиваются его преподобнические качества: «в терпении и безмолвии мнозе», «худшее поработил еси лучшему», «всяко пристрастие оттрясл», «на гору бесстрастия востече» и т. д.

Есть в тексте службы слова, относимые и непосредственно к образу, к иконе. Поскольку текст дошел до нас в списках XVI в., трудно сказать, имелся ли в виду какой-то конкретный образ, находящийся первоначально у раки (может быть, маленькая иконка, приписываемая Дионисию Глушицкому,— ведь неизвестно, куда она первоначально предназначалась). Это могла быть и наша икона, если текст дорабатывался после написания Дионисием образа. В тексте службы он звучит так: «Предивнаго Кирилла, лик инок составлена, любезнейших ученик твоих, честному образу твоему припадающе молимтися».

Далее следуют другие эпитеты преподобному Кириллу, опять-таки соотносимые с восприятием учеников, т. е. качества, непосредственно, изначально присущие Кириллу Белозерскому,— может быть, эти качества особенно стремился воплотить в живописном образе Дионисий: «Непреклонный ти кренности ума... инок множество собрал еси и сим лествицю возводящу на небеса утвердил еси...». В заключительных частях службы также часто встречаются сравнения «светоносные» и «светлые»: «златозарьный тя свещник предвобразив», «светилниче пресветлый», «пресветлаго солнца луча», «ангельску приат светлость».

Ощущается некая закономерность в соответствии этих — «светлый», «светозарный», «светоносный» — эпитетов исключительно светлой, как бы пронизанной светом живописи лика на иконе Дионисия. Выше мы отмечали первоначальный расчет мастера на оклад (а не на быстро тускнеющее под олифой золотое покрытие фона). Мерцающий басменный оклад и венец, окружая сиянием светлый лик, вполне соответствуют образу Кирилла в восприятии учеников, как это звучит в тексте службы: «всех нас творящих священную ти память озаряеши свыше».

Мастер иконы — а есть основания отождествлять его с самим Дионисием,— подобно тем, «верою приидущим к святей обители твоей, идеже лежит честное и чудотворное и многоцелебное твое тело», призывающим «нас предстоящих сподоби чисто зрети божественного светолития», сумел воплотить в живописи этой иконы один из наиболее возвышенных и прекрасных образов древнерусской духовности. Сопоставление текста монастырской службы с живописным произведением позволяет, по нашему мнению, уяснить изначальную природу иконного образа Дионисия, более углубленно «прочесть» его в контексте современного ему и связанного с ним тематически литературного памятника.

[25] См.: *Попов Г. В.* Указ. соч. С. 315—320.

ДВА ЖИВОПИСНЫХ АНСАМБЛЯ КРУГА ДИОНИСИЯ И ЕГО ПРЕЕМНИКОВ

М. Г. Малкин

1. ОБ ИКОНАХ ДЕИСУСНОГО ЧИНА ГУСЛИЦКОГО МОНАСТЫРЯ В СОБРАНИИ РУССКОГО МУЗЕЯ

В собрании ГРМ имеется семь небольших икон деисусного чина, которые происходят из Спасо-Преображенского Гуслицкого монастыря. Иконы были раскрыты в реставрационной мастерской древнерусской темперной живописи в 1973—1976 гг. в связи с подготовкой выставки «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий». Сведения об иконах включены в несколько каталогов [1].

Пробное раскрытие на иконе «Леонтий Ростовский», выполненное С. И. Голубевым, показало, что авторская живопись хорошей сохранности, а в принадлежности иконы к московской школе живописи, причем «дионисиевского» времени, не приходилось сомневаться. Мягкая, плавкая разделка «личного» письма с характерной подрумянкой, строгое гармоничное решение «доличного» письма в цвете, наложенное листочками золото фона — все это позволяло надеяться, что и шесть других икон чина могут стать значительным событием выставки и войти в число лучших произведений, открытых в последнее время.

Сохранность всех икон оказалась удовлетворительной; раскрывались они достаточно просто: слой записи, частичные прописки, сплошная запись фона (явно старообрядческое поновление) и слой потемневшей олифы [2]. Вначале столь незначительное вмешательство в жизнь произведений казалось несколько странным, но в дальнейшем получило вполне разумное объяснение.

Иконы поступили в ГРМ из Гос. музейного фонда, предварительно пройдя реставрацию в ЦГРМ. Необходимо отметить, что реставраторы ЦГРМ ограничились простой промывкой икон [3].

Согласно инвентарным книгам Отдела древнерусской живописи ГРМ, в Гос. музейный фонд иконы попали из Спасо-Преображенского Гуслицкого монастыря. Известно, что из этого монастыря происходят такие памятники, как «Никола и Георгий», скорее всего XIV в. ростовского или московского круга и «Чудо Георгия о змие» XVI в. северных писем (оба в собрании ГРМ). Но сам монастырь, по В. В. Зверинскому, был учрежден в 1859 г. для искоренения раскола в Богородском уезде Московской губернии [4]. Те же сведения, но более подробные приводит Н. Григорович [5]. Описные книги монастыря отсутствуют. Архив ЛОИА, в котором собраны результаты обмеров многих памятников древнерусской архитектуры, имеет лишь одну метрику на Гуслицкий монастырь. К сожалению, полезной для нас информации в этой метрике нет. Е. Е. Голубинский в «Истории русской церкви» вскользь упоминает о «множестве древних икон всех русских школ в Гуслицком монастыре» [6]. Из всех этих обрывочных сведений можно было с определенностью вывести лишь одно: устройство и освящение монастыря проходило под контролем Синода, а на месте курировал монастырь московский митрополит Фи-

[1] Выставка работ отдела реставрации Государственного Русского музея. Л., 1977; Реставрация музейных ценностей в СССР за 60 лет. М., 1977; Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог/Авт. вступ. ст. В. К. Лаурина. Ред.-сост. Т. Б. Вилинбахова, Г. Д. Петрова, В. К. Лаурина. Л., 1981. № 52. Ил. 43.

[2] Перечень исполнителей см.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. С. 48.

[3] Акт № 1298 от 13.V.1934 г. В Отделе рукописей ГТГ (Ф. 67. Д. 162) есть скудные сведения о семи чиновых иконах с инвентарным номером ЦГРМ. Вероятно, эти иконы, так же как и другие из Гуслицкого монастыря, поступили из собора Василия Блаженного (благодарю Т. Б. Вилинбахову за эту информацию).

[4] *Зверинский В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1890. Т. 1.

[5] *Григорович Н.* Обзор учрежденных в России православных монастырей. СПб., 1869.

[6] *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1917. Т. 2, ч. 2. С. 356. Примеч. 2.

ларет. Настоятелем монастыря был поставлен иеромонах Парфений, бывший строитель Николаевской Берлюковской пустыни, прежде раскольник. Парфений написал несколько книг, из которых важна одна — «Сказание о начале и настоящем положении Спасо-Преображенского Гуслицкого монастыря» [7] как единственное свидетельство о монастыре, в котором мы можем найти некоторые косвенные данные об иконах монастыря.

Внимательное изучение тыльных сторон деисусных икон показало, что на некоторых из них под верхней шпонкой имеются пометы (иногда едва различимые), выполненные галловыми чернилами. Зная, что иконы в тябловых иконостасах часто метили, мы обратились к их изучению. Снимки, сделанные в отраженном инфракрасном излучении, дали следующую информацию: «Кирилл Белозерский» имел помету $\widetilde{В}$ (2), «Сергий Радонежский» — $\widetilde{В1}$ (12), «Леонтий Ростовский» — $\widetilde{Г1}$ (13), «Петр, митрополит Московский» — $\widetilde{Д1}$ (14), «Димитрий Солунский» — $\widetilde{Е}$ или $\widetilde{З}$ (5 или 7). На иконе «Алексей Божий человек» помета неразличима. На иконе «Апостол Петр» помета перекрыта белой масляной краской. Затем краска была частично удалена, но это повлияло на качество снимка. Он не может быть расшифрован однозначно. Правда, один из вариантов чтения — ИИ (18) — соответствует смыслу, о чем будет сказано ниже.

Впрочем, этих данных для количественной реконструкции деисусного чина более чем достаточно. Важным обстоятельством является то, что мы имеем иконы с изображениями Кирилла Белозерского и Сергия Радонежского, причем обращенных друг к другу. Предполагая, что эти иконы составляли в деисусном чине симметричную пару, мы можем установить порядок нумерации икон в нашем чине — они метились справа налево до «Спаса в силах», а затем слева направо до него. Легко видеть, что изначально в ряду была 21 икона. «Леонтий Ростовский» и «Петр, митрополит Московский» располагаются перед «Сергием Радонежским» и подтверждают правильность расшифровки порядка нумерации. Соответственно подтверждается и предложенное чтение пометы на обороте иконы «Апостол Петр», поскольку центральное семифигурное ядро ко времени деисусного чина было строго каноническим. Исходя из упомянутого порядка нумерации, здесь должно стоять $\widetilde{ИІ}$ (18).

Зная, что наш деисус включал 21 икону, было естественно сделать следующий шаг — реконструировать его состав, определить недостающие фигуры. Эта задача представляется не менее важной.

Вначале был проанализирован ряд деисусных чинов XV — первой половины XVI в. Для анализа брались такие деисусы, о которых имеются или летописные сведения, или данные монастырских описей. Случайные сведения, встречающиеся в литературе [8], позволили выявить лишь некоторые закономерности построения чинов, их эволюции. Строгой картины подбора состава проследить пока не удается. Однако определение принципа заполнения иерархической лестницы деисуса по ипостасям является важным.

Свое начало деисусный чин, как известно, ведет от триморфа [9]. Когда триморф пополнился двумя симметричными изображениями архангелов, образовался пятифигурный канонический деисус. В дальнейшем ряд стал пополняться мучениками. Но по прошествии некоторого времени мученики были вытеснены к крыльям ряда, на периферию фигурами апостолов. Объяснение этого факта заключается в том, что апостолы по значимости выше мучеников и к тому же почти все из них приняли мученическую смерть [10]. С этого момента развитие деисусного чина на Руси шло самостоятельным путем (для Балкан, например, характерен деисусный чин апостольского типа — пятифигурное ядро и двенадцать апостолов). В дальнейшем деисус стал пополняться отцами церкви, праведниками, преподобными и т. д. Весь этот процесс шел синхронно со сложением типичного для Руси высокого иконостаса. Деисус высокого иконостаса практически полностью, от семифигурного, развился за время деятельности Андрея Рублева. В дальнейшем вносились, впрочем, коррективы, но они не имели принципиального значения.

Рассмотрение эволюции деисусного чина дало общее решение задачи, но для частных решений оставалась известная свобода выбора.

В конкретном случае с гуслицким чином необходимо было понять, по какому признаку одному из предстоящих подбирается соответствующая «пара». Строгость подбора симметричных пар не распространяется на более позднее время. Выяснилось весьма любопытное обстоятельство, заключающееся в том, что даты смерти или канонизации предстоящих, симметрично изображенных в деисусе, зачастую близки между собой. И еще одно: иерархически равные симметричные пары в деисусе должны быть равны и по сфере приложения своей деятельности — апостолы, отцы церкви, мученики, подвижники (допускаются лишь перемещения в пределах одной определенной группы — Георгий и Димитрий, Борис и Глеб и т. д.). Но самое основное — или деятельность предстоящих, или их канонизация должны происходить на памяти одного поколения. Исключения редки. Это наиболее общее положение. В качестве примера можно взять симметричную пару из деисусного чина собора Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря — Никола и Григорий. Очень часто, даже сейчас, Григория называют Двоесловом [11], что являет собой грубую ошибку, так как Никола жил в IV в., а Григорий Двоеслов умер в 602 г. Ошибка проистекает из-за того, что при переписывании этой иконы поновитель не учитывал строгости построения чина, а скорее всего и не знал этого. На самом же деле в «дионисиевском» иконостасе был изображен Григорий Богослов, сподвижник Василия Великого, живший также в IV в.

Исходя из вышеизложенного, можно выполнить качественную реконструкцию состава гуслицкого деисуса:

а) семифигурное ядро — «Спас в силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр» и «Апостол Павел» — традиционно;

б) «Сергий Радонежский» может быть поставлен в соответствие только «Кириллу Белозерскому»;

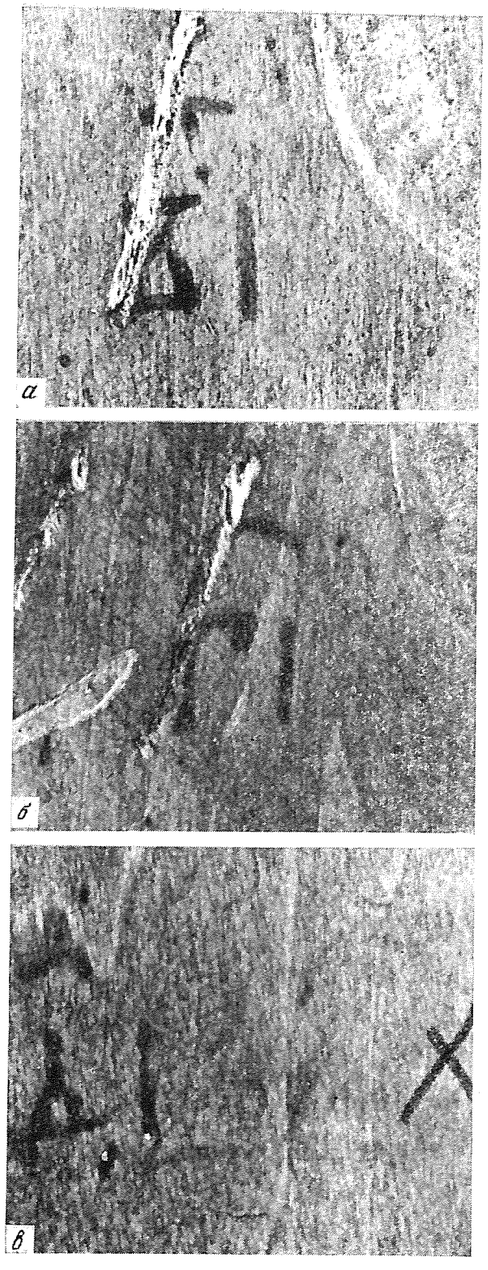
в) «Петр, митрополит Московский» — «Алексею, митрополиту Московскому»;

г) «Леонтий Ростовский» — «Исайе Ростовскому» (Леонтий умер в 1077 г., Исайя — в 1089 г., обретение мощей — в 1164 г.);

д) «Димитрий», естественно,— «Георгию»;

е) «Алексею Божьему человеку» (ум. 411) — «Андрей Юродивый» (ум. 454).

Особое внимание следует обратить на появление в составе деисуса иконы «Алексея». Как предполагает М. Ф. Мурьянов [12], это связано с авторитетом Алексея, московского митрополита, соименным святым которого был Алексей Божий человек. Если не вспоминать произведения прикладного искусства, то изображение Алексея Божьего человека до второй половины XV в. встречается лишь в церкви Спаса на Нередице. Затем следует алтарная преграда Успенского собора, но это уже 1481 год;



Буквенные пометы на обороте икон: а) «Сергий Радонежский» (12); б) «Леонтий Ростовский» (13); в) «Митрополит Петр» (14)

[7] *Парфений,* иером. Сказание о начале и настоящем положении Спасо-Преображенского Гуслицкого монастыря. М., 1863.

[8] *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1893; *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903; *Он же.* История русской церкви; *Он же.* История алтарной преграды или иконостас в православных церквах // Православное обозрение. 1872. Т. 2.

[9] *Лазарев В. Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // Лазарев В. Н. Византийская живопись. М., 1971.

[10] *Голубинский Е.* История канонизации... С. 14.

[11] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. С. 336. Примеч. 1.

[12] *Мурьянов М. Ф.* Алексей Человек Божий в славянской рецензии византийской культуры // ТОДРЛ. 1968. Т. XXIII. С. 125–126.



«Апостол Петр». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ

ж) остались четыре свободных места между первоверховными апостолами и мучениками. И так как в составе нашего ряда отцы русской церкви занимают особенно видное место, им должны предшествовать отцы вселенской церкви. Поэтому вслед за Петром и Павлом логично ввести пары Василий Великий — Иоанн Златоуст и Григорий Богослов — Никола (пополнять же деисусный чин за счет Андрея Первозванного и Иоанна Богослова, по нашему мнению, не представляется возможным, так как они обычно включаются в него лишь при наличии указанных святительских пар).

Реконструкция состава нашего деисусного чина хорошо укладывается в рамки известных деисусов XV и начала XVI в. Попытка представить, как будет выглядеть реконструированный чин в цвете, пользуясь при этом указаниями лицевых иконописных подлинников о цветовом решении изображаемых, показывает, что колористическое равновесие ряда не нарушится, будет соразмерным, гармоничным. Характерным представляется и то, что иконы нашего деисуса, будучи миниатюрными по технике исполнения, монументальны по смыслу, могут выдерживать значительное увеличение.

Для уточнения атрибуции памятника мы можем сравнить его с «Успением Богоматери» и «Сергием Радонежским» с житием из Дмитрова (МиАР). Можно отметить сходную акварельную технику живописи, общность мягкого деликатного цветового решения. «Личное» письмо выполнено также плавями с подрумянкой по мягкому зеленоватому санкирю. Первую из этих икон Г. В. Попов датирует 80-ми годами XV в., вторую относит к несколько более позднему времени [13]. Логично сравнить гуслицкие иконы также с «Сошествием во ад» из Рождественского собора Ферапонтова монастыря около 1502 г.[14] Обращает в данном случае внимание близость «личного» письма и некоторая общность в цвете. Но существенным различием являются пропорциональные отношения. То же пропорциональное отличие характерно и для ферапонтовского деисусного чина. В иконах развитого «дионисиевского» стиля голова укладывается по высоте фигуры 8—8,5 раза. Для деисуса из Гуслицкого монастыря характерно более архаичное соотношение 1 : 7, в чем можно видеть тяготение к «рублевским» пропорциям. К тому же фигуры вписаны в плоскость иконы более свободно, непринужденно, не как у Дионисия. Отсутствие жесткости вписывания изображаемых в средник также дает основание считать, что мастер тяготеет к более ранним традициям.

[13] *Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973. С. 79—86, 112—113.

[14] Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. № 41 (датировка между 1496 и 1504 гг.— в заглавии группы ферапонтовских памятников. С. 40).

Если посмотреть на «Богоматерь Одигитрию» 1482 г. работы Дионисия, видна стилистическая близость изображений нашего деисуса с полуфигурами ангелов на «дионисиевской» иконе. Конечно, можно рассматривать эту икону как поновление обгоревшей греческого письма иконы из Воскресенского собора, выполненное Дионисием. Но, скорее всего, прав Н. К. Голейзовский, который предлагает рассматривать «Одигитрию» как авторскую копию по памяти, причем с существенной оговоркой, что эта работа находилась в русле художественных исканий Дионисия на пути становления его стиля [15].

До последнего времени едва ли не универсальной точкой зрения было мнение, что живопись конца XV и начала XVI в. целиком определялась творчеством Дионисия. Более правильной представляется точка зрения В. Н. Лазарева, который считал, что Дионисий был виднейшим представителем живописи Москвы, но наряду с его школой существовали и другие направления, потому что, «как к этому ни стремилось централизованное государство, ему полностью никогда не удавалось насадить в искусстве единообразия» [16]. В случае с гуслицким деисусом мы явно имеем дело с мастером, который не мог не заметить то новое, что в обостренной форме высказано Дионисием, но тем не менее искусство автора икон из Гуслиц тяготеет к «рублевским» традициям.

Представляется возможным считать, что рассматриваемый деисус был создан в 80—90-е годы XV в. Его необычный состав (большое количество русских святых) можно объяснить связью с монастырской средой. Кроме того, количество русских святых в нем допустимо объяснить временем создания. В 80—90-е годы XV в. Русь жила ожиданием конца мира (1492 г.). Именно этим вызвано появление знаменитой иконы «Апокалипсис» в Успенском соборе Московского Кремля. Возможно, состав нашего деисуса диктовался теми же соображениями. Введение в чин отцов русской церкви, ростовских святителей и чудотворцев, преподобных, прославившихся чистотой и праведностью своей жизни и помыслов, не исключено, было спровоцировано именно ожиданием 1492 г. Тем более память о них была свежа — канонизация Сергия и Кирилла приходится на 1447—1448 гг., обретение мощей Алексея и Петра — на 1439 гг., митрополит Алексей канонизирован как общерусский святой в 1448 г.

[15] *Голейзовский Н. К.* Заметки о Дионисии // Византийский временник. 1971. Т. 31.

[16] *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971. С. 37.



«Димитрий Солунский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ



«Митрополит Петр». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ

К сожалению, Синодальный архив не располагает сведениями о комплектовании иконами устроенного монастыря. Главное архивное управление сообщило, что материалов о Гуслицком монастыре оно также не имеет; между тем архив Московской епархии должен храниться в Московском областном архиве. В настоящее время в нашем распоряжении имеется лишь «Реестр древним иконам, замечательным по письму своему, совершенно сохранившемуся и нисколько не поновленному», принадлежащий Гуслицкому монастырю и включающий 462 иконы [17]. К сожалению, список «слепой»: не указано происхождение икон, их размеры. При изучении этого списка привлекли внимание две иконы «Алексей Божий человек» (№ 391, 421). Как уже говорилось, иконы с его изображением в XV в.— довольно редкое явление. Из двух икон предпочтение было отдано иконе № 391, так как здесь «Алексей» включен в состав деисусного чина вместе с семью другими иконами («Апостол Павел», «Петр, митрополит Московский», «Леонтий Ростовский», «Сергий Радонежский», «Кирилл Белозерский», «Димитрий Солунский», «Апостол Петр»).

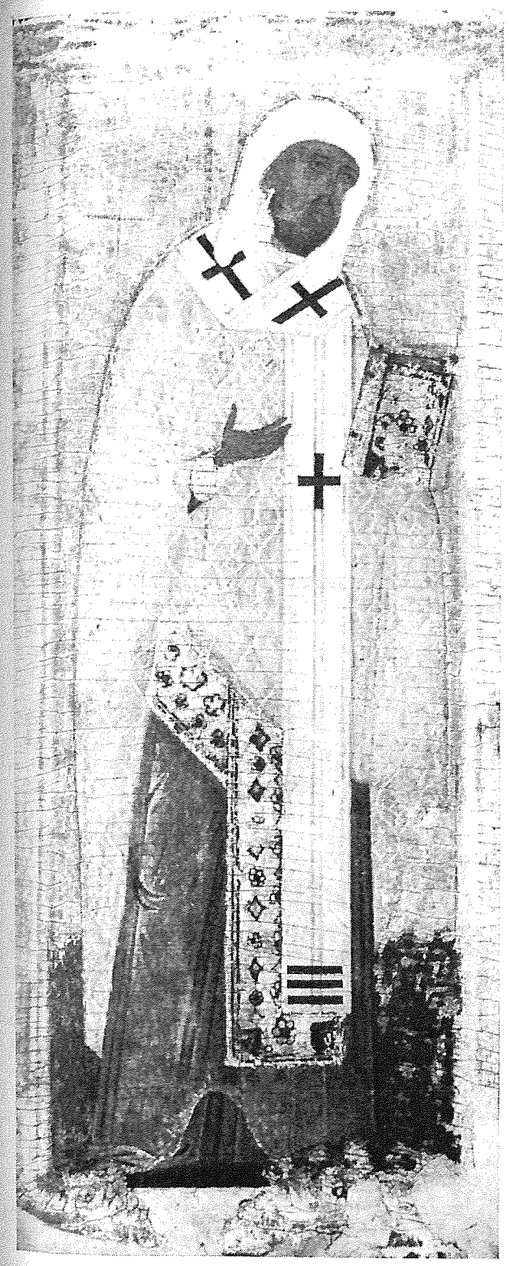
Из этого можно сделать вывод, что иконы деисусного чина при устройстве Гуслицкого монастыря попали в него не полностью. В свою очередь две иконы из девяти не попали в собрание ГРМ. Это «Апостол Павел» и «Алексей митрополит Московский». Скорее всего — если эти иконы сохранились — они должны находиться в собрании ГИМ, так же как список «Страшного суда» XVI в., обнаруженный в фондах музея (большая часть списков находится в собрании ГРМ) [18].

Парфений в своей книге, о которой упоминалось ранее [19], приводит несколько источников пополнения коллекции монастыря иконами. Из них особенно важны, как представляется, два: московский Чудов монастырь и непосредственно связанная с ним Московская духовная консистория. В принципе сам состав реконструированного деисусного чина должен быть характерен для одной из центральных церквей Москвы, в которой господствовал бы дух почитания отцов русской церкви, много сделавших для объединения Руси. Вспомним, что митрополиты Петр и Алексей, игумены Сергий и Кирилл были сторонниками, и притом активными, единения государства. Петр переносит митрополичью кафедру из Владимира в Москву; Алексей в тяжелое для страны время неоднократно вел переговоры с татарами и перед своей смертью пы-

[17] *Парфений,* иером. Сказание о начале и настоящем положении...

[18] Данные о фрагменте «Страшного суда» любезно сообщил Г. В. Попов.

[19] *Парфений,* иером. Указ. соч. С. 41.



«Леонтий Ростовский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ



«Сергий Радонежский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ



«Алексей человек Божий». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ

тался уговорить Сергия Радонежского стать митрополитом. Сергий в 1380 г. благословил великого князя Дмитрия на Куликовскую битву. Кирилл Белозерский, ученик Сергия, много сделал для смягчения раздоров между удельными князьями Северо-Восточной Руси. Мощи Леонтия и Исайи Ростовских были обретены во времена Андрея Боголюбского, и введение их изображений в деисусный чин как бы символизирует идею преемственности борьбы за объединение Руси — от Руси Владимирской к Руси Московской. К тому же в нашем деисусном чине имеется изображение Алексея Божьего человека — святого, сонменного митрополиту Алексею.

Вероятно, не будет ошибкой допущение, что церковь, в которой располагался деисус, должна быть связана с митрополитом Алексеем, а необычайный состав чина, возможно, говорит о том, что церковь эта была владычной. Первоначально казалось, что всем этим условиям удовлетворяет собор «Чудо Архистратига Михаила в Хонех» — т. е. именно собор Чудова монастыря, основанный самим митрополитом в 1365 г. и в дальнейшем несколько раз перестраиваемый. Но, на наш взгляд, неслучайное введение в деисус и самого Алексея, и святого, ему сонменного, позволяло наметить более определенную связь между ансамблем и церковью, для которой он предназначался.

В 1483 г. чудовским архимандритом Геннадием Гонзовым была построена небольшая каменная церковь во имя митрополита Алексея, в которую были перенесены его мощи. Церковь несколько раз горела. В конца XVII в. она была «по ветхости сломана и, по данному чертежу царем Феодором Алексеевичем, начали сооружать новую, обширнейшую»[20]. Этими обстоятельствами можно объяснить отсутствие многократных поновлений икон, так как после пожара, вероятнее всего, уцелевшие иконы были помещены в ризницу и существенно поновлялись уже в Гуслицком монастыре. Причем поновление точно соответствует тем приемам, которые были приняты в Гуслицах. Сложной судьбой икон можно также объяснить неполноту ряда.

Мы отдаем отчет в гипотетичности предложенной версии. Для завершения работы требуется документально проследить источник поступления икон в монастырь, хотя, без сомнения, Парфений цитировал описанную книгу монастыря. Выявление в будущем этих документов, возможно, позволит уточнить и судьбу самого известного памятника, происходящего из Гуслиц,— иконы «Никола и Георгий» XIV – начала XV в.

[20] *Снегирев И. М.* Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. М., 1846. С. 72



«Успение». Икона. Конец XV в. Деталь. Из Дмитрова. МиАР

Сходство рассмотренных икон с творчеством мастеров круга Дионисия, а также с ферапонтовским деисусом делает их особенно важными для изучения творчества знаменитого московского художника.

2. ДЕИСУСНЫЙ ЧИН ИЗ ЦЕРКВИ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ 1534 ГОДА

В ноябре 1976 г. в ГРМ была открыта выставка «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий». Сотрудниками Отдела древнерусской живописи и реставрационной мастерской ГРМ была проделана большая работа по выявлению, отбору и раскрытию памятников этого периода из фондов музея. Но, пожалуй, главный итог подготовки к выставке заключается в планомерном обследовании целых живописных комплексов, которое, без сомнения, даст многое для уточнения наших представлений об эволюции древнерусского искусства. Об одном из них говорилось выше. Уместно напомнить и о большой, кропотливой работе, проведенной О. В. Лелековой, собравшей воедино прежде разрозненный иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря[21]. Сейчас этот комплекс является наиболее полным из известных нам. Работа отражает дух времени — желание всесторонне изучить достоверно датированный памятник или цикл памятников. В настоящее время О. В. Лелековой исследуются иконостасы церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря и Успенского собора Белозерска[22].

[21] *Лелекова О. В.* Живописный ансамбль 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря. Работа мастеров художественной артели по данным реставрационных исследований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1984. Библиогр. С. 24.

[22] *Лелекова О. В.* Некоторые итоги и задачи реставрации интерьеров в памятниках архитектуры Кирилло-Белозерского музея-заповедника // Науч. конф. «Охрана, реставрация и изучение памятников архитектуры и живописи Вологодской области»: Тез. докл. и сообщ. Вологда, 1976. С. 44–47.



«Сергий Радонежский» в житии. Икона. Начало XVI в. Деталь. Из Дмитрова. МиАР

Знаменателен и вновь обострившийся интерес к иконостасу Рождественского собора Ферапонтова монастыря [23]. Существует много вопросов, связанных с этим комплексом, много спорного, но и сами споры можно рассматривать как подтверждение общей тенденции последних лет — повышенного интереса именно к датированным циклам.

В наши дни по-прежнему не утратили остроты слова А. И. Анисимова, сказанные им в 1919 г.: «Выделение датированного материала дает историку те вехи, следуя которым он с большей легкостью будет разбираться в накопившемся до нас и накопленном нашим поколением громаднейшем количестве памятников древнерусского искусства. Только держась этих вех как опорных точек, можно будет строить научную историю русской живописи...» [24]

Подобный подход определил постановку задач при изучении происхождения и атрибуции икон деисусного чина Спасо-Преображенского Гусятицкого монастыря и деисусного чина из Кирилло-Белозерского монастыря. Как результат этой работы в научный обиход введена часть датированного комплекса — деисусный чин церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря (1534) [25].

При подготовке выставки наше внимание привлекли 12 икон из деисусного чина, которые, по инвентарной книге ГРМ, связывались с церковью Архистратига Гавриила в Кирилло-Белозерском монастыре. Авторская живопись была скрыта под грубой ремесленной записью конца XIX — начала XX в. Имелись многочисленные утраты красочного слоя и грунта до основы. Но иконы имели хорошие материальные признаки: широкие верхние и нижние поля при узких боковых, хорошее отношение высоты к их ширине, двусторонние врезные шпонки, глубокий ковчег при достаточно мягкой лузге; это говорило о том, что иконы не могли быть младше первой половины XVI в.[26] Кроме того, на двух иконах имелись небольшие пробные раскрытия, свидетельствующие о высоком качестве авторской живописи.

Среди интересующих нас 12 икон деисусного чина не было «Спаса на престоле». Иконография утраченной центральной иконы определяется тем, что деисус в рост, а не поясной или оплечный.

[23] *Филатов С. В.* Иконостас и интерьер собора Ферапонтова монастыря // Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1; *Он же.* Устройство и состав иконостаса собора Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря // Науч. конф. «Охрана, реставрация и изучение памятников архитектуры и живописи Вологодской области». С. 49.

[25] Отдел рукописей ГТГ. Ф. 68. Д. 108. Л. 1 об.

[25] Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. № 89. Ил. 73.

Согласно описи Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г., деисусный чин церкви Гавриила состоял из следующих икон: «Образ Спасов на престоле, а по сторонам находились иконы: Пречистой Богородицы, св. Иоанна Предтечи, архистратига Михаила, архистратига Гавриила, апостола Петра, апостола Павла, св. Василия Великого, св. Иоанна Златоуста, св. Григория Богослова, св. Леонтия Ростовского, св. Сергия и св. Кирилла» [27]. Мы же располагали следующими иконами: «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил», «Апостол Петр» и «Апостол Павел», «Иоанн Богослов» и «Андрей Первозваный», «Никола», «Димитрий Солунский», «Кирилл Белозерский» и «Сергий Радонежский»,— т. е. при полном совпадении центрального семифигурного ядра деисуса и фланкирующих икон «Сергия» и «Кирилла» четыре иконы не соответствовали приведенной описи и друг другу, не являлись парными. В нашем деисусе, кроме того, слева от отсутствующего средника чина ГРМ расположено пять икон, а справа — семь. Естественно было утверждать, что две иконы, находящиеся слева от «Спаса», утрачены. Можно было предположить далее, что чин был более развитым. Однако икон в нашем деисусе должно быть как минимум 15. Это первое выдвинутое ограничение сразу же отвергало принадлежность икон к церкви Архистратига Гавриила, так как по описи 1601 г. в деисусе ее иконостаса было 13 икон [28].

На тыльной стороне икон помимо наклеек Гос. музейного фонда и ГРМ были обнаружены буквенные пометы хорошей сохранности, выполненные галловыми чернилами гусиным пером. При расшифровке была установлена следующая закономерность (см. схему): нумерация идет от единицы до семи справа налево (от «Сергия Радонежского» до «Иоанна Предтечи») и затем снова от единицы до семи (от «Богоматери» до «Кирилла Белозерского»). Исходя из такого построения деисуса и изначального числа его икон (15), можно утверждать, что среди двух отсутствующих икон слева от «Спаса» одна была «Георгий» (№ 6), другая, парная, «Димитрий» (№ 2).

Впрочем, осталось много неясных вопросов; но теперь их можно было свести к нескольким, определенно сформулированным:

[26] Из семинара И. В. Перцева на историческом факультете ЛГУ, в курсе лекций М. С. Картера «Древнерусское искусство» 1960—1961 гг.

[27] См.: *Никольский П.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 170.

[28] *Никольский П.* Указ. соч. С. 170, 292. Безусловно, существенным представляется свидетельство О. В. Лелековой о замене деисуса церкви Архистратига Гавриила в 1634 г. (см. ее статью в наст. сб.).

1) Каковы недостающие иконы деисуса (правда, исходя из принципов построения деисуса, можно было предположить, что это «Георгий» и «Григорий Богослов» или «Василий Великий» [29])?

2) Где они находятся сейчас?

3) Предположив, что иконы все-таки происходят из Кирилло-Белозерского монастыря, и зная, как строго там был поставлен учет, попытаться уточнить происхождение деисусного чина и документально его датировать.

Достоверно известно одно: иконы поступили в ГРМ из Гос. музейного фонда в 1922 г., о чем говорят наклейки на их тыльной стороне. Инвентарные карточки воспроизводили эти данные. Книги поступлений ГРМ за 1920-е годы, к сожалению, не обнаружены (они, вероятно, утеряны во время эвакуации).

Оставался еще один путь: идти от тех же 12 икон нашего деисуса назад, пользуясь инвентарными книгами Отдела древнерусской живописи ГРМ.

Согласно новой инвентаризации номера икон деисуса располагаются таким образом: 1835—1846, строго последовательно и без пропусков. Соотнесение этих инвентарных номеров с номерами по инвентарной книге 1934 г. дало следующую последовательность — с 5131 по 5143, с одним пропуском в непрерывной нумерации; отсутствовал № 5140. Предполагая, что иконы ставились на учет в порядке поступления, можно было думать, что икона под № 5140 поступила вместе с другими иконами рассматриваемого деисуса. Старый инв. № 5140 соответствовал новому — ДРЖ 1832. Икона с таким номером — «Спас на престоле». О том, что икона действительно принадлежала нашему деисусному чину, говорит следующее: высота иконы — 153 см, толщина доски — 3 см — так же, как и у всех икон чина; все ее материальные признаки абсолютно идентичны материальным признакам остальных икон (даже осиновая доска, как и у прочих); одинаково количество записей — две (более того, и первое и второе поновления стилистически совпадают); авторская живопись, которая просматривалась в местах потертостей, аналогична живописи икон чина; даже новительские мастиковки всех икон идентичны.

Но в инвентарной карточке отмечено, что «Спас на престоле» вывезен из Горицкого монастыря. Наклейка на тыльной стороне иконы за подписью А. Кудрявцева говорит о том же. Правда, в архиве ГРМ имеется акт о передаче в фонды 22 икон из Кирилло-Белозерского монастыря и трех икон из Горицкого монастыря. Акт подписан Ф. А. Каликиным, в то время сотрудником Отдела охраны памятников и Гос. музейного фонда [30]. Этот привоз относится к 1923 г., но по акту 1922 г., так как среди икон, доставленных позже, были большемерные, что помешало их отправке в первый раз. Так, вместо существовавшей прежде неясности с церковью Архистратига Гавриила возник вопрос о Горицком монастыре. Допустимо объяснить это простой опиской, но тем не менее следовало проверить и эту версию.

Можно было, конечно, идентичность поздних прописей на иконах объяснить тем, что в конце XIX — начале XX в. действовала одна бригада «поновителей» в Кириллове и Горицах. Можно даже и появление на них одинаковой первой записи объяснять подобным образом, хотя это само по себе уже является натяжкой. Но предположить, что практически одновременно в разных церквах были созданы деисусы одного размера, представляется невозможным.

В процессе работы проверка сведений о происхождении иконы из Горицкого монастыря была временно отложена для того, чтобы все внимание сосредоточить на церквах Кирилло-Белозерского монастыря, деисусы которых имеют 15 икон. Согласно монастырской описи, таких церквей было три [31]: церковь Введения (1519), церковь Иоанна Предтечи (1534), Спасо-Преображенский собор (1595). Появилась необходимость просмотреть фонды Кирилловского музея, Вологодского краеведческого музея, ознакомиться с материалами Вологодского областного архива и архивными данными, которые могли оказаться в Кириллове. Кроме того, следовало сделать обмеры перечисленных выше церквей в плоскости алтарной преграды.

Наиболее существенные результаты проделанной работы таковы.

В фондах Вологодского краеведческого музея икон из деисусов кирилловских церквей не оказалось [32].

В фондах Кирилловского музея почти полностью сохранился деисус Спасо-Преображенского собора 1595 г. (13 икон) [33]. Это позволило отказаться от возможного предположения о происхождении нашего деисуса из этого собора. Впрочем, это можно было утверждать и раньше, так как авторская живопись наших икон не укладывается в рамки конца XVI в.

Церковь Введения внутри имеет ширину 4 сажень с полвериком [34], что составляет 857,6 см. Общая ширина нашего деисуса равна 1012,1 см, т. е. при предположении о принадлежности рассматриваемых икон церкви Введения замыкающие иконы непременно должны идти «в заворот», заходя на северную и южную стены. Отрицать такую возможность нельзя. В том же Кирилло-Белозерском монастыре в церкви Иоанна Лествичника крайние иконы размещены именно так. Но по описи 1601 г. в деисусе Введенской церкви в центре помещена икона «Спас, Богоматерь и Предтеча», а по сторонам ее по семь икон [35]. Разница между центральными иконами — трехфигурной из Введенской церкви и однофигурной, с особыми иконами «Богоматерь» и «Иоанн Предтеча» в чине ГРМ,— естественно, снимает предположение о происхождении последнего из Введенской церкви.

Остается церковь Иоанна Предтечи.

Согласно описи 1601 г., состав нашего деисуса совпадает с деисусом церкви Иоанна Предтечи: «Образ Спаса на престоле» («окрест херувимы и серафимы») и 14 по сторонам его («Пречистая Богородица», «Иван Предтеча», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Иван Богослов», «Андрей Первозваный», «Василий Кесарийский», «Никола Чудотворец», «Георгий страстотерпец», «Димитрий страстотерпец», «Сергий чудотворец», «Кирилл белозерский» — все «на золоте») [36].

Ширина церкви Иоанна Предтечи перед алтарной преградой — 1012 см. Полагая, что размер утраченных икон («Василий» и «Георгий») равен соответственно 62 и 64 см, мы получим общий размер деисуса по горизонтали, равный 1012,4 см. Учитывая, что измерения производились не на уровне тябла деисуса, и то, что собор неоднократно белили и штукатурили — потому толщина «культурного» слоя побелки и штукатурки стала весьма значительной,— можно считать результат сравнения обмера и ширины нашего чина вполне убедительным. Был произведен также обмер южной и северной стен церкви в плоскости алтарной преграды, где сохранились гнезда от старого тяблового иконостаса. Результаты обмеров подтвердили, что рассматриваемый деисус хорошо вписывается в отведенное ему место и по высоте [37].

В Вологодском областном архиве имеется опись Горицкого монастыря за 1661 г., из которой следует, что икона «Спас в силах» (ГРМ) из Воскресенского собора Горицкого монастыря происходить не может, так как в ней мы читаем следующее: «...над царскими дверями над сенью в кноте деисус поставной с пророки, малые пядницы, на золоте. В тябле деисус поясной, в нем одиннадцать образов на золоте» [38]. То, что в иконостасе Воскресенского собора 1544 г. Горицкого монастыря деисус был поясным, окончательно убедило нас в невозможности происхождения нашего «Спаса в силах» из Горицк.

И материальные признаки, и авторская живопись, и характер поновления икон, и обмеры — все указывало на то, что «Спас» мог входить лишь в деисус церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря.

В фондах Кирилловского музея, согласно инвентарным книгам, наше внимание привлекли иконы «Василий Великий» и «Георгий», находившиеся в то время на реставрации в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря [39]. Отождествить эти иконы с нашим чином не составляло труда, так как их художественные и материальные признаки абсолютно совпадали. Пометы на тыльных сторонах икон выполнены аналогично пометам на других иконах и естественно входят в систему порядковой нумерации.

Наш деисус оказался полностью собранным.

Существуют документы, подтверждающие правильность решения поставленной задачи. Это описи Кирилло-Белозерского монастыря 1732 г. (в ней дается состав деисуса церкви Иоанна Предтечи и расположение икон по порядку) [40] и 1802 г., где приводятся размеры интересующих нас икон, совпадающие по высоте с деисусом ГРМ [41].

При завершении работы попутно была идентифицирована икона из фондов ГРМ — «Иоанн Предтеча Крылатый» в житии как храмовая икона церкви Иоанна Предтечи (независимо от автора данные об этой иконе были систематизированы О. В. Лелековой; это лишний раз говорит о важности поисков прямых документальных свидетельств жизни памятника и его пере-

[29] *Сперовский П.* Указ. соч.

[30] Архив ГРМ. Ф. 6. Д. 275. С. 16.

[31] *Никольский П.* Указ. соч. С. 186, 247, 240.

[32] Искренне благодарю Н. И. Федынина, любезная помощь которого во многом облегчила работу.

[33] Выражаю признательность Р. А. Утышевой за помощь при ознакомлении с фондами музея и документацией. Иконы из Спасо-Преображенского собора раскрыты в мастерской объединения «Росреставрация» И. И. Ярославцевым.

[34] *Никольский П.* Указ. соч. С. 182.

[35] Там же. С. 186.

[36] Там же. С. 247.

[37] Благодарю А. И. Захарова и С. П. Голубева, принявших участие в проведении параллельных обмеров, что позволило исключить ошибку.

[38] Подробная опись имущества Горицкого монастыря за 1661 год на 55 листах // ГАВО. Ф. 883. Д. 34. Л. 12 об., 13.

[39] Инв. № 1900, 1901.

[40] ЦГИА. Ф. 834. Оп. 3. Д. 2395. Л. 138 об., 139 об.

[41] ГПБ. Кир.-Бел. № 115/1350. Л. 107—107 об.: «В Анастольском ярусе. Пятнадцать образов, а именно стоящие 1-й Кирилла Белозерского, 2-й великомученика Георгия, 3-й Василия Великого, 4-й апостола и евангелиста Иоанна Богослова, 5-й апостола Петра, 6-й архангела Михаила, 7-й пресвятые Богородицы, 8-й в средине сидящего на престоле Вседержителя, 9-й Иоанна Предтечи, 10-й архангела Гавриила, 11-й апостола Павла, 12-й Андрея Первозваного, 13-й святителя Николая, 14-й великомученика Димитрия, 15-й преподобного Сергия Радонежского. На вышеозначенных образах оклады, венцы и цаты серебряные басмяные чеканные позолоченные... Длиною оные образы каждый два аршина два вершка, ширину разных мер».

	Кирилл Белозерский	Георгий	Василий Великий	Иоанн Богослов	Апостол Петр	Архангел Михаил	Богоматерь	Спас	Иоанн Предтеча	Архангел Гавриил	Апостол Павел	Апостол Андрей	Никола	Дмитрий	Сергий
	7	6	5	4	3	2	1		7	6	5	4	3	2	1
Старый инв. №	5132	1901 (Кириллов)	1900 (Кириллов)	5134	5131	5133	5136	5140	5141	5135	5143	5137	5142	5139	5138
Новый инв. №	1836	КП1988	КП1505	1838	1835	1837	1840	1832	1844	1839	1845	1851	1946	1843	1842

Схема размещения икон деисусного чина из церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря

мещений, что в конечном счете может привести к реальному его обнаружению). К сожалению, икона «Иоанн Предтеча» в житии, будучи иконой храмовой, многократно поновлялась. Анализ выполненных с иконы рентгенограмм позволяет оценить сохранность памятника приблизительно в 2%. В описи 1802 г. сообщаются важные сведения — количество клейм, размеры — и подтверждается ее плохая сохранность [42].

Икон из праздничного ряда иконостаса церкви Иоанна Предтечи (как, впрочем, и пророческого) на данном этапе работы обнаружить не удалось. Надежды на выявление праздников в ближайшее время представляются весьма зыбкими. И то, что решение этой задачи будет непростым, подкрепляет одно, довольно странное обстоятельство: практически одновременное исчезновение праздников из некоторых церквей Кирилло-Белозерского и Ферапонтова монастырей [43].

Из икон деисусного чина церкви Иоанна Предтечи на выставке «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий» было представлено пять икон: «Апостол Петр», «Богоматерь», «Никола», «Димитрий», раскрытых частично, и «Спас в силах», раскрытый полностью [44]. Следует сказать, что подготовка икон для экспонирования была делом довольно сложным. Трудности возникали и в процессе раскрытия. Очень плохо удалялась, по всей видимости, белковая пленка, покрывающая поверхность авторской живописи. Но самые значительные сложности возникли на завершающем этапе работы, после раскрытия икон, при их тонировании. Плохая сохранность авторского слоя, многочисленные утраты грунта вплоть до доски поставили перед реставраторами ГРМ ряд задач. Единообразного подхода ко всем иконам чина предложить не удалось. Судьба каждого произведения решалась индивидуально. Единственное, к чему стремились авторы реставрации, — максимально освободить живопись произведений от грубых ремесленных поновлений при минимальных тонировках. В некоторых случаях («Спас в силах») пришлось удалить поновительские грунтовки, которые существенно мешали восприятию произведения. В других случаях («Богоматерь», «Димитрий») ремесленные вставки грунта были оставлены, так как иконы расчищены частично и дальнейшая судьба вставок могла быть решена лишь при полном раскрытии. Понимая, что судить об экспозиционности произведений в первую очередь должно зрителю, реставраторы ГРМ думали прежде всего о достоверности памятника.

Вопросы, связанные с атрибуцией произведений древнерусского искусства Белозерья, достаточно сложны. Во многих случаях однозначно решить вопрос об их принадлежности к определенной школе затруднительно. Примером взаимного влияния живописных школ Новгорода и Москвы может служить иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря [45].

На данном этапе, например, мы не можем однозначно решить вопрос с ферапонтовским иконостасом, который, по мнению ряда исследователей, был создан в 1502 г. Иконостас, как известно, был перенесен в Ферапонтов монастырь из Кирилло-Белозерского. Однако, по мнению Г. Н. Бочарова, иконостас был создан в Ферапонтове [46]. Ряд исследователей, в частности О. В. Ледюковой, Г. Н. Бочарову, Н. Н. Розову, Н. Н. Померанцевой, Г. В. Попову, Н. Н. Воронину, Н. Н. Покровскому, Ю. С. Гусеву, Н. Н. Мальцеву, Н. Н. Ильиной, Н. Н. Шульгиной, Н. Н. Зарину, Н. Н. Лебедевой, Н. Н. Ворониной

постасом. Г. В. Попов предлагал рассматривать обособленно две иконы из деисуса Рождественского собора Ферапонтова монастыря — «Димитрий» и «Георгий» [46]. Не обсуждая эту точку зрения, нам кажется, что логичнее обособить две пары симметричных икон столпников из этого чина — «Симеон» и «Даниил», фланкирующих деисус, и, безусловно, «Иоанн Богослов» и «Андрей Первозванный». Живописное решение этих икон ни в коей степени не соответствует прочим иконам чина. Устройство всех четырех икон также свидетельствует об их ином происхождении (шпонки, скрепляющие доски, двусторонние, встречные, в то время как у «дионисиевских» чиновых икон шпонки сквозные). Самым существенным и настораживающим представляется следующее обстоятельство: у «Иоанна» и «Андрея» оплечно верхнее поле на 2 см, т. е. нижнее поле этих икон на 2 см больше верхнего, и, соответственно, опушь нижнего поля также на 2 см больше опуши верхнего поля. Объяснение этому факту можно предложить лишь одно: иконы намеренно подгонялись под общую для «дионисиевского» чина высоту 156 см. И несмотря на то что «Иоанн Богослов» и «Андрей» прочно «привязаны» к деисусному ряду Дионисия надписью царева дьяка Юрия Сидорова 1553 г., предположение о происхождении этих икон из «додионисиевского» иконостаса (ок. 1490?) заслуживает внимания (кстати, это можно подтвердить, рассмотрев записи на иконах: черная обводка нимбов и черные надписи являются общими для всех групп икон, что говорит в пользу их почти одновременного писания).

Пророческий ряд Рождественского собора, так же как и деисус, разнороден по своему составу. Как кажется, безрезультатность поисков ферапонтовских праздников и «Спаса» следует объяснять желанием разыскать именно «дионисиевские» иконы, в то время как иконостас мог включать в себя части более древние. Неудачи этих поисков, возможно, и привели к теории «бесчинности» иконостаса Рождественского собора. Пожалуй, подводить итоги сейчас преждевременно.

Полной ясности нет и с иконами из белозерского собора, а также (правда, здесь мы можем судить лишь по единичным произведениям) с иконами из Горицкого монастыря.

Выводы О. В. Лелековой, сделанные по материалам XVII—XVIII вв. (они могут быть экстраполированы и на XVI в.) о том, что в крупных живописных работах в Кирилло-Белозерском монастыре не принимали участия местные мастера, представляются достаточно основательными [47]. Но в то же время, очевидно, нельзя рассматривать и данные о росписи Святых врат Кирилло-Белозерского монастыря старцем Александром в 1585 г. как нечто исключительное. Предположение П. П. Покрышкина и К. К. Романова о том, что икону «Ветхозаветная Троица» из местного ряда Рождественского ферапонтовского собора 1530 г. писали местные мастера, также реально [48].

Нам представляется возможным считать, что и деисус церкви Иоанна Предтечи создан местными, точнее провинциальными, мастерами. Но создан он в лучших московских, восходящих еще к Андрею Рублеву традициях. Тем более что деисус Успенского собора 1497 г. Кирилло-Белозерского монастыря, практически воспроизводящий «рублевскую» схему [49], был перед глазами иконописцев. В схеме нашего деисуса немаловажной представляется такая деталь, как присутствие в его составе «Сергия» и «Кирилла». Если не принимать в расчет созданную одновременно церковь Архистратига Гавриила, это один из первых случаев введения в Кирилловое изображений двух русских подвижников.

Создатели предтеченского деисуса выступают как вполне зрелые мастера. Четкость силуэта, пожалуй, даже некая сухость придают формам графичность. Монотонность композиции разрушается сложным цветовым ритмом композиции. Икона «Спас в силах» построена на смелом сопоставлении ярких, контрастных цветов. Насыщенная киноварь вогнутого четырехугольника с символами евангелистов, синий внешний овал «славы», выразительные, экспрессивно исполненные белилами серафимы и херувимы вносят элемент праздничности и динамики. Равновесие восстанавливает фигура торжественно сидящего на престоле Христа. Его желтые одеяния разделаны красно-коричневыми складками, довольно жестко, но умело передающими объем. Ассист подчеркивает «света», сообщает изображению как бы пышность. «Спас» — смысловой центр композиции — является и ее цветовым центром. Обилие киновари, синего, зелени в других иконах заставляет звучать в унисон «Спасу» весь чин. Цветовой ритм успокаивается на фигурах Сергия и Кирилла, пройдя через несколько «всплесков» — архангелы, «Василий» и «Никола». В этом колористическом обогащении единообразного графического ритма проявилось мастерство и чувство соразмерности авторов. Природенный вкус сказался и в том, что высветления на иконах чина смягчают звучание

[46] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 108.

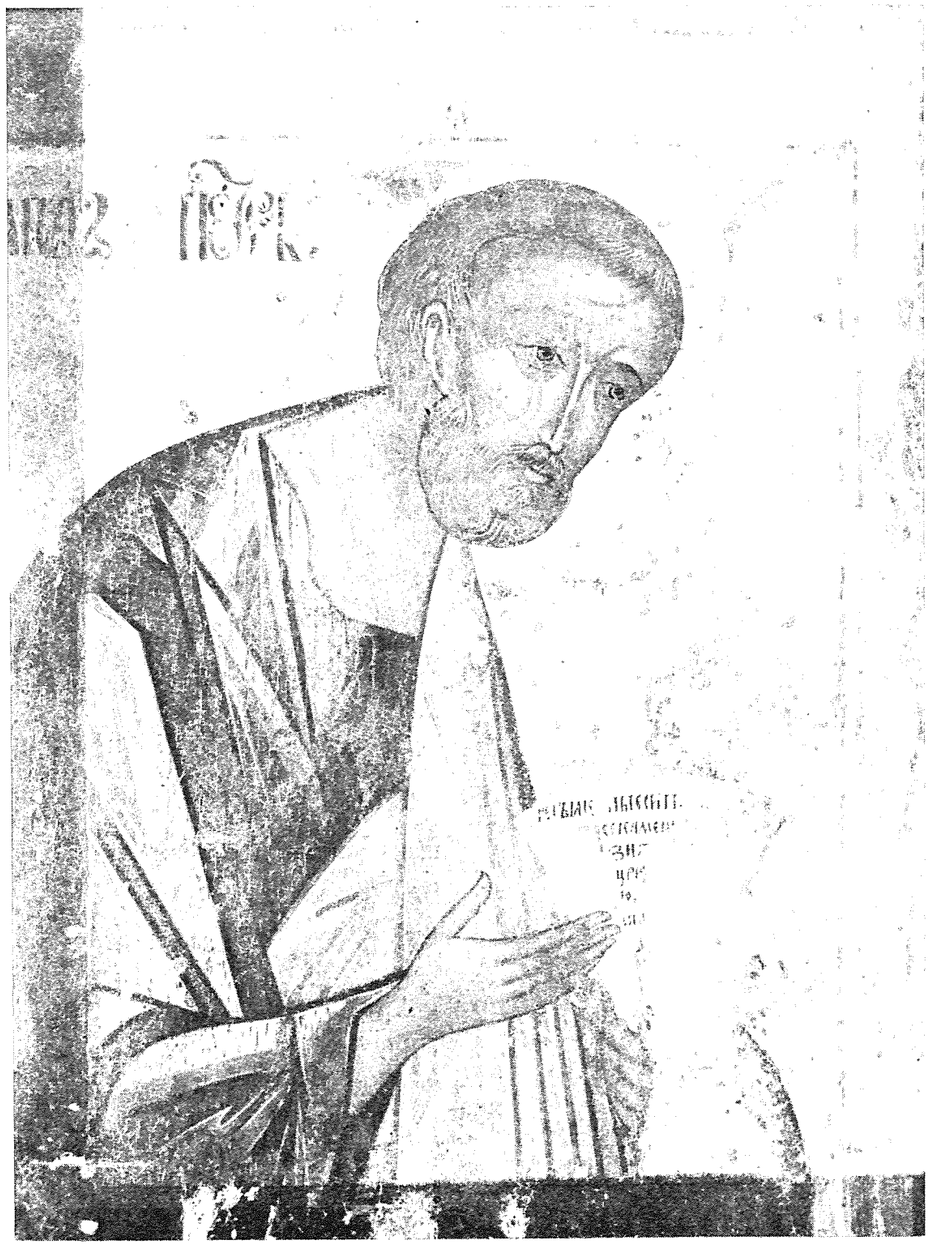
[47] См. ст. О. В. Лелековой в наст. со.

[48] *Покрышкин П. П., Романов К. К.* Древние здания в Ферапонтовом монастыре Новгородской губернии. СПб., 1908. С. 13.

[49] *Иларий В. А.* Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974. С. 106.



«Богоматерь». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе реставрации. ГРМ



«Апостол Петр». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе реставрации. ГРМ



«Никола». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе реставрации. ГРМ

основного цвета, но неназойливо, не только удачно выявляют структуру изображения, но и усиливают декоративность.

«Личное» письмо выполнено в лучших традициях московской школы, без контрастных сопоставлений света и тени. Вохренье выполнено плавями с легкой подрумянкой.

Авторы предтеченского деисуса во многом следовали традициям московской школы, московской эпохи. Но произведения, выполненные ими, свидетельствуют о творческом подходе, свободе в выборе решения живописных задач, тяге к декоративности. Взаимовлияние школ Москвы и Новгорода проявляется здесь даже в чисто формальных решениях (например, двуперстное благословение Спаса и текст раскрытого Евангелия: «Не на лице суд судите...»). Графически непрофессиональное написание текста (нарушен ритм строк, произвольны наклоны) говорит в пользу работы над чином провинциальных мастеров и наряду с его повышенной декоративностью и со стилем свидетельствует о некоем отходе от традиций определенных живописных школ и начале сложения общерусского развитого стиля XVI в.

Последнее также характерно для нового, следующего за творчеством Дионисия и его учеников этапа русской художественной жизни.

Результаты исследования могут быть обобщены следующим образом: уточнено происхождение 12 чиновых икон из собрания ГРМ; уточнено происхождение иконы «Спас в силах» из того же собрания: собран воедино весь деисусный чин церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря в количестве 15 икон; он может быть точно датирован соответственно времени освящения церкви Иоанна Предтечи, т. е. иконы не могли быть написаны позже 1534 года [50]; уточнено происхождение иконы «Иоанн Предтеча Крылатый» в житии в собрании ГРМ.

В данной статье изложен метод подхода к поискам по воссозданию живописного комплекса, который в силу тех или иных причин был разобщен. Работа такого рода заранее предполагала многочисленные контакты с сотрудниками различных музеев, архивов, реставрационных мастерских. И нам хотелось бы поблагодарить всех, кто своей помощью или просто вниманием способствовал этой работе [51].

[50] *Зимин А. А.* Краткие летописцы XV–XVI вв. // Исторический архив. М.; Л., 1950. Т. 5. С 30–31 (л. 24): «В лето 7041 князь велики Василий Иванович повелел поставити две церкви каменны в Кириллове монастыре: одну в монастыре под колоколы, собор ангела Гаврила, да в пределе царя Костянтина и матери его Елены, а другую на горе у креста усекновение (л. 24 об.) честныя главы Ивана Предтечи да в пределе Кирила чудотворца». *Никольский Н.* Указ. соч. С. 28: «Церковь во имя Архангела Гавриила „почали делати в лето 7039 (1531) августа 20 в неделю во второй час дня, а свершили ту церковь Архангела Гавриила лета 7042 (1534) августа ... на память святого мученика Агафоника“ (т. е. в 1534), приписано на одном монастырском синодике, „священы были в Кирилове 4 престола, два в монастыре, а два на горе в один день; в монастыре – собор Архангела Гавриила, да царя Константина и Елены, а на горе оусекновение Предтечи, да чюдотворца Кирила, а свещал владыка вологоцкий Алексей“».

[51] По независящим от автора причинам работа, окончепная в основном к 1978 г., не подвергалась переделкам. Последняя из статей дополнена ссылками на изданные в 1-м вып. «Ферапонтовского сборника» доклады, прочитанные на конференции 1976 г. в ГРМ.

«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ» С АКАФИСТОМ ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ

Г. Д. Петрова

Икона «Похвала Богоматери» с 24 клеймами Акафиста, происходящая из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, поступила в ГРМ [1] в 1934 г. из ЦГРМ в составе большой группы памятников, вывезенных в разное время из Гуслицкого, Иосифо-Волоколамского, Тихвинского и Кирилло-Белозерского монастырей, а также из Твери, с. Васильевское и т. д. [2] Из Кириллова икона была вывезена, очевидно, в 1919 г. Комиссией по раскрытию древнерусской живописи, работавшей там под руководством А. И. Анисимова. Во всяком случае, уже в 1920-х годах она находилась в ЦГРМ [3]. В ГРМ «Похвала Богоматери» поступила под записью, закрытая серебряным чеканным окладом. Реставрационные протоколы и какие-либо иные документы, относящиеся к пребыванию памятника в ЦГРМ, не обнаружены.

До настоящего времени «Похвала Богоматери» с Акафистом не была предметом специального исследования, хотя и упоминалась в ряде работ. Принадлежность к известному комплексу и видимое иконографическое сходство клейм Акафиста с фресками Ферапонтова монастыря послужили основанием для сопоставления памятника с произведениями круга Дионисия и датировки сравнительно ранним временем. Э. С. Смирнова, впервые упоминая икону еще до раскрытия, отнесла ее к первой половине XVI в.[4] Т. Н. Михельсон и Т. В. Николаева привлекали «Похвалу» в качестве аналогии памятникам начала XVI в.[5] Г. В. Попов высказал предположение, что она создана живописцем, работавшим в Белозерье позднее, чем художники мастерской Дионисия [6]. К середине XVI в. относили икону Э. К. Гусева [7], а также авторы каталога выставки «Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий», экспонировавшейся в ГРМ в 1977—1978 гг.[8] При этом все исследователи ставили икону в ту или иную связь с искусством Москвы, восходящим к традиции Дионисия.

Художественный строй иконы из Кирилло-Белозерского монастыря отличается известной двойственностью. В ней действительно ощутимы классические традиции, влияние творческого наследия Дионисия и мастеров его круга, сохранявшиеся на протяжении XVI в. Это можно заметить в изяществе и тонкости рисунка, выразительности силуэтов, стройной пропорциональности фигур, изысканной красоте и гармонии колорита отдельных клейм, в общей декоративности памятника. Вместе с тем в живопис-

[1] ГРМ. Инв. № ДРЖ 1834; 147,0×113,0; толщина – 4,0 см. Написана на трех липовых досках с двумя встречными шпонками, неглубоким ковчегом и паволокой. Ширина торцовых и боковых полей одинаковая (6,0 см). Раскрыта в ГРМ в 1961–1964 гг. И. П. Ярославцевым. Сохранность живописи хорошая. Отверстия от гвоздей .несохранившихся басменных окладов замастикованы и тонированы акварелью. Оставлены незначительные чинки левкаса с записями (например, на изображении головы Эммануила в среднике).

[2] Акт № 1298 от 13.V.1934 г.

[3] Судя по инвентарному номеру (№ 189), «Похвала Богоматери» находилась здесь одновременно с житийной иконой «Кирилл Белозерский» – местной иконой того же иконостаса (№ 190. Ныне в ГРМ. Инв. № ДРЖ 2741), раскрытой в ЦГРМ в 1928–1929 гг. (См.: Архив ГГГ. Ф. 67. Д. 166.

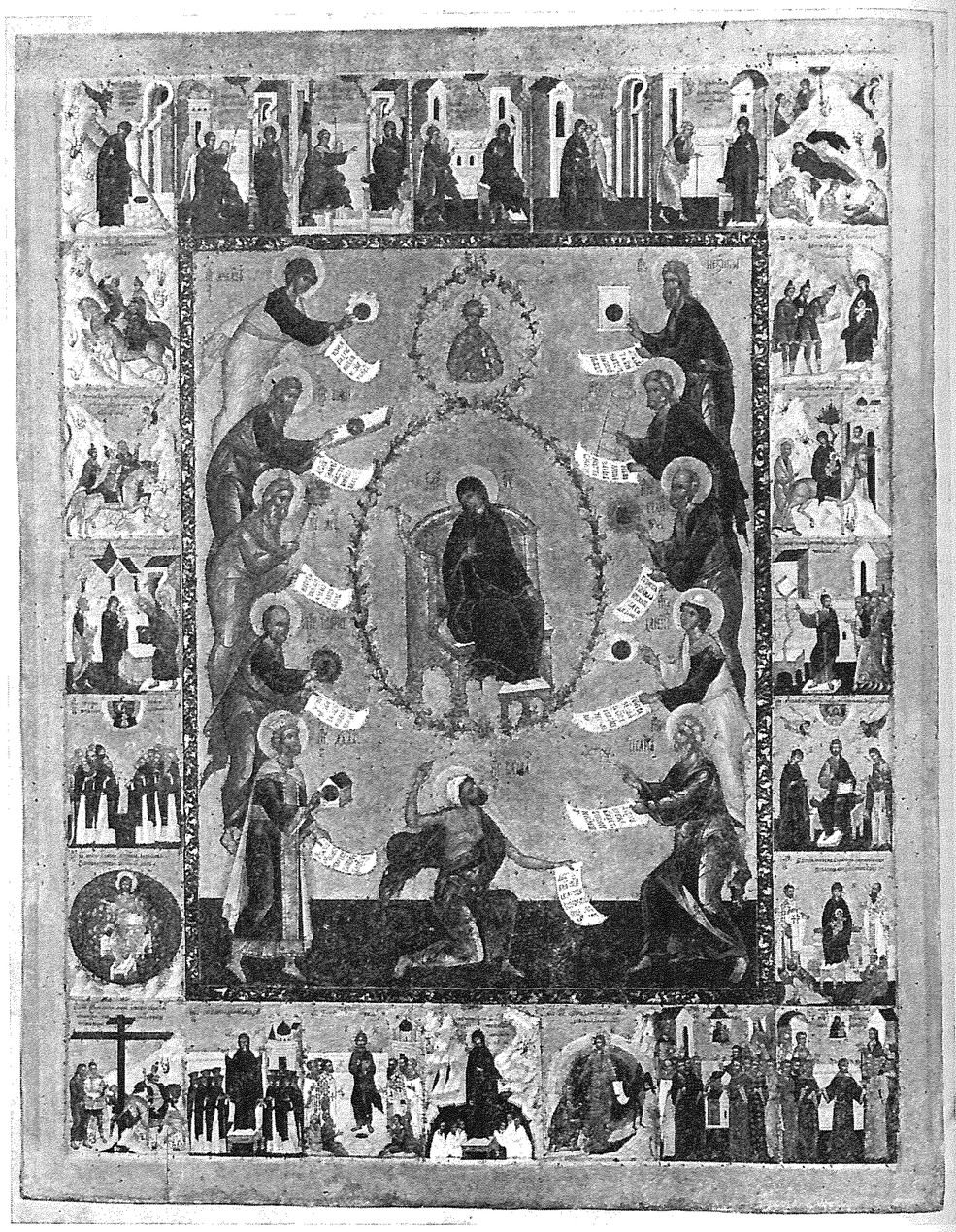
[4] *Смирнова Э. С.* Две иконы из Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. Гос. Русского музея. Л., 1964. Вып. VIII. С. 94.

[5] *Михельсон Т. Н.* Живописный цикл Ферапонтова монастыря на тему Акафиста // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. С. 148. Примеч. 23; *Николаева Т. В.* О некоторых волоколамских древностях // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств, XIV–XVI вв. М., 1970. С. 371.

[6] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. М., 1975. С. 140.

[7] *Гусева Э. К.* Памятник древнерусской станковой живописи первой половины XVI в. из Ярославля (к вопросу об иллюстрированных акафистах в русской живописи XV–XVI веков) // Проблемы истории СССР. М., 1974. Вып. 4. С. 79.

[8] Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий: Каталог / Авт. вступ. ст. В. К. Лаурина. Ред.-сост. Т. Б. Вилинбахова, В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова. Л., 1981. № 88.



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Икона. Середина XVI в.
Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ

ном и композиционном принципах иконы проявились качественные изменения стиля, сформировавшиеся к середине столетия и уже во второй его половине определившие развитие русской живописи. Наиболее отчетливо они проявились в соотношении средника и клейм, в новых пространственных решениях отдельных сцен. Икону из Кирилло-Белозерского монастыря, очевидно, следует рассматривать в круге московской живописи эпохи Ивана Грозного, хотя ни в одном из широко известных и по большей части датированных произведений она не находит непосредственной аналогии.

Определяя место иконы в искусстве XVI в., необходимо обратиться не только к анализу ее художественного строя и вопросам иконографии, но и к историческим сведениям, в частности — данным переписных книг Кирилло-Белозерского монастыря. В литературе, посвященной истории иконостаса Успенского собора, данные, касающиеся «Похвалы Богоматери», использованы только частично[9]. За исключением описи 1668 г., опубликованной еще в 1861 г., эти материалы не вошли в литературу. Поэтому необходимо привести их по возможности полно и точно, опираясь на первоисточники.

«Похвала Богоматери» упоминается всеми переписными книгами Кирилло-Белозерского монастыря начиная с самой ранней из сохранившихся — книги 1601 г. Икона входила в состав местного ряда иконостаса Успенского собора и помещалась на четвертом месте слева от царских врат: «Образ местной Похвала Пречистые Богородицы в деянье, венцы и оклад серебрян басмян золочен. У ней тринадцать гривен серебряны золочены витые, крест серебрян золочен тощой, а в нем камень сердолик, да крест резан на кости обложен серебром сканье золочен. У того же образа пелена вседневная камка шолк зелен до жолт, крест бархат червчат з золотом. Другая пелена бархат золотной по червчатой земле, середник бархат золотной, шолк зелен де червчат, крест миткалинен бел»[10]. Как сообщает Н. К. Никольский, древние и наиболее почитаемые иконы размещались в иконостасе справа от царских врат, левая же сторона была занята иконами сравнительно позднего времени. Здесь, например, находилась икона «Богоматерь», поставленная в 1566 г. княгиней Старицкой[11].

[9] *Никольский Н.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 115; *Лелекова О. В.* О составе иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря // Сообщ. ВЦНИЛКР. М., 1971. Вып. 26. С. 93, 94, 99.

[10] ГПБ. Кир.-Бел. № 71/1310. Л. 28 об., 29. Аналогичная запись сделана в книге 1621 г. (Там же. № 73/1312. Л. 31 об., 32).

[11] *Никольский Н.* Указ. соч. С. 110, 114.

В течение XVI в. иконы Успенского собора, в том числе и местные, были дважды украшены серебряными басменными окладами. В середине века в монастыре работали псковские сребро-кузнецы, а в конце столетия оклады были исполнены по заказу монастыря в Москве[12]. Обнаруженные при реставрации иконы остатки медных гвоздей двух типов — кованых и проволочных — служат косвенным подтверждением того, что на иконе «Похвала Богоматери» некогда находились два разновременных басменных оклада. Прекрасная сохранность живописи позволяет предположить также, что она была закрыта басмой вскоре после создания. Возможно, что плотный зеленый цвет фона и полей был с самого начала исполнен с расчетом на оклад.

Известно, что в XVI в. именно иконы «на красках» создавались с учетом последующего украшения их серебряной басмой[13]. С середины XVI до первой четверти XVII в. икона «Похвала Богоматери» с Акафистом стояла в местном ряду иконостаса в серебряном басменном окладе с драгоценным «прикладом». Как и у всех икон местного ряда, под ней были подвешены две пелены.

В середине XVII в. взамен старых, басменных, на местные иконы были поставлены серебряные чеканные оклады. Подробное описание такого оклада с нашей иконы, ныне хранящегося в ГРМ[14], находим в переписной книге 1668 г.: «Образ местной Похвала Пречистые Богородицы в деянии. Обложен серебром чеканным и венцы все чеканные ж золочены, а икосы обложены серебром резным золоченым же. У Спасова образа в венце две бирюзы, да два червца в гнездах, в привеске панагия костяная, на ней резной образ Пречистые Богородицы Одигитрия, обложена серебром сканию, у Пресвятые Богородицы в венце бирюза, да червец, в привеске образ Пресвятые Богородицы Воплощение сына Божия серебрян золочен, по сторонам два жемчюги, третий жемчюг во главе, да два камешка червчаты в гнездах, крест серебрян золочен сканой с финифты, на нем Страсти, да четыре камешка розными цветы, крест аспид синь обложен по концам серебром гладким золочен, крест камень лазорев обложен серебром сканию золочен, во главе камешек червец, крест аспид красный обложен по концам серебром гладким, посреди распятие Господне, около пятнадцать жемчюжков, во главе Спасов образ, крест древяной обложен серебром сканию с фи-

[12] Там же. С. 105; *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 105.

[13] *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 15.

[14] ГРМ. Инв. № БК 3555. При реставрации иконы перенесены на новую доску.

нифты» [15]. Аналогичные серебряные оклады сохранились также на ряде икон, находящихся в Кирилловском музее-заповеднике, например на «Неопалимой Купине». Как уже было замечено, все они чрезвычайно похожи на врата 1645 г., вложенные в монастырь царем Михаилом Федоровичем [16]. Необходимо также указать на сходство их с известными работами мастера Оружейной палаты Гаврилы Овдокимова, в частности с крышкой раки Александра Свирского 1644 г., также являющейся вкладом Михаила Федоровича в Александро-Свирский монастырь [17].

Последующие переписные книги, а также описания монастыря, составленные в XIX в., не отмечают существенных изменений [18]. В течение этого времени «Похвала Богоматери» по-прежнему находилась в местном ряду слева от царских врат, хотя при перестройке иконостаса в XVIII в. общее число икон в этом ярусе сократилось до восьми [19]. Необходимо остановиться лишь на переписной книге 1773 г., в которой впервые встречается подробное описание композиции средника иконы, названы по именам пророки, а также указан размер памятника. С некоторыми сокращениями это описание повторяется в переписной книге 1802 г. и совсем сжато — в 1859 г. у архимандрита Варлаама. Опуская детальное описание оклада с драгоценными камнями («бледно-зеленая бирюза» и «красные венисы»), приводим эту пространную запись: «...местной образ Похвалы Пресвятые Богородицы на престоле седящая, над оным Богоматерним образом образ поясной Вседержителя, около Богоматеря образа, образы стоящих пророков Аввакума, Еремея, Аарона, Моисея, Давида, а с левой стороны Езекиля, Иакова, Гедеона, Даниила, Исаїа, внизу при подножии Богоматеря престола изображение на колени падшего Валаама. На оном же образе в поперечних двоих верхнем... да дольних ярусах приписанная Богоматере похвала то есть в лицах кондаки и икосы. На... образе Похвалы Пресвятые Богородицы на свету и на полях оклад, венцы и цата. Тако же на изображениих кондаков и икосов тритцать четыре венчика серебряные чеканные вызолочены, а на верху изображеньев на свету кондаков и икосов оклад серебряной гладкой резной вызолоченной, с резной каждого кондака и икоса начальных речей прописью и между оными изображениями кондаками и икосами верхнего и исподнего поперечных ярусов прокладные узенькие серебряные позолоченные резные дольние планочки... Оный образ длиною повыше двух аршин, шириной один аршин одинатцать верьхов» [20].

Следует обратить внимание, что в приведенном описании клейма иконы именуются «похвалой» («Богоматере похвала то есть в лицах кондаки и икосы»). Действительно, средник и клейма иконы из Кирилло-Белозерского монастыря составляют единую тему, связаны общими образами и символикой, что подтверждается историей формирования иконографии этого типа. Однако, прежде чем обратиться к вопросам иконографии «Похвалы Богоматери», остановимся на композиции памятника.

В среднике иконы представлена сидящая на троне и слегка обернувшаяся вправо Богоматерь с пурпурной пряжей в опущенной левой руке, т. е. в позе, обычной для композиции Благовещения. Ее изящная и хрупкая фигура окружена тонким овальным венком из голубого цветочного побега, образующего вверху еще один небольшой овал, в который заключена полуфигура Спаса Эммануила. По сторонам Богоматери и Спаса, также образуя правильной формы овал, изображены в рост 11 пророков. Стремительными движениями они протягивают в сторону Богоматери развернутые белые свитки с текстами и указывают на атрибуты — символы своих пророчеств. Последние украшены голубыми медальонами с поясным изображением Богоматери. Единые по форме и цвету, они вступают в смысловую связь с представленным также в голубом медальоне образом Эммануила на груди Богоматери в центральном верхнем клейме. Поза и жест Марии в этом «Благовещении», иллюстрирующем кондак 3 Акафиста — «Сила Вышнего осени тогда к зачатию браконепескусную...» [21], ритмически повторяют центральный образ — Богоматерь на престоле в среднике иконы. На главной оси композиции художник размещает указывающего на звезду (символ долженствующего родиться Христа) Валаама, Богоматерь в позе «Благовещения», Спаса Эммануила в среднике и названное клеймо Акафиста. Таким образом наглядно раскрывается единая символика иконы, тема «Воплощения», заключенная как в иллюстрациях песен Акафиста, так и в образах благовествующих пророков.

Пророки представлены (сверху слева направо) в следующем порядке: Аввакум с «приосененной» горой и Иезекииль с закрытыми вратами, Иеремия с каменной скрижалью Завета и Иаков с «лествицей», Аарон с цветущим жезлом и Гедеон с руном, Моисей с горящей купиной и Даниил с горой. Внизу на непироком темно-зеленом поземе — Давид с ковчегом (кивотом, скинией) Завета и Исаия с клещами, между ними — коленопреклоненный и указывающий на звезду Валаам. Надписи на свитках пророков посвящены чуду воплощения Христа [22].

[22] В приводимых ниже надписях упрощена орфография: титла раскрыты, выносные буквы внесены в строку и заключены в прямые скобки, «ѣ», «і», «ѳ» заменены на «е», «и», «о». Слова и буквы, введенные по смыслу, заключены в круглые скобки. Вертикальные черты отмечают разбивку на строки. Приведены также соответствующие надписям тексты из книг Ветхого завета.

Аввакум: «Прозорли ‖ вое даров[а] ‖ пье (в)ду[х](е) и ‖ о[с](я) и(рн)о[се]ние ‖ ну(ю гору) про[з]ва[х]». *Авв.*, 3:*3* – «Бог от Фемана грядет и Святый – от горы Фарран. Покрыло небеса величие Его, и славою Его наполнилась земля»; из главы 3 заимствованы слова песнопения: «Из горы приосененные чаши пришел еси воплощься...»

Иезекииль: «Азъ две[р](ь) ‖ тя Б[ож]ию ‖ затвор(ен) ‖ ну прозва[х] ‖ прежде; *Иезек.*, 44:*2* – «И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой человек не войдет ими; ибо Господь, Бог Израилев, вошел ими, и они будут затворены».

Иеремия: «Азъ ну[т](ь) ‖ тя ви[д](е)хъ ‖ и[з]ра(иля) отро ‖ кови[ц](е) ‖ но ‖ выя ж[из]ни»; *Иерем.*, 31:*21* – «...обрати сердце твое на дорогу – на путь, по которому ты шла; возвращайся, дева Израилева, возвращайся в сии города твои»; 31:*32–33* – «Вот, наступают дни, говорит Господь, когда Я заключу с домом Израиля и с домом Иуды новый завет...»

Иаков: «Азъ но ‖ спу ска ‖ за[х]лесть ‖ пцу тя о[т] земл(и)»; *Быт.*, 28:*12* – «И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба» (ср. слова икоса 2 Акафиста: «Радуйся, Лествице небесная, ею же сниде Бог»).

Аарон: «Цветущ[е] ‖ тя пре[же] мое[г](о) ‖ жезла о[т] ‖ ро[к]овище ‖ про[з]вахъ» *Числ.*, 17:*8* – «...Жезл Ааронов, от дома Левиина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали» (ср. икос 5 Акафиста Успению Богоматери: «Радуйся, жезле Ааронов, прозябший нетленне»).

Гедеон: «Руно тя ‖ кра[с]ная ‖ прежде про ‖ звахъ Д[е]во пок(азав мне чудо)»; *Суд.*, 6:*36–37*; *Пс.*, 71:*6* – «Снидет, яко дождь на руно и яко капля, капляющая на землю».

Моисей: «Азъ куне ‖ ну про[з]вах ‖ тя ч[е]л[о]в[е]ко[м] покрове ‖ тайнуу»; *Исх.* 3:*2* – «И явился ему ангел Господень в пламени огня из среды терпового куста».

Вокруг средника, отделенные от него узкой полосой орнамента, размещаются 24 клейма, иллюстрирующие все икосы и кондаки Акафиста Богоматери, за исключением икоса 12, на месте которого в предпоследнем клейме помещен, судя по надписи, вступительный кондак «Взбранной воеводе победительная...». Возможно, однако, что допущена ошибка в надписи, так как в русских памятниках обе песни иллюстрируются сходными композициями поклонения иконе «Одигитрия». В таком случае изображение вступительного кондака в иконе отсутствует. Клейма расположены в обычном для русской иконописи порядке, слева направо, начиная с верхнего ряда. В каждом из них помещены начальные слова икосов и кондаков, но при этом вместо обычного для Акафиста чередования (икос 1, кондак 1, икос 2, кондак 2 и т. д.) использовано традиционное для русской иконописи обозначение по числу клейм — от 1 до 24. Поэтому в предпоследнем клейме перед словами вступительного кондака стоит надпись: «икос 23», а в заключительном клейме, иллюстрирующем кондак 13, — «кондак 24».

В композициях клейм мастер придерживается иконографических схем, характерных как для памятников русской станковой живописи XV — XVI в., так и для росписей Дионисия. Однако в отличие от автора фресок Ферапонтова монастыря, с предельным лаконизмом раскрывающего символику каждого песнопения, он исходит из традиционных композиций праздников. Так, икос 4 («Слышана пастырие ангелов поющих...») иллюстрирует обычная для московской иконописи, «рублевская», сцена «Рождество Христово» с омовением младенца, Иосифом, старцем и т. д.

Иконография лицевого Акафиста Богоматери исследована достаточно полно, а присущая

Даниил: «Гороу ра ‖ зумну ‖ ю о[т] не ‖ я же усе ‖ чеся ка ‖ – ме[и](ь)»; *Дан.*, 2:*34* – «Доколе камень не оторвался от горы без содействия рук, ударил в истукан, в железные и глиняные ноги его, и разбил их...»

Давид: «А [з] (ъ) тя киво[т] ‖ с[вя]тыня о ‖ трокови ‖ ца прозва[х] ‖ тя пре[ж]де»; *Пс.*, 131:*8* – «Стань, Господи, на место покоя Твоего, – Ты и ковчег могущества Твоего» (ср. также слова пророка Амоса – 9:*11*, – относимые к «Рождеству Христову»: «В той день восстановлю скинию Давидову падшую», и икос 12 Акафиста Богоматери: «Радуйся, Ковчеже, позлащенный духом...»).

Исайя: «Азъ же ‖ преж[д]е ‖ Б[о]жесть ‖ вечноу ‖ ю клещ ‖ у»; *Пс.*, 6:*6* – «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке его горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника».

Валаам: Азъ тя про ‖ реко[х]пре[ж]де ‖ яко хощще ‖ ни о[т]роко ‖ вица зве ‖ зду сво(глую родити)»; *Числ.*, 24:*17* – «Вижу Его, но ныне еще нет; зрю Его, но не близко. Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля, и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых».

[15] Церкви и ризницы Кирилло-Белозерского монастыря по описным книгам 1668 г. // Зап. Отд. рус. и слав. археологии имп. Русского археолог. о-ва. СПб., 1861. Т. 2. С. 137–138.

[16] *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 97.

[17] ГРМ. Инв. № БК 2891. Благодарю старшего научного сотрудника Отдела древнерусского прикладного искусства Л. Д. Лихачеву, обратившую мое внимание на это сходство. О работах Гаврилы Овдокимова см.: *Ермонская В. В., Нетушахина Г. Д., Попова Т. Ф.* Русская мемориальная скульптура: К истории художественного надгробия в России XI – начала XX в. М., 1978. С. 42–43. Ил. 12, 15.

[18] *Муравьев А.* Русская Фиваида на Севере. СПб., 1855. С. 196; *Геронтий*, иером. Историко-статистическое описание Кирилло-Белозерского (Успенского) мужского первоклассного монастыря. М., 1897. С. 46.

[19] *Лелекова О. В.* Указ. соч. С. 102.

[20] ГИБ. Кир.-Бел. № 102/1338. Л. 161 об.– 166; см. также: *Варлаам*, архим. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. 3. С. 16–17.

[21] В греческих и сербских лицевых Акафистах Богоматери кондак 3 иллюстрирует изображение «Богоматерь Знамение» – символическое обозначение темы «Воплощение».

русским памятникам специфика рассмотрена в известной работе Т. Н. Михельсон [23]. Значительно меньше разработана иконография «Похвалы Богоматери», в частности интересующей нас композиции с пророками.

Праздник Похвалы, сопровождаемый чтением Акафиста [24], был установлен в Византии. О времени его возникновения, а точнее — о времени составления текста Акафиста Богоматери, равно как и о его авторе, существуют различные толкования; некоторые исследователи склонны относить его появление к VI в. и приписывать Роману Сладкопевцу [25].

Празднование совершалось перед богородичной иконой. Еще Н. П. Кондаков указывал, что на Афоне в монастыре Дионисия «чтится старый образ Божией Матери, именуемый „Похвалы Пресвятой Богородицы", будто бы тот самый, перед которым был читан впервые акафист» [26]. Он обращал также внимание на взаимосвязь композиций символического характера, в той или иной форме заключающих тему пророчества о воплощении Христа,— «Достойно есть». «О Тебе радуется». «Неопалимая купина» и др.[27] Интересно отметить, что тексты, идентичные надписям на свитках пророков в «Похвале» из Кириллова, встречаются в одном из поздних иконописных руководств; при этом икона, на которой предписано их помещать, имеет название «Свыше пророцы тя предвозвестиша» [28].

Изображение пророков со свитками, объединяемое с образом Спаса Эммануила, входило в систему росписи византийских храмов, а также известно по памятникам миниатюры [29]. Вместе с первосвященниками Аароном и Мельхиседеком они рассматривались как ветхозаветные прообразователи воплощения и служения Христа. Изображения пророков входили также в композицию «Древо Иессеево» [30]. Здесь они наряду с предками Христа «по плоти» располагались по сторонам родословного древа [31]. Этот существенный компонент сцены, главенствующий в осмыслении темы «Древо Иессеево» [32], и лег, очевидно, в основу композиции «Похвала Богоматери» [33], в которой фигуры Богоматери, Спаса Эммануила и, как правило, пророков объединены ветвями, побегами.

Необходимо указать также на древнюю традицию изображения пророков на богородичных иконах [34], получившую наибольшее развитие в южнославянской, в частности сербской, живописи. Распространенные здесь изображения «Богоматери с младенцем на престоле» в окружении пророков со свитками и символами пророчеств [35] непосредственно перекликаются с композицией «Похвалы», которая сложилась, очевидно, в XIV в., в период активной разработки новых богородичных тем в искусстве южнославянских стран. К этому же времени относятся и самые ранние лицевые Акафисты, широко представленные как в памятниках миниатюры, так и в росписях Греции и Сербии [36].

Не позднее конца XIV в. новая иконография могла стать известной в Москве, где в дальнейшем происходило ее усвоение и переработка. Один из наиболее значительных памятников этого круга — икона XIV в. «Похвала Богоматери» с Акафистом в 25 клеймах из Успенского собора Московского Кремля, выполненная сербским мастером [37]. Характерные для нее расположение клейм и композиция средника не нашли прямого развития в русском искусстве [38]. Вместе с тем сходство средника иконы из Успенского собора с названными выше памятниками, в особенности с иконой «Богоматерь» середины XVI в. из монастыря Крушедол [39], свидетельствует о сохранении этой иконографии в искусстве Сербии.

Переработка композиции «Похвалы», равно как и иконографии Акафиста, происходила в московском искусстве на протяжении XV в.[40] Самым ранним памятником, представляющим близкую аналогию композиции средника иконы из Кирилло-Белозерского монастыря, является фреска Похвальского придела в Успенском соборе Московского Кремля начала 80-х годов XV в.[41] При всей осторожности, с которой следует сопоставлять памятники, принадлежащие разному времени и столь различные в стилистическом плане, нельзя не заметить сходства, которым отличается изображение Богоматери на иконе ГРМ и фреске Похвальского придела. В почти полном совпадении силуэта, позы, рисунка каймы мафория, формы престола, а также в характеристике изящного образа Марии ясно ощутима связь кирилловского памятника с московской живописью XV столетия. Следует отметить, что разработанная в Успенском соборе композиция не была использована Дионисием в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, несмотря на то что именно здесь с особой полнотой представлены темы, связанные с общей символикой,— «Покров», «О Тебе радуется», «Собор Богоматери». Пророки со свитками и эмблемами в соответствии с древней традицией помещаются в арке, примыкающей к конхе апсиды, где изображена Богоматерь на престоле. Поясные изображения Моисея с купиной, Давида со скинией, Исайи с «клещей» и Даниила с горой расположены в непосредственной близости от фигур Аарона и Мельхиседека [42].

В искусстве конца XV — начала XVI в. встречаются лишь единичные композиции «Похвалы Богоматери» рассматриваемого типа. Примерами могут служить икона-таблетка в собрании ГТГ [43], деревянная резная икона (часть двустворчатого складня) из Благовещенского собора Московского Кремля [44] и шитая пелена 1510 г. из Иосифо-Волоколамского монастыря [45]. По-видимому, новая для русских художников иконография еще не получила в этот период достаточно широкого распространения. Перечень памятников развитого XVI в. может быть значительно полнее [46]. Среди них, однако, трудно назвать произведение, стилистически близкое иконе из Кирилло-Белозерского монастыря. Имея с ними общую иконографическую основу, в художественном отношении она стоит особняком.

Достаточно близкие аналогии клеймам нашей иконы можно обнаружить в двух акафистных памятниках первой половины XVI в.— иконах «Богоматерь Тихвинская» из Троицкого собора в Пскове [47] и «Благовещение» из Спасского со-

[23] *Михельсон Т. Н.* Указ. соч. С. 153, 158, 160 и след.

[24] Читается на утрени в субботу пятой недели Великого поста.

[25] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 233–234.

[26] *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 233–234.

[27] Надпись «Похвала Богоматери» иногда встречается на иконах «О Тебе радуется» и «Собор Богоматери». См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. С. 190. Примеч. 4; *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967. № 12.

[28] Книга о живописном искусстве Даниила священника 1674 года (Вторая иерусалимская роспись) // Труды Киевской духовной академии / Пер. с новогреч. Порфирия Успенского. Киев, 1867. Т. 4. (декабрь). С. 476–477.

[29] См., например, мозаики апсиды собора в Монреале (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1948. Т. 2. Табл. 230), а также миниатюру с изображением Эммануила и пророков Исайи и Иезекииля из Евангелия XII в. библиотека Марчиана в Венеции (Там же. Табл. 157 а).

[30] *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 97. Примеч. 5

[31] В основе композиции лежат текст Евангелия от Матфея, приводящего родословие Христа (1:*1–17*), и слова пророка Исайи: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его» (*Ис.*, 11:1); «...се Дева во чреве приимет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (7:*14*). Ср. надпись на одной из поздних икон «Древа Иессеева»: «Жезл от корене Иессеева и цвет от него Христос, от Девы прозябл есть...» (*Виноградов А.* Родословное дерево в памятниках христианской иконографии // Сборник Археологического института. СПб., 1880. Кн. 3, Отд. 2. С. 66). В апокрифическом сказании «О хождении Сифа в рай» также встречаем: «...древо жизни было так велико, что касалось неба, и на вершине его Сиф увидел маленькое дитя. Херувим объяснил ему, что это дитя есть Иисус Христос, который приидет принять плоть от девы Марии, претерпит страдания и смерть на крестном древе, чтобы спасти род человеческий...» (*Порфирьев И. Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Академии наук. СПб., 1877. Т. 17. С. 33).

[32] Восходит к древнейшей «Драме пророков» (*Watson A.* The Early Iconography of the Tree of Jesse. L., 1934).

[33] *Орлова М. А.* Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII в. М., 1980. С. 308–310.

[34] На синайской иконе первой половины XII в. «Богоматерь на престоле с пророками» (см.: *Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. Athénes, 1956. Vol. I. Fig. 54; Athénes. 1958. Vol. II. P. 73–75) наряду с персонажами, связанными с историей Богоматери, представлены и ветхозаветные пророки, большинство из них – с характерными символами (Моисей с горящим кустом, Иаков с «лествицей», Давид с ковчегом, Иезекииль с вратами, Даниил с горой и т. д.).

[35] *Djurić V.* Icônes de Yougoslavie. Belgrade, 1961. N 55, 72, 73, 80, 82.

[36] *Михельсон Т. Н.* Указ. соч. С. 152. Примеч. 28

[37] ГММК. Инв. № 1065 соб. См.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог. М., 1977. Ч. 3. № 972.

[38] Исключение составляет копия XVI в. в Кировском областном художественном музее. См.: *Попов Г. В.* Три памятника южнославянской живописи XIV в. и их русские копии середины XVI века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 362. Ил. с. 359, 361.

[39] *Djurić V.* Op. cit. N. 55.

[40] О возможности использования в Ферапонтове иконографии Акафиста, ранее разработанной в Москве, см.: *Михельсон Т. Н.* Указ. соч. С. 148, 163. Г. В. Попов (*Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 21–22, 83, 101) предполагает, что росписи на эту тему могли существовать уже во второй четверти XV в. в Рождественском соборе Саввина Сторожевского монастыря.

[41] Не исключено, что ей могла предшествовать более ранняя роспись одноименного придела. См.: *Михельсон Т. Н.* Указ. соч. С. 148; *Орлова М. А.* Указ. соч. С. 308.

[42] См.: *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970. Табл. 100.

[43] ГТГ. Инв. № 13495. См.: *Большакова Л., Каменская Е.* Древнерусское искусство. М., 1968. Табл. 23.

[44] ГММК. Инв. № БЛ-236. См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968. № 75.

[45] ЗИХМЗ. Инв. № ВХ-106. См.: *Николаева Т. В.* О некоторых волоколамских древностях. С. 370–373.

[46] «Похвала Богоматери» с Акафистом в 17 клеймах, храмовая икона Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля, XVI в. (ГММК. Инв. № Ж 197); «Похвала Богоматери» из Георгиевской церкви в Вологде второй половины XVI в. (ВОКМ. Инв. № 5983; см. Древнерусская живопись: Новые открытия: Каталог персональной выставки реставрационных работ художника реставратора Н. И. Федышина / Сост. Н. И. Федышин и И. Н. Федышин. Вологда, 1977 № 30); «Похвала Богоматери», с «Акафистом» в 24 клеймах конца XVI в. (ГТГ. Инв. № 12110); «Похвала Богоматери» конца XVI в. (ГТГ. Инв. № 14217); «Похвала Богоматери» с Акафистом в 26 клеймах конца XVI в. (ГИМ. Инв. № И–VIII–3758).

[47] Псковский музей-заповедник. Инв. № 4777; см.: Художественные музеи СССР: Псковский Государственный объединенный историко-архитектурный и ху-

бора в Ярославле[48]. По количеству, составу, композициям и иконографическим деталям клейма всех трех икон настолько сходны, что возникает предположение в существовании единого прототипа. Акафист ярославской иконы буквально совпадает с клеймами иконы ГРМ, отличаясь только тем, что изображения на боковых полях читаются справа налево и весь цикл завершается в предпоследнем 23 клейме. В основе этих памятников, как и росписей Ферапонтова, лежат единые иконографические схемы, с наибольшей глубиной и творческой свободой переработанные Дионисием. Икона из Кирилло-Белозерского монастыря, будучи близкой памятникам первой половины и даже начала XVI в. в иконографическом плане, перекликаясь с ними в отдельных композициях и деталях, по самому существу своего образного строя и принципам живописно-пластического решения представляется памятником совершенно иного порядка.

Подобно многим произведениям, происходящим из Кирилло-Белозерского монастыря, икона «Похвала Богоматери» с Акафистом обнаруживает связь с московской художественной традицией и исполнена, скорее всего, столичным мастером. Резкое стилистическое отличие от произведений круга Дионисия и его последователей свидетельствует о ее принадлежности к более позднему этапу. В иконе легко обнаруживаются художественные признаки, отмеченные всеми исследователями как характерные для памятников середины XVI в.[49],— утрата монументальности, усиление дробности и усложненности композиции, нарастание внешней динамики, усиливающееся значение жеста, измельчение формы, уплотнение красочного слоя и т. д. «Похвала Богоматери» заставляет вспомнить целый ряд широко известных памятников, в той или иной форме отражающих поиски нового стиля. Фигуры пророков, стремительно направленные к Богоматери, их энергичные жесты, выражающие не столько душевное состояние, сколько непосредственно действие, перекликаются с известной новгородской иконой середины XVI в. «Премудрость создала себе дом» (ГТГ). Небольшие клейма, заполненные изящными постройками и миниатюрными фигурами, составляют отличительную особенность таких памятников, как житийная икона «Петр и Павел» из церкви в Кожевниках в Новгороде, а также большинства произведений, созданных в Москве в 40-50 годы XVI в. Примером может служить находящаяся ныне в Успенском соборе Московского Кремля икона «Богоматерь Боголюбская» с житиями Зосимы и Савватия 1542 г.

Особенно характерным для середины и второй половины XVI в. является композиционный принцип иконы, сопоставление достаточно свободно и даже разреженно построенной средней части с узкой полосой сравнительно небольших, почти квадратных и тесно заполненных клейм. Средник и клейма иконы не составляют той единой, хотя и условной, пространственной среды, которая всегда ощутима в произведениях Дионисия и мастеров его круга. Узкая темная орнаментальная рамка по краю средника еще более подчеркивает изолированность и самостоятельный характер двух составных частей иконы. Достаточно часто встречаясь уже в произведениях середины XVI в., этот принцип становится фактически обязательным для житийных икон второй половины XVI в. Аналогичным образом решены клейма, которые четко разделяются узкими полосками зеленого фона, четкими границами зданий, резкими, как бы «отрезанными», линиями горок. При этом каждая сцена замкнута в собственном небольшом пространстве. Этот принцип особенно ощутим в горизонтальных клеймах верхнего ряда, где широко использованы архитектурные мотивы. Если в иконах московского круга раннего XVI в. архитектура в горизонтальных рядах не разделена четкими границами, а составляет единую пространственную композицию, ритмически разнообразную и вместе с тем связанную и насыщенную общим эмоционально-философским строем[50], то в иконе ГРМ мы сталкиваемся с принципиально иным приемом. В пяти центральных клеймах верхнего ряда использован один и тот же мотив как постоянный составной элемент: стройные и нарядные сооружения с ярко окрашенными кровлями, с подчеркнуто контрастными светлыми и темными частями. В каждой сцене они развернуты к центру и создают небольшое замкнутое пространство, в которое, как в кулисы, включены изящные подвижные фигурки. Наиболее активно этот прием использован автором в одной из сцен «Благовещения» (3-е клеймо, икос 2 «Разум недоразумеваемый разумети...»), где сильно вынесенные вперед архитектурные детали невысокими стенами соединены с находящимися сзади строениями. Ощущение того, что действие разворачивается в реальном пространстве, усиливается в этом клейме и пересечением крыла Гавриила тонкой колонкой.

дожественный музей-заповедник. М., 1981. С. 9. Табл. 18–19.

[48] Ярославский историко архитектурный музей-заповедник. Инв. № И-276. См.: *Масленицын С. И.* Ярославская иконопись. М., 1973. Табл. 27–30; *Гусева Э. К.* Указ. соч. С. 76–83.

[49] Наиболее полный и глубокий анализ искусства этого этапа дают труды И. Е. Мневой и особенно исследование О. И. Подобедовой «Московская школа живописи при Иване IV. Работы в Московском Кремле 40–70-х годов XVI в.» (М., 1972).

[50] Подробнее об этом см.: *Данилова И. Е.* Житийные иконы митрополитов Петра и Алексея // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. XXIII. С. 209–216.



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клейма. Икос 1 «Ангел предстатель с небесе послан бысть...» и кондак 2 «Видящи святая себе в чистоте...»

Объединяя пять центральных клейм, подчеркивая их связь общими линиями светлой стены и темного позема, мастер симметрично обрамляет их угловыми композициями и продолжающимися вниз сценами, в которых в свою очередь повторяется один и тот же мотив — розовые и золотистые горки, покрытые темным узором веерообразных «трав». Тщательность и каллиграфическая отточенность деталей, внимание мастера к законченности и самостоятельности каждой сцены, а также некоторые особенности техники позволяют предположить, что он мог одновременно работать и в области книжной миниатюры. Известно, что в Кирилло-Белозерском монастыре хранилось множество рукописных книг, украшенных миниатюрами и исполненных первоклассными московскими и местными мастерами в XV и начале XVI в.

Не менее примечательным моментом пространственной организации клейм Акафиста является их плотная заполненность фигурами, чаще всего активно жестикулирующими, показанными в сложных пересекающихся и разнонаправленных движениях. Так, чрезвычайно развитой и усложненной представляется, например, композиция левого углового клейма (кондак 10 «Спасти хотя мир...»). Она настолько не характерна даже для развитого XVI в., что возникает необходимость сопоставить ее с памятниками совершенно иного круга, например итало-греческими иконами середины XVI в. С последними сближает нашу икону также трактовка очень плотных и тяжеловесных форм коней, фигуры воина в названной сцене, а также кристаллически чеканных построек с их «граненными» объемами и почти осязаемой материальностью[51]. В подобном стремлении к овладению трехмерностью пространства и к постижению материальности форм угадывается зарождение нового мировоззрения. Известно, что поиски новых приемов построения перспективы встре-

[51] Ср.: *Chatzidakis M.* Icônes de Saint Georges et de la collection de l'Institut (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et postbyzantines de Venise. N 8.) Venise, 1975. Pl. III. S. 9, 10, 17.



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо.
Икос 4 «Слышаша пастырие ангелов поющих...»



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо.
Кондак 5 «Боготечную звезду узревше волсви...»



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо.
Икос 11 «Светоприимную свещу...»



«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо.
Икос 10 «Стена сеи девам...»

чаются уже в XV в. в византийском искусстве позднепалеологовского времени, хотя они и не принимают характера последовательно разработанной системы [52]. Равным образом отмеченные особенности стиля иконы из Кирилло-Белозерского монастыря не исключают ее из круга мос-

[52] *Лихачева В. Д.* Некоторые особенности перспективной системы византийской живописи и икона «Сошествие святого Духа на апостолов» Эрмитажа // Палестинский сборник: Византия и Восток. Л., 1971. Вып. 23 (86). С. 75–83.

ковской живописи XVI в., с которой она связана как сюжетно-иконографическими особенностями, так и художественной системой, но позволяют выявить новые аспекты оценки явлений, происходивших около середины этого столетия.

Своеобразие иконы «Похвала Богоматери» более всего проявляется в ее цветовом решении, построенном на необыкновенно насыщенных и чистых оттенках. Основная роль принадлежит зеленому цвету, разработанному в тончайшей гамме — от светлого на полях до изумрудного в одеждах и очень темного в поземах. С ним то контрастно, то гармонично сочетаются густо-синие, ярко красные, розовые, желтые, лиловые,

серые и коричневые тона. Использованные в различных комбинациях как в среднике, так и в каждом клейме, но одинаково интенсивные на всех участках иконы, эти чистые и звучные краски образуют плотную поверхность, которая воспринимается как драгоценная эмаль, а в отдельных клеймах кажется почти прозрачной, «фарфоровой» [53]. Можно предполагать, что живопись иконы гармонично сочеталась, в соответствии с первоначальным замыслом автора, с мерцающей фактурой серебряного басменного оклада. Дополнительные акценты в колорит иконы вносит и тонкий золотой ассист, покрывающий поверхность трона Богоматери, одежды Спаса и Давида в среднике, а также детали клейм. Именно эта особая «плотность» живописной поверхности выделяет икону среди других, в известной степени близких ей памятников середины XVI в., таких, например, как упомянутая выше «Богоматерь Боголюбская» 1542 г. или «Троица Ветхозаветная» из Суздаля (ГРМ), живопись которых благодаря множеству белильных высветлений обладает особой мягкостью, «живостью» фактуры. В этой связи необходимо также отметить отношение автора «Похвалы» к белому цвету, который в значительной степени утратил символическое и эмоциональное содержание, столь характерное для памятников раннего XVI в. Яркие белые пятна свитков в среднике приобрели декоративный характер, при этом усилилось их рационально-поучительное значение. Они составляют правильное и графически четкое обрамление центральной части иконы — фигур Богоматери и Спаса. Равным образом каллиграфически правильный рисунок столь важного смыслового элемента «Похвалы», как родословная ветвь, сообщает ей известную изысканность, в некоторой степени изменяя символическую нагрузку. Значительное внимание уделено в иконе многочисленным и тщательно исполненным надписям — на свитках, в клеймах Акафиста. И в этом следует видеть не только возможное влияние искусства книжной миниатюры, но и стремление выявить смысловую, содержательную роль текстов, сопровождающих изображение.

Отмеченные особенности памятника, как образно-смысловые, так и стилистические, позволяют связать его с тем периодом истории русского искусства, который обозначен 40—70-ми годами XVI в.[54], т. е. временем сложения, формирования нового стиля, в котором, однако, еще не утрачивается связь с классической традицией.

В XVI в. Кириллов монастырь, как известно, был тесно связан с Москвой. Преобладающее влияние в его искусстве имела столичная художественная традиция. Вкладные книги монастыря содержат сообщения о многочисленных поступлениях икон, в том числе пожертвованных в местный ряд иконостаса Успенского собора, заказанных приезжим или местным мастерам. Многие иконы попали в монастырь в 1557 г. «из царской дачи», т. е. были пожертвованы Грозным, при этом некоторые привезены готовыми из Москвы [55]. В 1568 г. Иван IV прислал икону «Похвала Богоматери» в свою кирилловскую келью. Однако связывать это сообщение с иконой ГРМ нет оснований [56].

Нельзя исключать возможность исполнения «Похвалы Богоматери» с Акафистом и в самом монастыре. В иконе необычайно живо и непосредственно ощущается художественная традиция. Это могло быть обусловлено вполне вероятным обращением к ближайшему иконографическому прототипу — фрескам соседнего Ферапонтова монастыря, а также несомненно сохраняющимся здесь новгородским художественным влияниям, проявившимся в декоративности, насыщенности цветовой гаммы. Эта верность традиции, связь памятника с коренными свойствами русской иконописи периода ее расцвета и делают незаметными, на первый взгляд, проявления тех новых веяний, которые в ближайшие десятилетия окончательно возобладали в искусстве Руси. Но появление их симптоматично. Эти веяния внесли в памятник заметный оттенок рационализма, выразились в стремлении к прямолинейной поучительности, сообщили ему несколько холодную, хотя и блистательную, красоту. Вышедшая из первоклассной иконописной мастерской «Похвала Богоматери» с Акафистом отразила и своеобразно преломила основную тенденцию развития искусства, явственно обозначившуюся уже в середине столетия.

[53] Визуальное исследование красочных пигментов (проведено в 1978 г. Н. В. Ярыгиной с использованием микроскопа) выявило некоторые технические особенности, в известной мере объясняющие цветовое своеобразие иконы. Замечена особая тщательность приготовления красок: использование очень чистых по составу и тонко тертых пигментов (азурита, киновари и др.), применение большого количества связующего, что придает краскам особую прозрачность. Использование автором почти в каждом цвете белил привело к обилию мягких тонов.

[54] *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 6–8.

[55] *Никольский Н.* Указ. соч. С. 33–34, 93–94.

[56] Икона, поставленная в царской келье, по сообщения вкладной книги монастыря, имела золотой фон: «Лета 7076 (1568) царь государь князь великий Иван Васильевич всея Русии. Прислал с архимандритом с Асафом Каменьского монастыря деисус с праздники и с пророкы. И велел поставити в келии своей. Да послал государь с старцем с Мисаилом в келию образ Похвала Пречистыя. А оба те образа на злате» (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 12). Н. К. Никольский (см.: *Никольский Н.* Указ. соч. С. 115. Примеч. 1) также называл присланную Иваном Грозным «Похвалу» «одноименной» местной иконе Успенского собора.

МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МАСТЕРСКОЙ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ В XVII—XVIII ВВ.

О. В. Лелекова

Существует мнение, разделяемое многими исследователями древнерусской живописи, что в крупных русских монастырях уже в XV—XVI вв. имелись собственные профессиональные иконописные мастерские. Касается это и Кирилло-Белозерского монастыря. Так, крупнейший его исследователь Н. К. Никольский считал, что «местное иконописание явилось в монастыре уже вскоре по его основании» [1], а на исходе «XVI столетия здесь, быть может, существовала и своя школа кирилловских иконников» [2]. В подтверждение существования собственных иконников Н. К. Никольский и последующие исследователи приводят одни и те же факты. Они немногочисленны и не все сохранили для нас свое значение. Из икон XV столетия упоминается только пядничное изображение Кирилла (ГТГ), написанное, по преданию, Дионисием Глушицким в 1424 г. Другим аргументом служат миниатюры, встречающиеся в рукописях конца XV в., написанных в Кириллове. Однако тот факт, что важнейший для монастыря заказ был выполнен Дионисием Глушицким, который не был иноком Кириллова монастыря, скорее говорит об отсутствии в монастыре в это время собственных мастеров, способных справиться с такой работой. Относительно же рукописей XV в. устанавливается только факт написания некоторых из них в Кириллове монастыре, но не их украшение заставками и миниатюрами. Данные за XVI в. также небесспорны. Так, например, по ошибке связывался с монастырем иконописец Алексей-псковитин. Он работал в начале XVI в. не в Кирилло-Белозерском, а в Псково-Печерском монастыре [3]. Нельзя безоговорочно включать в число собственно монастырских мастеров и старца Александра с двумя учениками Омелином и Никитою, которые расписали в 1585 г. в монастыре Святые ворота. Роспись эта сохранилась, она выполнена вполне профессионально, и несколько настораживает, что об этих художниках совершенно умалчивают документы до 1585 г. и более поздние, хотя, как правило, если какой-то мастер был связан с монастырем продолжительное время, его имя так или иначе выявляется в тех или иных документах. Ни старец же Александр, ни его ученики не упоминаются больше в связи со стенописью или иконной работой, тогда как сохранились сведения, что за несколько лет до росписи Святых ворот монастырь покупал много икон в Москве, оттуда же приглашался для работы иконописец Иван с двумя учениками [4]. Сооруженный в одно время с росписью Святых ворот иконостас для церкви Кирилла (1585) состоял «большей частью из произведений московских иконописцев и серебряников» [5]. Позже, в самом начале XVII в., для стенного письма нанимали некоего Сеньку Жогулю, который «в ризнице стенки писал» [6].

Со времени выхода в свет труда Н. К. Никольского новых данных о монастырских художниках пока не опубликовано, но мнение о существовании в монастыре крупной мастерской утвердилось; его собственным иконописцам мно-

[1] *Никольский Н.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 95.

[2] Там же. С. 96.

[3] «Иконописец муж благочестив, богобоязнив, именем псковитин, словомый Малый, сой написа чудотворный образ Пречистые Богородицы честнаго ея Успения» (Там же. С. 95). Эти сведения были извлечены Н. К. Никольским из кн.: Временник ОИДР. СПб., 1850. Кн. VIII, смесь. С. 50). Как оказалось, несколько листов из рукописи Псково-Печерского монастыря со сведениями об Алексее-псковитине были когда-то приплетены к Кирилловскому Летописцу (ГПБ. Погод. № 1566. Л. 57 об.) и опубликованы как относящиеся к Кириллову монастырю.

[4] *Никольский Н.* Указ. соч. С. 96. Примеч. 2.

[5] Там же. С. 153.

[6] *Никольский Н.* Указ. соч. СПб., 1910. Т. 1, ч. 2. Прил. XXVIII. Л. 19 об.

ние исследователи приписывают разные произведения XV—XVI вв., происходящие из монастыря.

Общее их число уже довольно значительно. Если с этим согласиться, то мы должны признать, что с конца XV в. в Кирилловом монастыре существовала высокопрофессиональная иконописная мастерская, которой под силу было создание ответственнейших работ, целых живописных ансамблей, таких, как, например, соборный иконостас 1497 г., едва ли не лучший из того, что сохранилось от конца XV в.

Вопрос об иконописной мастерской монастыря сейчас приобретает все большее значение. В последнее время ежегодно раскрываются памятники живописи и прикладного искусства кирилловского происхождения. Завершена реставрация древнейших икон Успенского собора, частично раскрыты в ГРМ иконы из иконостаса церкви Иоанна Предтечи 1534 г., также раскрыты иконостасы церквей Иоанна Лествичника 1572 г. и Преображения 1595 г., реставрируются иконостасы XVII и XVIII вв. В научный оборот вводится большое число новых памятников, и нельзя никак оставить в стороне вопрос о роли собственных мастеров в их создании.

С этой целью было начато изучение сохранившихся документов монастырского архива. Материал XV в. в нем практически отсутствует, за XVI в. документов также немного. Гораздо полнее представлены XVII и XVIII столетия; на данные документов этого времени прежде всего и приходится опираться, в том числе и для реконструкции более раннего периода. Специальных записей о деятельности иконописцев в монастыре не существовало, они входили наряду с ремесленниками других специальностей в состав монастырской мастерской, поэтому, чтобы выяснить, как обстояло дело с интересующими нас художественными ремеслами, необходимо хотя бы в общих чертах понять, что собой представляла монастырская мастерская.

Невозможно сказать определенно, когда она возникла, но без большого риска можно относить ее основание к самому началу XVI в., поскольку уже в самых ранних сохранившихся документах (60—80-е годы XVI столетия) мы застаем мастерскую очень развитой. Она, по сути дела, мало чем отличается от мастерской развитого XVII века. Называлась она «шваленный дворец», «ивалённый двор» или «ивално», потому что, как считает Н. К. Никольский, положили ей начало портные мастера. «Швалева изба» упоминается, например, также в 1557 г. в числе служб Иосифо-Волоколамского монастыря [7].

[7] ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 1. Л. 160.

Располагались «мастеровые избы» в XVI в. за монастырскими стенами, у Ивановского монастыря. А после того как в начале XVII в., в «литовское разорение», их разграбили, избы перенесли вовнутрь монастыря. В 1567 г. было семь мастеровых изб и строили восьмую — токаренную, затем прибавилась новая — чулочная; была изба, где «временем работали серебряные мастеры». Мастерская продолжала обстраиваться в течение всего XVII в.[8] В 1567 г. мастеров было не менее 30, такое число их сохраняется на протяжении XVI в., а к концу XVII в. утраивается [9].

Мастерская находилась в ведении казначея. Было несколько форм привлечения мастеров. Основную часть составляли жалованные мастера, они делились на несколько статей, число которых не было постоянным (5—8). Помимо «хлеба» раз в год они получали денежное жалованье, каждый в соответствии со своей статьей. Наряду с жалованными многих мастеров дополнительно привлекали со стороны для выполнения разовых заказов; они либо приходили в монастырь для работы, либо работали на дому на своем или монастырском материале. Некоторым

[8] В 1635 г. «выронили и срубили избу большую ивалённую...» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 237. Л. 129); в 1637 г. «подмонастырной бобыль... с товарищи сделали в новом ивалённом дворце в большой избе нутро...» (Там же. Д. 240. Л. 65); в 1691—1699 гг. упоминается «писчая полатка», «иконописная келья» (Там же. Д. 602. Л. 24—27).

[9] В 1581 г. на ивалне было 33 мастера (см.: *Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXV. Л. 32); в 1603 г.— 31 жалованный мастер и девять учеников (Там же. Прил. XXVII. Л. 81, 98 об., 100); в 1605 г. «и всего на ивалне мастеров больших и молодых 39 человек» (Там же. Прил. XXVIII. Л. 69 об.— 70 об.); в 1606 г.— 48 человек мастеров и 15 учеников (Там же. Прил. XXX. Л. 97 об.); в 1608 г.— 42 мастера (Там же. Прил. XXXIII. Л. 68 об.— 69); в 1615 г. (после «литовского разорения») — 31 человек (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 224. Л. 30); в 1621 г.— около 35 человек (Там же. Д. 228. Л. 29 об.— 30 об.); в 1626 г.— около 43 человек (Там же. Д. 230. Л. 47 об.); в 1654 г.— более 50 человек (Там же. Д. 318. Л. 29 об.); в 1684 г.— около 90 человек, в том числе: портных мастеров — 30, ризный мастер — 1, чоботных мастеров — 19, седельник — 1, лошкаренных мастеров — 5, токаренных — 6, судописцев — 4, кузнецов — 9, черепичных — 3, бочкарей — 3, котельных мастеров — 3, коженешных — 3, иконописцев — 2 (Там же. Д. 1056. Л. 10—19); в 1688 г.— «на ивальню мастером и учеником выдано на сто на тритцать человек туша говяжья» (Там же. Д. 583. Л. 18). Здесь, по-видимому, в число мастеров включили монастырских ловцов и квасоваров, так же как и в 1697 г. «всего мастеровых всякого чину людей и с бочкарями — 111, в том числе судописцев 4, иконописцев — 2» (ГИБ. Кир.-Бел. № 82/1321); в 1728 г. число мастеров сокращается до 39 человек; в том числе: портных — 2, лошкарей — 2, токарей — 4, судописец — 1, иконописец — 1, плотник — 1, котельник — 1, бочкари — 3, кузнецы — 5, чоботные — 4 (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 1098. Л. 4).

из них платили годовое жалованье, как и собственным [10]. В самых ранних расходных книгах рядом с именем мастера не всегда писали его специальность; очевидно, поэтому список ремесел, который можно составить на основании этих документов, не может быть полным. В числе жалованных мастеров в конце XVI — начале XVII в. названы крестечники, лошкари, токари, саножники, кожевники, котельник, седельник, портной. В это время в монастыре, видимо, не было собственных кузнецов, зато существовала постоянная связь с кузнецами Сизмы, Ферапонтова, Вологды, Белоозера. Позже они постепенно перешли на положение жалованных мастеров. Собственные выполняли работу помельче: ковали ножи, чинили инвентарь, а для крупной и ответственной работы (например, ковка церковных связей или оконных решеток) приглашали вологжан либо белозерцев, где кузнечное ремесло было развито издавна.

Мастера первой статьи обязаны были иметь учеников, за что им полагалась дополнительная плата [11]. Мастера работали подолгу, некоторые по 20—30 лет [12], целыми династиями [13]. Наряду с мирскими работниками немало было и монахов-ремесленников, которые также получали плату за свою работу [14]. Одним из постоянных источников пополнения этой категории монахов было пострижение, как правило в старости, мастеров-мирян «со ивальнего дворца» [15]. После пострига они продолжали заниматься прежним своим ремеслом и даже торговлей [16].

С течением времени число ремесел увеличивается, встречаются упоминания о суконниках, бочкарях, седельниках, кузнецах, котельнике, черепичниках, печниках, переплетчике, ризничем мастере, кочережнике, но ни иконописцы, ни серебряники до конца XVII в. в числе жалованных монастырских мастеров не упоминаются. Нас интересует прежде всего иконописание, но выяснить, в какой форме оно существовало в монастыре изолированно от других видов искусства и ремесла, трудно. Более полное и верное представление об иконописании можно получить, рассматривая одновременно с этим и другие виды художественного ремесла — роспись, резьбу, серебро.

Из документов XVI в. известно, что в монастырской мастерской точили деревянную посуду, но собственных мастеров по ее росписи тогда еще, по-видимому, не было: их постоянно приглашали. Наемные судописцы расписывали большие партии подготовленной посуды; постоянно приглашали для этой работы священника Горицкого монастыря Даниилу, его брата и др. [17] В начале XVII в. появляются первые жалованные судописцы [18], а со второй половины их уже перестали приглашать со стороны, появились собственные потомственные мастера и их ученики. Например, с 60-х годов XVII в. и до конца столетия работали судописцы Филипповы [19]. Одновременно в мастерской было по

[10] «В Вашкие Ивану Галаснину токарю дал годовое жалованье на нынешней на прошлой год лета 7076-го 30 алтын без гривны, а как давали ивалем оброк и он тогды не взял» (*Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2 Прил. XXIV. Л. 42).

[11] Иконописец Кирилл Сидоров «учил монастырсково малово Анфима Петрова сына вологжанина судов подписывати. Могорца рубль, 16 алт. 2 деньги» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 230 (1626 г.). Л. 114 об.); «на портном мастере Кирилке Можайтинове взято 2 рубли для того, что он из монастыря вынел, а ученика в свое место не выучил» (Там же. Д. 295. 1653 г. Л. 4).

[12] На протяжении 30 лет (1606—1636) упоминаются мастера Исак-кочережник, Баженсаножник, 28 лет (1606—1634) — портной мастер Завьял Кожевников; 21 года (1615—1636) Влас-седельник, Баженка-кузнец и др.

[13] Седельники и оконные мастера Шепны, медники Стенниалины, Филипповы-судописцы, Хватовы-переплетчики.

[14] «Старцу Максиму Боченину за 33 черены ренчатых — 4 алтына, 2 деньги» (*Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXIV. (1567 г.). Л. 9); «У старца Логина куплено 8 ликичен вязеных, дано 8 алтын» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 229 (1625 г.). Л. 51.); он же «вязил в казну из казенной черни 25 ликичен, дано могорца 8 алтын, 2 деньги» (Там же. Д. 230 (1627 г.). Л. 88).

[15] «Постригся со ивальни саножник Никитка...» (Там же. Д. 224. (1616 г.). Л. 16); «постригся полстовал Семен новгородец во иноцех Сергий» (Там же. Д. 232 (1629—1630 гг.). Л. 11); «по старце Макарье, что в миру был токарь Меркуша дано по нем на сорокоуст 20 алтын» (Там же. Д. 240 (1636 г.). Л. 65).

[16] Так, напр., в 1616 г. вологодский купец Исаак Федоров по прозванию «Шинай» поставлял в монастырь замки, кранешину, деревье ренчатое, мед и др. (Там же. Д. 224. Л. 18 об., 32, 40); в июне 1621 г. он постригся — «во иноцех Илларион», а в декабре 1622 г. было «куплено у Инная вологжанина 150 овчин сырых, дано 20 руб.» (Там же. Д. 228. Л. 340); в марте 1625 г. «куплено у старца Ларнона, что в мире был Пинай, киноварю нетертово 2 фунта без четверти, дано рубль 10 денег» (Там же. Д. 229. Л. 29 об.).

[17] В 1568 г. «от 420 чан от подписки дали 4 алтына... Безсонко Коровников подписал 20 чан с венцы красками, да 3 чаши золотом... диякон Иван Ширяев подписал пол 40 чаш золотом...» (*Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXIV. Л. 32, 54 об., 55 об.). В 1604 г. «судописцы подписывали в казну 900 чашек гостиных, да 10 ставков чашек» (Там же. Прил. XXVII. Л. 62—62 об.); «судописец Калинка подписывал в казну 100 чашек гостиных да 10 чаш троецких с кровлями» (Там же. Л. 72).

[18] В 1605—1606 гг. переходят в жалованные судописцы Калинка и Никита Батукалинка (Там же. Прил. XXVIII. Л. 43, 69 об.). Калинка-судописец остается в жалованных мастерах еще и в 1621 г. См.: ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 228. Л. 29 об.— 30 об.

[19] В 1669 г. назван судописец Филин (Там же. Д. 508. Л. 249 об.). В 1691—1699 гг. работали этот же Филин Филиппов и его дети — Иван Филиппов меньшой и Иван Филиппов большой. См.: Там же. Д. 602. Л. 6 об., 10, 26, 42.

три-четыре судописца. Посуду попроще расписывали прямо по олифленой поверхности дерева. Посуда побогаче [20] расписывалась так же, как иконы,— яичной темперой по грунту [21]. Роспись посуды не была единственным занятием судописцев. Они украшали церковную [22] и бытовую [23] мебель, утварь.

В Кирилловском музее-заповеднике сохранилось два книжных шкафчика XVII в. с росписью. В какой-то степени эту роспись напоминают более ранние, хорошо сохранившиеся расписные тябла конца XVI—XVII в. церкви Иоанна Лествичника и церкви Епифания середины XVII в. Тябла пядничного ряда набраны из тонких расписных планок. Они слегка прогрунтованы, без паволоки. По грунту мастер наносил какой-нибудь фон — желтый, красный, синий, зеленый — и по этому фону по беглому подготовительному рисунку темперой писал орнамент, меняя мотив через метр-полтора. Большинство орнаментальных узоров представляют варианты книжных заставок. Такие планки, по-видимому, расписывались впрок, хранились в казне, и по мере надобности из них делали киоты, подставки, полочки, тябла, разрезая заготовленные планки на куски необходимого размера. Описи XVII—XVIII вв. отмечают большое количество расписных предметов убранства монастырских церквей. В XVIII в. наблюдается объединение иконописного и судописного ремесел. Эту работу гораздо чаще, чем в XVII в., стали выполнять одни и те же люди [24].

Разнообразной обработкой дерева, в том числе и резьбой, занимались в мастерской лошкари [25], токари, которые с XVI в. составляли самые многочисленные группы ремесленников, а также посошники, крестечники; в документах XVII в. сохранилось упоминание о киотнике-тотменине. Мастера имели дело с разнообразным материалом — карельской березой, вязом, чинарой, липой, костью, рогом. О ложках и ножах монастырского дела часто говорили, что они были «с лицом»; по-видимому, это означало, что они были украшены резьбой в отличие от более дешевой деревенской продукции, так называемой «прямизны». Делалось несколько видов посохов: двоерогие для подношения государю, архимандричьи; упоминается жезл митрополичий «о пяти яблоках деревянной, вверху голова двойная звериная» [26]. В изготовлении этих изделий в Кириллове выработались свои традиции,

[20] Ее виды многочисленны: «Чашки вязовые под киноварем, березовые под суриком, братины корельчатые подписаны по золоту, братины вязовые и березовые под киноварем подписаны красками все с кровлями, ставчики брацкие с кровлями подписаны по золоту, ставчики вязовые подписаны красками, ставки ставчиков вязовых подписаны по золоту, тарелки вязовые под киноварем» (Там же. Д. 314 (1654 г.). Л. 9–12); «...чашки государские вязовые подписаны по лазоре» (Там же. Д. 442 (1660–1661 гг.). Л. 14).

[21] В 1627 г. «яиц куплено судописцем на 4 деньги... куплено судописцем 100 яиц, дано 10 денег» (Там же. Д. 230. Л. 85 об., 95 об.); «яиц куплено на чаши» (*Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXX (1606 г.). Л. 88); «купил яиц на суды на подкраску» (Там же. Прил. XXXII. Л. 23 об.); «из гор священик Данило подписал в казну 8 ставков ставчиков золото и левкас казенное» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 235 (1633 г.). Л. 63).

[22] «В Успенском соборе для клажи церковных книг шкаф дощаной... внутри и с лица суриком выкрашен, с лица же расписан травками» (ГПБ. Кир.-Бел. Оп. 102/1338. 1773 г. Л. 444); в кельях архимандрита в конце XVII – начале XVIII в. находилось несколько расписных киотов: «киот писан по серебру, киот писан по золоту, подстав большой писан красками, киот писан по золоту краски, два поставца книжных, один писан красками, киот писан краски, на створах написаны архангелы, постав большой... писан травы» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 649. Л. 2–5).

[23] В XVIII в. в настоятельских кельях находились: «три шкафа расписных, шкаф обложен дорожником и раскрашен разными красками, шкаф старинной работы на ножках раскрашен разными красками, шкаф старинной работы раскрашен, два стола столярной работы, стол и ящики выкрашены сандалом, а столовые доски раскрашены разными красками, стол с восмигранной доской, раскрашен, стул большой на точеных со столбиками ногах раскрашен разными красками, обит сукном красным...» (ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 2953. Л. 192–193); в приказной келье «шкаф сосновый старинной работы с затворными дверцами на красках, столярной работы шкаф крашенный разными красками...» (Там же. Л. 208 об.). «Карета расписная, новая, раскрашена по белому полю синими цветами, полукарета расписная» (Там же. Л. 327). «Одноколка расписная по синему фону, одноколка расписная по белой земле зеленою тушевкой» (Там же. Л. 355). В монастырской казне в 1720 г. в числе прочего значилось «два блюда под рецицей писаны красками, 15 подносов под разными красками, 5 ведерочков под золотом, 5 блюд больших сборных писаны красками венцы под золотом... стол круглой писан красками на нем писана персона мудреца...» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 425. Л. 25 об.– 27); «6 ведерок больших и малых с кровлями под разными красками со скобками и с задвижками железными в том числе одно под золотом» (Там же. Л. 31 об.).

[24] «Выдано иконописцу Михайлу Каргополцову на дело ящика (футляр для часов.– *О. Л.*) нотали тетрадь, яри медянки осьмая доля фунта, белил четверть фунта, сурику осьмуха. Выдано иконописцу Федору на стоканы винные на краску сурику четверть фунта, белил осьмуха, яри медянки два золотника, клею 30 крушков. Того же числа выдано иконописцу Федору Михайлову по росписи на 3 образ штилистовые товару; аимянно: золота 10 листов, серебра 5 листов, кеновари 2 золотника, белил четверть фунта, клею мездринного 30 жеребейков» (Там же. Д. 4445 (1743–1745 гг.). Л. 5–7). См. также примеч. 135.

[25] В 1681–1685 гг. лошкари Еремей, Яким Лошкарев и «малый его» Степка, Суря, Платонко, Степан Володимеров делали ложки, черенье: «ему ж Платону дано олифить 55 ножей дольних с лицом.... ему ж Суре дано наклеить 8 фонаря паюсных и окрасить и изолифить...»; они же делали посохи (Там же. Оп. 1. Д. 569. Л. 2, 2 об., 3, 7, 7 об., 18, 71).

[26] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 2953. Л. 270.

эти вещи охотно покупали. Не случайно Иосифо-Волоколамский монастырь неоднократно покупал в Москве именно кирилловские изделия, хотя в этом монастыре была собственная мастерская, изготавливавшая аналогичные вещи [27]. Монастырь покупал и полуфабрикат: тверскую посуду — белой, вологодские ложки — без костяных черенков, неолифленными, кочерги — нестроганными и т. д. Свои или наемные мастера доводили эту продукцию до полной отделки — олифили, расписывали, насаживали костяные черенки и т. д. В монастырской казне хранились постоянно огромные запасы готовой посуды [28]. В 1601 г. была сделана попытка при составлении очередной описи сократить монастырское производство, определив размер запаса потребностями ближайших двух лет. Но если в первые после описи годы количество приобретаемой на стороне посуды, а также количество заказов сторонним мастерам резко сократилось, то потом оно опять стало неуклонно расти. Огромное количество посуды собственного изготовления шло, во-первых, на продажу в Москве и других городах и, во-вторых, шло «в поднос», потому что для собственных нужд на повседневную братскую посуду покупали осиновые плахи (она была попроще), а парадная и подносная посуда была очень разнообразна по форме и отделке [29]. «Поднос в почесть» был непременной и, по сути дела, узаконенной нормой жизни. С одной стороны, это было изъявлением благодарности за оказанную милость, а с другой — и это преобладало — «поднос в почесть» был самым обыкновенным подкупом, взяткой. Если в XVII в. знатным вкладчикам, крупным чиновникам подносили в основном иконы, то к XVIII в. посуда становится самым распространенным видом подношения [30]. «Поднос» отнюдь не скрывался, а самым тщательнейшим образом фиксировался в отчетных документах с указанием адресата подношения, числа, когда оно было совершено, с подробнейшим перечислением подарка, часто в денежной его оценке. Это была одна из самых главных статей расхода монастырской продукции.

В документах постоянно встречаются монастырские заказы разным мастерам, в том числе и токарям, лошкарям, крестечникам. И хотя в монастыре имелись собственные жалованные мастера, пока не удалось обнаружить в документах XVI—XVII вв. ни одного заказа на выполнение ими резной работы. Покупали резное дерево также чрезвычайно редко: в 1680 г. на подмонастырной ярмарке у вологодского священника Борисоглебского прихода Игнатия Логинова и у Ивана Иванова были «выменены в церковь Введения Пресв. Богородицы двери царские прорезные с столбцы и с сенью и с корупой, золочено по резе с серебром» [31], да еще сохранились сведения о нескольких покупках в Москве резных крестов «с Распятием и со страсти». Это ничтожно мало по сравнению с количеством, разнообразием и постоянным видоизменением изделий из резного дерева в монастыре. По описи 1601 г. только в одном Успенском соборе было более 30 разнообразных резных, позолоченных киотов с витыми колонками, навершиями, главками. Среди них были и небольшие — на две-три иконы — и громадные — на 20—30 икон [32]. К 1621 г. резного убранства ста-

[27] В 1593 г. для Иосифо-Волоколамского монастыря «куплено на Москве на монастырский обиход 3 посохи властелинских черных дано 5 алтын, да 60 ложек кирилловских дано 18 алтын, да куплено 15 кочерег дано пол 8 алтына; ...куплено 60 ложек кирилловских дано 8 алтын... куплено 30 ложек кирилловских на роздачу дано 6 алтын» (ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 10. Л. 62, 84, 121).

[28] В 1601 г. хранилось в казне «300 ложек ренчатых добрых, присадки рыбей зуб, да 327 ложек ренчатых с присадками, да 83 ложки корельчатых, 6000 ложек шадровых с присадками...» (*Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXII. Л. 20 об.).

[29] «Ковши ренчатые, подренчатые, чашки вязовые, березовые» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 396 (1657 г.). Л. 11–20 об.); «ложки подренчатые, ложки ренчатые, ложки шадровые крашеные с костьми, чашки вязовые, под киноварем, березовые под суриком, братины корельчатые подписаны по золоту, братины вязовые подписаны по золоту, братины вязовые и березовые под киноварем, подписаны по золоту, ставчики вязовые подписаны красками, ставки ставчиков вязовых подписаны по золоту, тарелки вязовые под киноварем, ставок с блюдечками, шанданы...» (Там же. Д. 314 (1654 г.). Л. 9–12); «посохи помиочные под вязовым лыком без подковов, братины кубоватые, блюда красные деревянные, ставцы с кровлями, чаши полумерные березовые» (Там же. Д. 442 (1660–1661 гг.). Л. 14–37).

[30] Только за один месяц 1727 г. на московском подворье Кириллова монастыря было поднесено посуды: Чичерину – 60 ложек; Василию Ивановичу Кафтыреву – блюдо, 40 ложек, ковш ренчатый; Алексею Андреевичу Владыкину – блюдо, 50 ложек, ковш, трость, костылек, поднос с «фиялками»; оберпровиантмейстеру – блюдо, поднос с «фиялками», ковш ренчатый, 30 ложек, ставок, трость, 2 костылька; секретарю Синода – поднос со стаканами, 40 ложек кленовых, ставок, трость,– и другим 4 лицам соответственно (см.: ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 1107. Л. 5–6). В Вологде в 1775 г. Павлу епископу вологодскому в почесть снесено разной посуды – блюдо подносное, ставок складной, трость, костылек под рецицею, 20 ложек с костьми кленовых; на Холмогорах архиепископу в почесть снесено блюдо подносное, трость, костылек, 30 ложек с костьми. Того же числа на Холмогорах таможенным бурмистрам и соляному голове в почесть снесено разные рыбы, «чтобы во всех нуждах явил способствование» (Там же. Д. 279. Л. 11 об.– 16).

[31] Там же. Оп. 1. Д. 556 (1679–1680 гг.). Л. 30 об.

[32] В 1601 г. в церкви Кирилла «около гроба чудотворца 4 образа местных в киотах, киоты у образов деревянные, резные золоченые» (ГПБ. Кир.-Бел. № 71/310. Л. 113 об.); «тябла резные золоченые» (Там же. Л. 117 об.); «перед деисусом 9 насвечников деревянных золоченых» (Там же. Л. 116–116 об.);

ло еще больше, тябла иконостасов в это время были тоже резными. Характер резного убранства с течением времени усложнялся. Так, в 1635 г. в Успенском соборе над престолом был только голубь резной позолоченный, а в середине XVII в. там устроили резную сень и клирос. Такие же резная сень и клирос одновременно были сделаны и в церковь Кирилла. Они сохранялись до самого конца XVIII в.[33]

Отсутствие упоминаний о найме резчиков, незначительные покупки резного дерева, с одной стороны, и богатство и разнообразие резного убранства монастырских храмов по описям — с другой, может говорить, как нам кажется, о выполнении этой работы в значительной степени своими жалованными мастерами. Служат подтверждением этому немногочисленные и в какой-то мере косвенные, но очень важные данные документов. Так, в 1654 г. Дмитрий Андреевич Строганов прислал человека своего Семена Юрьева в монастырь, по-видимому тоже мастера-художника, чтобы тот снял образец с какого-то воздуха[34]. Характер последующих записей говорит о том, что Семен Юрьев заинтересовал увиденным в монастыре самого Строганова, потому что на следующий год тот приехал в монастырь молиться и «взял в Кириллове монастыре царские резные двери со всем сполна, которые резал старец Павел Ремезов к Казанской Богородице[35]. Взято за них сорок пять рублей»[36].

«у икон по стенам 16 кодевечников деревянных золеченных» (Там же. Л. 119–119 об.). Икона «Одигитрия», которую, по преданию, принес с собою Кирилл, помещалась в киоте: «киот резной с затворы, о пяти верхах, на дверях писано Благовещенье, на дверях же резана подпись „как прииде Кирилл чудотворец на место сие". На столпцах киотцев писаны преподобный Кирилл и Сергий Радонежский, а по сторонам киота резаны травы, а вверху шатер на четыре граи с закомары, а в них травы резаны...» (ГИБ. Кир.-Бел. № 73/312 (1621 г., Успенский собор). Л. 8 об.–9).

[33] По описи 1668 г. в алтаре Успенского собора была «над престолом сень деревянная резная, херувимы и серафимы резные и с подзоры, все золочено, посреди сени голубь деревянный резной золочен...», «крылосы в той церкви резные травы на них резаны сквозные, крашены розными красками», «да в той же церкви над делусом, над праздники и над пророки три тябла резаны на них травы сквозные по травам золочено красным золотом с краски» (Там же. Q. IV. 393). Подробнее описана эта сень в описи 1773 г.: «...над престолом сень высокая, деревянная, о семи поясах, на трех опой сени поясах позолоченная прорезная резьба... по углам по одному позолоченному изображению херувима, а на седьмом, верхнем поясе прорезной позолоченный подзорец... наверху сени позолоченная глава... внутри опой сени вокруг снизу резная ломаная позолоченная старинная неясная подпись» (Там же. № 102/1338. Л. 450).

[34] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 315 (1654–1655 гг.). Л. 19а об.– 20.

[35] Казанская церковь находилась за стенами монастыря, на рыночной площади.

[36] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 375 (1656–1657 гг.). Л. 47.

Старец Павел Ремезов принадлежал к числу соборных старцев, на протяжении 20 лет встречается он в сохранившихся документах и постоянно занимает должности то келаря, то казначея[37]. Деньги за врата его работы поступили в казну (т. е. эта работа для старца была «подвигом», а не средством заработка). Надо полагать, что врата были высокого качества, во-первых, потому, что понравились человеку, известному своим вкусом, а во-вторых, сама цена их значительна. Напомним, что много позже в монастырь у вологжанина Игнатия Логинова купили врата всего за 11 рублей, а были они «с столбцы и с сенью и с коруной», резные, золоченые.

Павла Ремезова специально посылали в Москву «для досмотру киотного дела»[38], по-видимому, в церкви Афанасьевского подворья в Кремле. Резьбой и киотным делом он не только сам занимался, но и руководил монастырскими мастерами. Спустя 10 лет после случая со Строгановым, в 1664 г., будучи опять келарем, «старец Павел Ремезов с монастырскими людьми сделал на Тихфину в монастырь пречистые Богородицы к чудотворному образу сень, лес и железо и олово и золото держал монастырское ж. Взято за тое сень тихфинского монастыря у соборного старца Никодима сто рублев»[39]. Павел Ремезов сам ездил в Тихвинский монастырь для установки этой сени[40]. И снова деньги за работу идут в монастырскую казну. За такую большую работу не получили денег и монастырские люди, работавшие со старцем, скорее всего потому, что они были жалованными монастырскими мастерами. Громадная стоимость работы опять говорит о ее сложности и качестве. Судя по использованным материалам, кроме резьбы и позолоты сень была обита и просечным оловом. На годы деятельности Павла Ремезова падает известие о царском заказе кирилловской мастерской на изготовление деревянной посуды[41].

[37] С 1656 по 1675 г. В 1656 г. он назван «старцем» (Там же. Д. 375. Л. 47), а в 1663–1664 гг.– келарем (Там же. Д. 472. Л. 28 об.); в 1668–1669 гг.– казначеем (Там же. Д. 508. Л. 2); в 1674–1675 гг.– снова келарем (Там же. Д. 534. Л. 2).

[38] В 1655 г. См.: Там же. Д. 315. Л. 90 об.

[39] Там же. Д. 472 (1663–1664 гг.). Л. 28 об.

[40] В марте 1664 г. есть запись: «Келарь старец Павел Ремезов купил на Тихфине в монастырскую казну холстов и рядины...» (Там же. Л. 76 об.).

[41] «По указу Великого Государя прислана в Кириллов монастырь к больному строителю старцу Ефрему Потемкину из приказу Большого дворца грамота. Указано зделать не канового дерева против образов, каковы присланы в Кириллов монастырь, три ковина больших, семь братин, три крушки... сделать в вышину полариина: а в ширину против вышины с кровлею. И к тому делу служка Тимофей Филиппов в Пошехонском уезде и в Веси Егонской купил дерево большое, да средних и малых 29 деревец ренчатых, дал 15 рублев 10 алтын» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 508 (1668–1669 гг.). Л. 205–205 об.).

В эти же годы, судя по монастырским описям (до 1668 г.), в Успенском соборе были сделаны в алтарях сложные резные позолоченные сени, клиросы и киоты. Можно предполагать, что какая-то часть резного убранства монастырских храмов должна была выполняться собственными силами, во всяком случае обязательно в те годы, когда монастырь выполнял ответственные и крупные заказы со стороны. В этой связи особый интерес в музее представляют остатки резных иконостасов XVII в., среди которых вероятнее всего искать произведения собственных монастырских мастеров. К сожалению, как раз эта часть коллекции совсем не изучена. Из отдельных вещей XVII в. местной работой может быть резной расписной киот 1614 г., который был изготовлен для иконы «Кирилл Белозерский», так называемого «живописного образа». Расписан киот был белозерцем Никитой Ермоловым, но сама резьба могла быть сделана в монастырской мастерской. В 1649 г. в алтаре церкви Афанасия Великого на московском подворье Кириллова монастыря было два киота с «живописными» образами чудотворца Кирилла, один из них был прислан из монастыря старцем Афонасием Бобоедовым «держать на аналое»[42]. Кони образа Кирилла, написанного, по преданию, Дионисием Глушицким, и киоты к этим иконам, по-видимому, постоянно делались в монастыре. На боковых стенках сохранившегося киота 1614 г. плоская резьба имитирует плетенку, на разделительных планках стенок на синем и красном фоне — накладные резные «травы». Это очень близко к описаниям киотов из Успенского собора XVII в. и к более поздним алтарным сеням из собора и церкви Кирилла, где понизу, так же как на киоте, шла «ломаная» (выполненная вязью) позолоченная старинная подпись.

Несмотря на то что обнаруженные сведения важны и придают известную смелость в атрибуции сохранившегося в монастыре резного дерева XVII в., к более ранним немногочисленным произведениям по-прежнему приходится подходить с большой осторожностью. Прежде всего это двое резных врат — один XV в. из церкви Сергия, другие — XVI в. из церкви Иоанна Лествичника и резной расписной крест XVI в.

Врата из церкви Сергия происходят, по-видимому, еще из деревянной Успенской церкви; судя по живописи, местными их никак нельзя назвать. Стиль резьбы и живописи прочно связывает их с кругом ростовских памятников. Вторые врата — из церкви Иоанна Лествичника — тоже нельзя считать местной работой. При всей компилятивности узора они сделаны настолько профессионально, что предполагают серийное производство таких врат, т. е. специализированную мастерскую. Рискованно связывать с монастырем по происхождению и единственный сохранившийся деревянный расписной крест XVI в. с изображением «Распятия». Роспись его сейчас раскрыта. Приемы разделки одежд, краски с использованием желтого аурипигмента, очень широко использовавшегося вместо золота, например, в вологодских памятниках, каргопольских и вообще на Севере, свидетельствуют о его северном происхождении. Он близок резному кресту из собрания Архангельского музея изобразительных искусств, поэтому искать место его изготовления поблизости к Москве или другому крупному центру необязательно.

На Севере были прочные традиции резного искусства. Сохранилось, например, упоминание, что одним из трех мастеров, резавших в 1560 г. святительское моленное место в Софийском соборе Новгорода, был Иван Белозерец[43]. Местом изготовления этого креста был, по-видимому, какой-то северный центр, но связывать его с кирилловской мастерской пока нет достаточных оснований, потому что в XVI в. кирилловские резчики специализировались на изготовлении посуды и других мелких резных вещей, которые давали необходимый и постоянный доход монастырю. Выполнение же во второй половине XVII в. крупных резных произведений было все-таки пусть значительным, но эпизодом в истории мастерской, связанным, как нам представляется, не с изменением ее специализации, а во многом с личностью старца-резчика Павла Ремезова, который был и организатором, и основным исполнителем сложных резных работ. Какое-то время подобные работы и после Павла Ремезова для монастыря и на сторону могли делать его ученики и помощники, но позже, в XVIII в., опять в основном делали в мастерской посуду на продажу и «в поднос», а крупные работы собственным мастерам были не под силу и им не поручались. Для монастыря они делали во все иконостасы вместо пелен «тумбы столярные» под местные иконы да многочисленные киоты, которые, судя по описаниям и сохранившимся остаткам, были однотипны и ремесленны[44]. В XVIII в., в пору повсеместного увлечения резными иконостасами на Севере, в Вологде, Великом Устюге, Белозерске создавались настоящие шедевры резного искусства. Эта

[42] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 1487. Л. 18 об.

[43] Русское декоративное искусство. М., 1962. Т. 1. С. 77.

[44] Примером типичного украшения иконостасов в XVIII в. может быть описание детали убранства церкви Кирилла в 1773 г. «...под двумя местного ряду преподобного Кирилла да Богоматери образами две тумбы, местами резные а местами гладкие позолоченные, местами чернилом крашеные, на них посреде по одному четвероконечному насыпному дресвою кресту» (ГИБ. Кир.-Бел. № 102/1338. Л. 515 об.– 516).

работа выполнялась профессиональными резчиками, организованными в «столярные цехи». В монастыре в большинстве церквей также древние тябловые иконостасы постепенно заменили резными. Так, в соборную церковь резной позолоченный иконостас был заказан в 1757 г. вологодским мастерам «столярного цеху», которыми руководил Василий Федоров Деньгин [45]. По стилю он архаичен; в это время и в Белозерье начинают преобладать иконостасы «дворцового» типа — с прихотливым смещением ярусов, с иконами в сложных рамах с рокайлями, цветами, листьями, головками херувимов и т. п. В архитектуре же и деталях соборного иконостаса еще много от XVII в.: ярусы горизонтальны, раскрепованные карнизы, волюты, много глухой резьбы, совсем нет рокайлей, преобладают растительные мотивы. Не исключено, что в этом проявились воля и сознательная ориентация заказчика. Определенную роль играл и уровень мастеров: резьба вялая и грубоватая по технике, иконостас в целом достаточно провинциален. Невыразительность резьбы усугубляется, правда, еще и тем, что в конце XIX в., в период подготовки к празднованию 500-летнего юбилея монастыря, она была сплошь перегрунтована и перезолочена местным кирилловским позолотчиком.

В другую церковь, Введения, в 1771 г. новый иконостас — судя по описаниям, тоже довольно простой («гладкий») — резал дьячок Покровской церкви, что под Кириллом [46].

Из всего, что осталось от XVIII в. в монастыре, выделяется иконостас церкви Кирилла, созданный в самом конце столетия (позже он был перенесен в церковь Иоанна Предтечи и находится сейчас там). Он выполнен в стиле классицизма вологодскими мастерами (резали Дружинины, а золотил Скорняков). Иконостас отличается стройностью пропорций, высокой техникой резьбы и позолоты.

Таким образом, материал показывает, что существование в монастыре развитого ремесла резьбы, его характер, подъемы и спады оказываются объективно зафиксированными в различных документах. Бытовая и художественная обработка дерева в Кирилловом монастыре в XVI—XVIII вв. собственными мастерами засвидетельствована вполне достоверно. Надо ожидать, что аналогичным образом должны обнаружить себя серебряное дело и иконописание.

Кирилловские описи XVII в. представляют собой описание фантастического богатства уборов не только наиболее почитаемых икон, но и икон, стоявших в верхних рядах иконостасов. На протяжении всего существования монастыря в его ризнице и храмах оседал поток вкладного серебра — одного из самых распространенных видов вклада. Вкладывали дорогую церковную утварь, иконы в окладах, оклады к иконам, драгоценные к ним украшения. Работали серебряники и в самом монастыре. В 1601 г. (а значит, еще и в XVI в.) в монастыре была у речки мельница и амбары с припасами, а «посторонь тех анбаров изба... и делают в них временем серебряные мастеры» [47], т. е. приплые серебряники, когда им случалось быть в монастыре. Эти мастера приходили и уходили. Ими в 1610—1614 гг. в монастыре были выполнены исключительные по богатству и цене оклады к чудотворным образам Богоматери и Кирилла [48], сохранившаяся ладанница в форме пятиглавой церкви. Имя одного из мастеров, работавшего в монастыре в эти годы, серебряника «Нехорошево», позже в документах не встречается. В 40-х годах XVI в. в течение примерно 10 лет при игумене Афанасии (т. е. до 1551 г.) были сделаны серебряные позолоченные басменные оклады на иконы соборного иконостаса [49]. Делались они постепенно разными мастерами по мере поступления вкладов специально для этой цели. Мастера использовали для всех окладов матрицы нескольких типов, принадлежавшие, по-видимому, монастырю. Фоновые части икон обиты басмой «чешуйчатого» рисунка с розетками в каждой чешуйке. Часть басмы хорошего рисунка и четко проработана, например, на праздничных иконах, на иконах архангелов из деисуса, на венцах, а есть куски басмы, где рисунок сильно искажен и технически плохо выполнен. Почти одновременно — с 1537 г. — в течение двух десятилетий украшались басмой иконы новгородского Софийского собора (главный иконостас). Фоновая басма кирилловских и новгородских икон, по видимому, оттиснута с одинаковых матриц: рисунок совпадает до мельчайших подробностей. Басменные венцы на кирилловских праздничных иконах имитируют скань, на полях икон использован в основном побеговый орнамент. Аналогии ему можно найти на многих иконах XV—XVI вв. из Загорского музея-заповедника.

Наряду с вкладами и работой серебряников в самом монастыре постоянно покупалось и заказывалось серебро в Москве. Там в 1585—1587 гг. были сделаны оклады на иконы в новую церковь Кирилла [50]. Но, пожалуй, самая грандиозная работа по украшению серебром Успенского собора и церкви Кирилла была предпринята в 30—40-е годы XVII в. Ее выполняли лучшие серебряники царской Серебряной палаты. Начали с икон местного ряда. Храмовую икону «Успение» специально возили в Москву «для окладу» [51]. Постепенно такими же окладами украсили все местные иконы в соборе и в церкви Кирилла. Работа проводилась очень целенаправленно: и вклады этих лет, и заказы монастыря, по-видимому, были согласованы и выполнялись в Москве царскими серебряниками. В 1643 г. на вклад Федора Ивановича Шереметева была сделана серебряная рака на гроб Кирилла. Сведений о мастерах пока не обнаружено, но виртуозная техника обработки металла, композиция раки, характер изображения святого, орнаментальные мотивы, накладные клейма и другие детали имеют много общего с надгробной ракой царевича Дмитрия (Архангельский собор Московского Кремля) и чрезвычайно близки раке Александра Свирского (ГРМ). В изготовлении раки царевича Дмитрия [52] в 30-е годы принимал участие лучший царский серебряник XVII в. Гаврила Овдокимов [53]. С его именем связывают и раку Александра Свирского [54]; последняя изготавливалась в Москве практически в одно время, что и рака Кирилла. По-видимому, это работа одних и тех же мастеров. Больше того, той же группе мастеров скорее всего было поручено изготовить заказ Михаила Федоровича — трое роскошных серебряных, позолоченных чеканных царских врат; двое из них были вложены царем в Кириллов монастырь: один в церковь Кирилла, другие — в Успенский собор (доставил их в монастырь Богдан Матвеевич Хитрово в 1645 г.[55]); третьи врата были вложены царем немного ранее, в 1643 г., в Троицкий собор лавры [56]. К сожалению, не сохранилась переписка с Москвой по поводу этих врат, но случайно уцелело упоминание об одном из мастеров, может быть главном, из группы, выполнявшей эти врата, — тоже очень известном, втором после Овдокимова серебряннке — Семене Ярославце [57].

Если учесть, что в три года (1643—1645) в Серебряной палате были сделаны две раки — Кирилла и Александра Свирского, трое врат по заказу Михаила Федоровича (часть чеканных окладов на иконы местного ряда, по-видимому, также была сделана в это время), все лучшие серебряники, и Гаврила Овдокимов «с товарищи», и Семен Ярославец «с товарищи», были заняты этой работой. Одновременно в монастыре с большой поспешностью в течение всего 1644 года [58] делали серебряные ламнады и под-

[45] «Понеже по приговору братии и по поданному преосвященному Сераннону епископу вологодскому и белозерскому дополнению и по резолюции Его преосвященства велено в Кириллове монастыре белозерском в соборной церкви Успения Пресвятые Богородицы иконостас зделать, который и подряжен града Вологды столяр Василей Федоров Деньгин с товарыщи, а по договору, кроме денег и братской пищи надлежит ему подрятчику съестных и хлебных припасов не вдруг выдавать, а имянно и с показанной службы с настоятельского приказания и записывать в сию тетрадь...» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 7418. Л. 1—1 об.). Работа, по видимому, продолжалась с февраля по июнь 1757 г. См.: Там же. Л. 1 об.

[46] «Выдано по договорному письму церкви Покрова Пресвятой Богородицы, что под Кирилловом Белозерским монастырем дьячку Василию Иванову за зделание в трапезную церковь Введения Пресв. Б-цы с монастырского лесу нового столярной работы о дву ярусах с тупбами и с резными цыротами и репьями гладкого иконостасу, да за вырезку в оную церковь к царским вратам дву столбов и наверх иконостаса шести клеем, в коих клеймах имеют быть образы, да осьми херувимов деревянных, також за зделанные с монастырского лесу под написание вновь 10 образов доски за все 37 рублев» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 3. Д. 210 (1771 г.). Л. 6 об.—7).

[47] ГИБ. Кил. Бел. № 71/1310 (1601 г.). Л. 398—404.

[48] *Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1. ч. 1. Прил. IX.

[49] На тыльной стороне центральной иконы деисусного ряда «Спас в силах» сохранилась надпись XVI в.: «Лета 7050 го (1542) при игумене Афонасе оболокл Спасов образ архиеп(и)с(ко)и Досифей ростовъской». Надписи с именами вкладчиков, но без дат имеют почти все иконы деисусного ряда.

[50] «И старец Леонид сказал, окладывал он деисус и праздники, и пророки, и праотцы на Москве из царской чети, из судов серебряных» (ГИБ. Кир. Бел. № 71/1310 (1601 г.). Л. 117—117 об.).

[51] «Посылан был черной священник Сераннон Маканцин к Москве с местным образом Успения Пречистые Богородицы для окладу и в Ростов к митрополиту с гостинцы...» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 237 (1635 г.). Л. 115 об.).

[52] Русское декоративное искусство. Т. 1. С. 367.

[53] *Троицкий В. Н.* Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. Л., 1930. Вып. 2. С. 88—90.

[54] Русское декоративное искусство. Т. 1. С. 369.

[55] «Июня в 4 й день стольник Богдан Матвеевич Хитрово привез с Москвы государева жалованья двои царские двери. Дано ему в почесть 100 рублей денег, да двум племянникам его дано Ивану Савостьянову да Федору Алексеевичу Тяпкину по 5 рублей итого 10 рублей, да двум серебряным мастерам дано по 10 рублей человеку итого 20 рублей, да увязнику дано 5 рублей, да стрельцам дано: пятидесятнику, да десятнику по 40 алтын итого 2 рубля 13 алтын, да 13 человекам рядовым стрельцам дано по рублю» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 250 (1643—1648 гг.). Л. 83—83 об.).

[56] *Николаева Т. В.* Собрание древнерусского искусства в Загорском музее. Л., 1968. С. 100.

[57] «Того ж дни (12 мая) по государеву цареву и Великого князя Михаила Федоровича всея Руси указу по приказу казначея Богдана Минича Дубровского и по памяти за приписью подъячево Богдана Силина в серебряной приказ под двои царские двери на потклатку, что деланы на Белоозеро Кириллу чудотворцу девятнадцать аршин с полуаршином бархату кызылбасково зеленого и в том числе бархат целой мерою девять аршин цена восемь рублев, другой бархат почат мерою восемь аршин по двацать и по пяти алтын по четыре деньги аршин полтретья аршина бархату зеленого же по тритцати по четыре алтына аршин отпущено взял серебряные полаты мастер Сенька Ярославец» (ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Д. 300 (1645 г.). Л. 136 об.—137). См. о нем: *Троицкий В. Н.* Указ. соч. С. 154.

[58] Опись монастыря 1773 года. См.: ГИБ. Кир. Бел. № 102/1338. Л. 410—425, 667—779.

свечники в собор и церковь Кирилла. Не случайно в это же время именно лампаду и подсвечник в Успенский собор вкладывает и окольничий Иван Васильевич Олферьев. Все это звенья продуманного плана, пожалуй, самого большого за всю историю монастыря среди работ по украшению серебром его храмов. Все вещи сохранились почти полностью.

Пока не закончились названные грандиозные работы, мы не находим упоминаний о деятельности в монастыре заезжих мастеров-серебряников. А с 1646 г. около 20 лет с монастырем был уже связан служка-серебряник Калина Хрисанфов. Формально его нельзя было назвать жалованным мастером — за труды ему всякий раз платили. Делал Калина оклады к иядничным поминочным иконам, окладывал иконы для церквей монастырской вотчины. Самая его значительная работа, сохранившаяся и поныне,— серебряные позолоченные басменные оклады с резными вещами местных икон и царских врат церкви Епифания, которые он сделал к 1648 г.[59] Работа добротная, «выше средней руки». Рисунок басмы красивый и довольно сложный, хорошо проработан, напоминает по мотивам плоскую глухую резьбу по дереву XVI в., гравировка выполнена несколько слабее. Интересно, что выполнял басму Калина по матрицам, принадлежавшим монастырю[60]. В 60-х годах XVII в. какое-то время в монастыре вместе с Калиной работал и другой серебряник, Петр Савостьянов, «сын каргополец», затем в течение 10 лет (до 1674 г.)[61] встречается только его имя. Он также еще занимал промежуточное положение между жалованным и наемным приплым мастером. Кроме обычных окладов поминочных и раздаточных икон им были сделаны несколько подсвечников, кадило, серебряный голубь для хранения запасных даров в соборную церковь и некоторые другие вещи.

Были серебряники и среди монахов. Так, в середине XVII в. не раз отдавали для серебряного дела старцу Илье[62] ефимки и «плохие деньги» от «чудотворцева гроба». Неизвестно, что он делал, но, судя по записям, можно догадываться, что это были жуковины и застежки для книг, т. е. какая-то мелкая работа.

Особого смысла иметь своих серебряников в монастыре не было по той причине, что серебряное дело было очень развито в Вологде, Белозерске и рядом, в слободе соседнего Воскресенского Горицкого монастыря с 60-х годов XVII столетия и до конца его упоминались один-два серебряника[63]. На подмонастырную ярмарку из года в год приезжали из этих мест одни и те же серебряники. В торговых рядах под монастырем в серебряном ряду иногда собиралось их человек по 20. Более 40 лет ездили сюда во второй половине XVII в. представители целой династии белозерских серебряников Реутовых — братья Сергей, Иван, Петр, Тимофей и их дети[64]. Сменяя друг друга, за это время прошло более 70 вологодских серебряников. По 10 лет ездили на кирилловскую ярмарку Иван Алексеев, Кирилл Максимов, Иван Терентьев, Иван и Марк Авраамовы и др.[65] Кирилловский рынок был прочно занят вологжанами и белозерцами, серебряники других городов здесь появлялись очень редко; между прочим, никогда здесь не было местных, монастырских серебряников. Товар продавался, надо сказать, однообразный — кресты и перстни, но при необходимости для починки или мелкой поделки в монастыре недостатка в мастерах не было. Сохранилось упоминание, что еще в 1625 г. в монастыре работал приглашенный из Белоозера серебряник Иван Дутов[66]. Он делал серебряный подсвечник к чудотворному образу Кирилла в соборную церковь.

В самом начале XVIII в. в монастыре недолго работал серебряник Афанасий Иванов сын москвитин[67], и только в 30-е годы появился свой собственный жалованный мастер, сын также монастырского жалованного мастера-котельника (медника) Василия Стешналина — Михаил Стешналин[68]. Чему-то он научился у отца, чему-то у мастеров-серебряников. В монастыре он работал очень долго, почти 40 лет, пока в 70-е годы не вышел из числа жалованных мастеров, стал заниматься торговлей, но по-прежнему его привлекали для монастырских дел, теперь уже каждый раз за плату[69]. Был он, видимо, неплохим мастером, потому что к нему присылали для обучения «серебряного, медного и оловянного дела» мастера от вологодского епископа Нимена[70]. Но занимался он не только серебряным делом, пожалуй, даже преимущественно не серебряным — его и в документах называют то медником, то котельником, то серебряником. Основным его занятием была починка разной монастырской церковной утвари и медной бытовой братской посуды. Новые вещи он делал редко. Получал он, например, серебро на цату к соборной иконе «Тихвинская Богоматерь», но делал что-то очень долго, и не ясно, закончил ли; заказывали ему несколько медных лампад (паникадил?) и т. д. Не сохранилось упоминаний о каких-то больших и серьезных его работах: по-видимому, таких он и не исполнял. Для этой цели в монастырь по-прежнему приглашали мастеров со стороны.

Все «новоманерное», как обычно, и в XVIII в. прежде всего заказывали для главных храмов: Успенского, церквей Кирилла и Введения. К счастью, древние оклады соборных икон почистили и только дополнили их около 1764 г. сплошными, кованым, добротной, но лишенной артистизма работы ризами, закрывшими изображения. Монастырю не под силу было покупать серебро на новые вещи, поэтому его выплавляли пудами из старой утвари, окладов, ветхих драгоценных облачений[71] и т. д. Вначале снимали оклады с икон на монастырских подворьях, а потом пошло в переплавку многое и из монастырских церквей и ризницы. Таким образом, конечно, было уничтожено много ценного и древнего серебра. Среди вещей XVIII в. наряду с высокохудожественными произведениями чаще встречаются и вещи посредственные, потому что зачастую стали стремиться найти мастера подешевле, снизился критерий качества у заказчика; случалось, что подрядившийся мастер попросту неспособен был справиться с работой. Сохранилось, например, договорное письмо на изготовление серебряного оклада к запрестольному кресту в соборную церковь, любопытное конкретностью указаний мастеру[72]. Подряжал-

[59] «156 году февраля в 18 день серебряник Калина окладывал серебром в церкви Епифания Кирского двери царские да 4 образа местных басменым окладом, венцы резные. От дела дано 4 рубли» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 250 (1643–1648 гг.). Л. 281).

[60] «Три басмы медные литые серебро басмят, и те басмы у серебряника Калины. Три басмы чем подсвешники чеканят» (Там же. Д. 1046. Опись ризницы 1647 года. Л. 27 об.).

[61] «Петр серебряник поехал к Москве» (16 мая 1674 г.) (Там же. Д. 537. Л. 8).

[62] «Куплено у белозерца Петра Окинина 11 яфимков, дано 5 рублей 16 алтын и те ефимки отданы к серебряному делу старцу Ильо» (Там же. Д. 250 (1643–1648 гг.). Л. 291).

[63] С 1666 по 1699 г. упоминаются бобыль Бажен Лукьянов сын Родивилов (?), Афанасий Лукьянов сын Родивилов, Иван Родивилов, Иван Стефанов и др. См.: Там же. Оп. 1. Д. 501, 509, 514, 529, 532, 535, 541, 551, 552, 557, 597, 598, 652, 657; Оп. 2. Д. 2, 102, 103, 104.

[64] Там же. Оп. 1. Д. 390, 432, 449, 450, 501, 506, 515, 528, 535, 541, 552, 589, 597.

[65] Там же. Д. 390, 432, 449, 450, 501, 506, 515, 528, 535, 541, 552, 589, 597.

[66] «По игуменскому приказу дано белозерцу серебряному мастеру Ивану Дутому 5 алтын, что он издержал своих денег сдучи в монастырь с Бела Озера для монастырского дела — наймовал под собя лотку» (Там же. Д. 229 (1625 г.). Л. 40 об.–41); «белозерец посадский человек, серебряный мастер Иван Дутов делал подсвешник серебряный к чудотворному образу чудотворца Кирилла, дано ему могорца 3 рубля» (Там же. Л. 51 об.).

[67] «Серебряник Афонасей Иванов сын москвитин. Дается ему денег по 3 алтына да по хлебу брацкому на неделю» (Там же. Оп. 2. Д. 371 (1718 г.). Л. 9 об.).

[68] Сын котельного мастера Василия Стешналина Михаил подал в ноябре 1735 г. прошение на имя архимандрита Вавилы о принятии его в мастера; о себе он писал: «...имеет он Михайло по науке отца своего художество литейное, медное и оловенчинное дело, да по науке же от мастеров серебряное басенное, чеканное и резное и золотить и всяких вышеупомянутых материалов ветхое починивает» (Там же. Д. 2521. Л. 2). На запрос монастырю – «есть ли в означенном монастыре литейного медного и оловянишного и серебряного, басенного, чеканного и резного и золотильного дела мастера» – ответили, что «в оном Кириллове монастыре имеетца литейного медного и оловянишного дела и тех материалов ветхих починок мастер Василей Стешналин, а серебряного басенного чеканного и резного и золотарного дела мастера в Кириллове монастыре не имеетца». Было принято решение: «...вышеупомянутого просителя во оной Кирилов монастырь за печмешем серебряного басенного чеканного резного и золотарного и всякого вышеупомянутых материалов ветхих починок принять в монастырские служители и зачислить с прочими тружениками серебряного (?) дела мастерства, а жалованье ему Михаилу Стешналину производить против имеющегося во оном Кирилове монастыре котельного дела мастера Василия Стешналина...» (Там же. Л. 4). Когда в 1743 г. из монастыря потребовали мастера в Москву «к обучению пробирного искусства», из монастыря ответили, что в монастыре «вышеписаных серебряников один Михайло Стешналин, без которого при монастыре для церковных починок пробыть невозможно». «Михайло Васильев с и Стешналин сказал, имеет он у себя детей мужеска полу сына Матфея, которому от рождения шестнадцать лет, обучается он серебряному мастерству...» (Там же. Д. 4432. Л. 3 об.–4).

[69] «Куплено у бывшего Кириллова Белозерского монастыря служителя Михаила Стешналина...» (железо на церковные связи.– *О. Л.*) (Там же. Оп. 3. Д. 218 (1772–1773 гг.). Л. 11); «...майстеру Михайлу Стешналину за перевес в 9 церквах 22 паникадил по ряду 10 рублей... за снайку у тех паникадил трав да цветочков... за переливку у оных же паникадил из ветхих монастырских ручек кубчиков и травок... за починку серебряного сосуда да серебряной же лампады...» (Там же. Д. 224 (1772 г.). Л. 9).

[70] «...епископу Вологодскому и Белозерскому Серапиону серебряник Иван Дмитриев сын Харитоновский подал прошение, объявя, по приказу покойного... Пимена епископа Вологодского и Белозерского был он в научении серебряного мастерства два года с половиною, токмо де за укрывательством от мастера в науках совершенно не обучился, а ныне желает совершенно обучиться чеканной работе и резьбе також и медной и оловянной посуды, понеже де при доме его просвящения таковых мастеров не имеется...» Он был послан в Кириллов монастырь, и «в приказе монастырского правления оного монастыря медного дела мастер Михайло Стешналин слышал и онаго приславшего серебряника Харитоновского для обучения серебряного, медного и оловянного дела к себе принял и обучать буду, в чем и подписуюсь» (Там же. Оп. 2. Д. 6757 (1775 г.). Л. 109–111).

[71] «Сплавленного на Вологде привезенного с Московского бывшего кириллова Белозерского монастыря подворья снятого с ветхих икон и снятого на Вологде с монастырских ветхих же икон окладного серебра четыре слитка... и того во всех... четырех слитках чистого серебра... один пуд 12 фунтов, 8 золотников...»; из него были сделаны: «...оклад на состоящий в соборной ц-ви Успения... образ Тихвинской Богоматери... оклад в трапезную церковь на новую местную храмовую икону Введения пресв. Богородицы...» (Там же. Оп. 2. Д. 8494 (1769 г.). Л. 7 об.– 8 об.).

[72] См. черновик договорного письма: «...серебряных дел мастер бывшей Ферапонтова Белозерского монастыря вотчины села Крохина крестьянин Александр Петров Поляков с Кириллова Белозерского монастыря с ризничим иеродиаконом Наковом договорился в соборную церковь Успение Богоматери за престол на

ся серебряник, который уже работал в монастыре раньше [73], но через некоторое время заказ этот был передан устюжанину Ивану Ильину сыну Романову [74], происходящему, по-видимому, из семьи устюжских серебряников Романовых, мастеру начинающему. Несмотря на то что крест предназначался в собор и был предметом забот не одного года, да и по договорному письму можно было ожидать вещь более значительную, чем оказалось на самом деле, оклад выполнен грубо, «травы немецкие» (рокайли) упрощены по рисунку, чеканка лишена четкости проработки, ограничена по техническим приемам. Живописные вставки, выполненные по металлу в технике масляной живописи, тоже довольно ремесленны.

В 1770 г. московским мастером Еремеем Костелевым был сделан серебряный с гамбургскими стеклами ковчег [75].

Наиболее значительным произведением среди позднего серебра была, по всей видимости, сень от раки Кирилла, заказанная в 1804 г. вологодскому серебряного цеха мастеру Адриану Якимову Клинину [76]. Это была и самая крупная, пожалуй, за весь XVIII век работа по серебру. Над серебряной ракой XVII в. преподобного была до этого медная сень, сделанная в 1757 г. На новую из старого серебра и облачений выплавили около полутора пудов слитков. Кипарисные доски сени были обиты гладким полированным серебром с накладными чеканными и черневыми деталями. Так, с каждой стороны сени помещалось по «гирлянде» — чеканному просечному венку, перевитому лентой и завершающемуся короной, внутри венков на позолоченных фонах были черневые изображения Знамения, Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского, Троицы, Николы. Эти клейма сохранились. Венки, листья и цветы прекрасно скомпонованы, изящны по рисунку и тонко выполнены. В работе мастера еще очень сильны отголоски барочных черт искусства середины XVIII столетия. Этот же мастер — Клинин — выполнил вскоре для монастыря из серебра с чернью архимандричий жезл [77] по образцу сделанного им же в 1773 г. жезла для вологодского архиерея.

деревянный крест из монастырского пробного серебра сделать добрым искусным мастерством оклад кругом и по краям онаго креста зделать каймы между оными каймами в том окладе с дву сторон вычеканить какие приказаны будут по рисунку с изображениями св тых клейма, между клеймами на оных же обеих сторонах вычеканить немецкие разных манеров травы. Внизу того креста сделать яблок... а на исподней боковой перекрестья стенке резную же зделать подпись... а между перекрестьем около среднего круга зделать против чертежа двойное спайное сияние позолоченое белое вороненое. Под оным крестом под рукоятью точеное деревянное яблоко обложить все чеканным серебром, а посредине на оном яблоке кругом положить по пропорции яблока полосу белую, а посреде полоски круглой позолоченой обручик... Для всех двух средних восьми наконечных и двенадцати рядовых икон зделать гладкое с маленькою выпучинкою не выше крайней креста каймы 22 штуки для живописного письма икон... которое серебро по явке у показанных пробирных серебряных дел он Поляков должен обратно привезти в монастырь со всеми собственными своими к серебренническому мастерству подлежащими инструменты и по привезении в монастырь показанной оклад с того серебра в монастыре делать теми собственными своими к серебренническому мастерству надлежащими инструменты добрым искусным мастерством. Показанной же оклад ему Полякову зделать на срок будущего декабря к 25 числу сего 771 года... За которую работу оклада договорился он Поляков с каждого в деле золотника по 5 конеек... принял в задаток напред 5 руб.» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 3. Д. 201 (1771 г.). Л. 23—25).

[73] «За дело в соборную церковь Успения Пресвятой Б-цы ко образам венцов серебряных мастеру Александру Нетрову 7 рублей 99 конеек» (Там же. Оп. 2. Д. 6055 (отрывки за 1750—1759 гг.)).

[74] «Выдано по договорному письму серебряных дел майстеру устюжанину Ивану Ильину с ну Романову на зделание Кириллова Белозерского монастыря в соборную церковь успения Пресв. Б-цы к запрестольному деревянному кресту с монастырского серебра складу и на покупку к золочению онаго окладу по местом продувного золота вместь до рацету сто тридцать рублев» (Там же. Оп. 3. Д. 277 (1773 г.). Л. 9 об.).

[75] «...в зделании из помянутого монастырского серебра (30 фунтов 80 золотников) нового против рисунку ковчега... с московским цеховым майстером Еремеем Федоровым сыном Костелевым на срок будущаго 1771 года майя месяца к первому числу учинен письменный договор...» (Там же. Д. 194 (1770 г.). Л. 1).

[76] «...Договорился и нижеподписавшийся губерского города Вологды серебряного цеха майстер Адриан Якимов сын Клинин в том, что зделать мне Клинину во оный Кириллов белозерский монастырь... по данному от монастыря плану серебряную сень из монастырских материалов... где какой работы приказано будет, а именно: в приличных местах гладким белым по кипарисному дереву обложить серебром, а где прилично будет чеканной работы по данным от монастыря рисункам зделать штучки и вызолотить в каких местах потребно будет. На той же сени 5 образов зделать черневых, а именно: ...Вечерю тайную... Знамения Пресвятой Богородицы... Святителя Николая... Преподобного Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского... Святой Троицы... всю оную работу зделать самую лутчую с полировкой, а штучки самой посредственной толстоты, дабы не более пошло серебра весом около полутора пуда на всю сень... квартиру, дрова и для серебряного дела уголье иметь монастырское. Прочее же, как и инструменты, так и вещи иметь мне, Клинину, свои и ту работу всю кончить сего 1804 года июня на 5 число непременно...» (Там же. Д. 1001 (1804—1813 гг.). Л. 1—1 об.).

[77] «...Договорился я... Адриан Якимов сын Клинин (Клининин? *О. Л.*) в том, что зделать мне Клинину во оный Кириллов Белозерский монастырь для архимандричаго служения жезл вышиною против имеющагося в ризнице вологодского архиерейского дому зделанного в прошлом 1773 году жезла из собственного серебра... На котором жезле верх зделать с принадлежащими выгибными змейками и пять яблоков фигурою против вышеписанного жезла, черневой работы, таковой же самой черневой работы, как в... здесь 1601 г. в монастырской казне хранилось на раздачу около 500 икон-пядниц с изображением Богоматери и Кирилла [82]. В 1603, 1604, 1605 гг. в монастыре также исключительно пядницы с этими традиционными изображениями писали иконописцы из Белозерска и Вологды [83]. В эти же годы, по-видимому, инок монастыря старец Митрофан-иконник написал 55 таких же икон [84]. В 1607 г. старец Трифон (скончался ок. 1610 г.) расписал сохранившуюся до наших дней северную дверь для церкви Введения. До 1614 г. раздаточные иконы писали для монастыря угличане, ярославцы, ростовцы. С 1614 по 1627 г. писал их для монастыря преимущественно иконописец Кирилл Сидоров (либо вологжанин, либо белозерец) [85]. Таким образом, в течение первых 30 лет XVII столетия в сохранившихся документах сравнительно крупных работ в монастыре не отмечается. Писали и покупали исключительно иконы на раздачу. Первая значительная работа XVII в. относится к 1630 г., когда «на Москве у Василия Ивановича Стрешнева (боярин, имел поместья под Вологдой и позже был вологодским наместником.— *О. Л.*) иконник Ждан Дементиев сын вологжанин писал в монастырь в церковь Успение Пречистые Богородицы образы праотцы. Дано ему от письма в почесть 3 рубли денег» [86].

В 1633 г. монастырь покупал и заказывал пядницы [87], да «Государев иконник Леонтий Чер-

Подытоживая все эти данные, можно сказать, что серебряное дело в самом монастыре размаха не имело. Сведения о работе собственных серебряников разобщены и достаточно случайны. Все наиболее значительное в художественном отношении серебро, связанное с монастырем, либо выполнено в московской серебряной палате, либо в Вологде, приобретено там же, создано в монастыре нанятыми мастерами либо поступило в монастырь в разное время в виде вкладов. Следов значительной собственной серебряной мастерской по сохранившимся вещам и документам обнаружить не удается.

Существенно не отличалось от этого и положение с иконописцами. Можно привести основные факты из сохранившихся расходных монастырских книг XVI—XVIII вв. и других документов, связанные с изготовлением икон в монастыре и для монастыря. Дошло несколько записей о заказе и покупке в XVI в. пядничных икон «Богоматери» и «Кирилла» в Москве [78]. И в монастыре в это же время работал московский иконописец Иван с двумя учениками [79]. С Москвой существовала очень оживленная и давняя связь. Так, например, с ноября 1567 по декабрь 1568 г., а позже с июня 1581 по май 1582 г. в Москву из монастыря ездили более 20 раз в год, гораздо чаще, чем даже в Вологду и Белозерск [80]. Иконы в храмы XVI в.— церковь Владимира (1554) и в значительной степени в церковь Кирилла (1585) — поступили из Москвы [81]. В 1585 г. старец Александр с двумя учениками расписал Святые ворота, как об этом говорит сохранившаяся на них надпись. Но они-

лаными мною... в прошлом 1804 году над ракою Преподобного Кирилла... черневых штуках. Трубки же промежду пяти яблоками зделать гладкие позолоченные с таковыми же как сыние упомянуто черневыми гирляндами или цветочками...» (Там же. Д. 1035 (1806—1807 гг.). Л. 1—1 об.). Но описи 1807—1810 гг. в ризнице значился в числе вновь приобретенных вещей «жезл серебряный позолоченой с черневою работою мерою в вышину 2 аршина 2 верха с третью верха, верхняя часть со змейками, на правой стороне оной верхней части изображение Господа Вседержителя, на другой стороне изображение преподобного Кирилла Белозерского чудотворца, ниже верхней части во оном жезле четыре трубки и 4 яблока. Весом оные все штуки 3 фунта 69 золотников» (Там же. Д. 1055. Л. 1—1 об.).

[78] В 1568 г. было куплено 184 иконы, в 1581 г.— 42. См.: *Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. XXIV, XXV.

[79] «Игумен Кирил и старцы велели дати Ивану иконописцу 5 рублев, да двема ученком его по рублю...», «...провожали Ивана иконника з двема учеными до Москвы» (Там же. Прил. XXIV).

[80] *Никольский Н.* Указ. соч. Прил. XXIV, XXV.

[81] Опись 1601 г. // ГИБ. Кир.-Бел. № 71/1340. Л. 88—117 об. (о церкви Кирилла). Иконостас XVI в. не сохранился. О церкви Владимира см.: *Никольский Н.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. С. 146. Примеч. 2. Иконостас не сохранился.

[82] Там же. Ч. 2. Прил. XXII. Л. 25 об.— 26.

[83] Там же. Прил. XXVII, XXVIII.

[84] Там же. Прил. XXX. Л. 115 (1607 г.).

[85] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 224 (1615—1616 гг.). Л. 27 об., 42 об., 45; Д. 228 (1621—1622 гг.). Л. 23, 27 об., 39, 42, 44 об., 53 об., 55, 62 об.; Д. 229 (1625 г.). Л. 22, 25 об., 31, 43 об., 44, 48 об., 51 об.; Д. 230 (1626—1627 гг.). Л. 43 об., 45 об.—46, 52 об., 62 об., 82, 83, 86, 91—91 об., 97 об., 99 об., 100 об.— 101, 113 об., 114 об.

[86] Там же. Д. 232 (1629—1630 гг.). Л. 58 об. Иконописец Ждан Дементьев известен по работе в вологодском Софийском соборе. П. И. Суворов в «Описании вологодского кафедрального Софийского собора» (М., 1863) приводит некоторые данные о нем: «В приходо расходной книге архиерейского дома на 1618 год, под 4 числом апреля, записано: „дано иконником Василью да Ждану за письмо, что они писали в собор местной образ Софею Премудрость Божию, по полтине человеку и всего рубль денег“» (С. 56. Примеч.); «дано двум иконником Ждану да Василью за их труды, четыре гривны, что оне писали тябла в соборную церковь в Софею» (С. 112) и еще несколько сведений там же. После 1626 г. Ждан, вероятно, «от скудости снел к Москве», так как после 1626 г. его имя не встречается в вологодских документах. Ждан Дементьев написал в Успенский собор 25 икон; 15 из них принадлежат Кирилловскому музею заповеднику (раскрыты), несколько хранится в ГРМ (под записью). Сохранилась и раскрыта храмовая икона его письма из Софийского собора Вологды (ВОКМ).

[87] «Иконописец Тугарин писал в казну 5 образов Пречистые Богородицы большая пядница на красном золоте. Цки, левкас и золото калейное. От письма ему дано 20 алтын» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 235

ной починил в лицех чудотворной образ Пречистые Богородицы и в напертне степное письмо. Дано ему в почесть по игуменскому приказу 6 рублев»[88]. В этом же 1633 г. «вологодские иконники Афонасей с товарищи в монастыре в церкви архангела Гавриила написали деисус больной на золоте. Дано им за золото и за краски и от письма 17 рублев»[89]. Можно предполагать, что к этому времени уже успел обветшать в церкви первоначальный деисус XVI в., который был написан почти ровно за 100 лет до этого. Вологодские иконники, судя по описи 1635 г., в точности повторили состав древнего деисуса[90].

После этой работы с 1634 по 1648 г. больших работ опять не отмечается. Писали раздаточные иконы по-прежнему в основном вологжане, и покупали иконы тоже в Вологде[91]. В 1645 г. по случайному поводу упоминается монастырский иконник старец Ефрем[92]. В 1649 г., когда начинали расписывать соборную напертн ярославские художники, одному из них — «иконнику Ивану Тимофееву дано 2 рубли, что он знаменил в новой храм образ Пречистые Богородицы Казанские месную икону»[93]. В том же году «вологодский иконник Терентий Фомин[94] писал в церковь Евфимия Великого деисус на 11 цках, да нынешнего 158 (1650) года тот деисус он же дописывал. Дано ему по ряде к Феодосьеве и к Игнатьеве даче в дополнку рубль денег»[95]. Этот деисус не сохранился. Зато сохранился иконостас в церкви Епифания Кипрского, которая строилась практически одновременно с церковью Евфимия. Судя по ситуации 40-х годов, по-видимому, и иконостас в церковь Епифания тоже мог быть написан вологжанами, не исключено — тем же Терентием Фоминым. Этих икон тоже 11, и по стилю они несколько напоминают праотеческие иконы, написанные Жданом Дементьевым в соборную церковь. Через два года — в 1651 г. — опять «вологодским иконником Павлу со товарищи саму третью додано по записи к вологодскому задатку ко пяти рублем за иконное письмо 20 рублев, что оне писали в церковь Казанские Пречистые да в предел Иванна Бог(о)слова два деисуса с праздники и с пророки да два образа месных один образ Пречистые Богородицы казанские, а другой образ — Иванна Б(о)гослова, оба с приписьми. А деисусы и праздники и пророки и месные иконы писаны на двойном золоте, и золото, и краски — их иконниково, а цки и левкас — м(о)н(а)стырское»[96]. Неясно, как обстояло дело с местной иконой, которую знаменил ярославец Иван Тимофеев в 1649 г.,— но его ли рисунку писали ее вологжане или нет.

С 1652 по 1664 г. в монастырских документах встречается иконописец старец Феофан «Дерголоб»[97], который писал иконы и даже степное письмо. В это же время в монастыре, сменяя друг друга, пишут иконы на раздачу вологжане, ярославцы, один каргополец и один суздалец[98].

(1633 г.). Л. 34 январь); «Иконописец Григорий ярославец писал в казну 4 образа Пречистые Богородицы да 6 образов чудотворца Кирилла обои на двойном золоте. Цки, левкас и золото казенное, от письма ему дано 20 алтын, четыре деньги» (Там же. Л. 37 об.— февраль); «На Вологде старец Нафутей выменил в казну 10 образов Пречистые Богородицы да 70 образов чудотворца Кирилла обои на двойном золоте. Промену дано 8 рублев, 16 алтын, 4 деньги» (Там же. Л. 39 об.); «Михайло Сидоров сделал в казну из монастырского лесу 60 нядниц образных большие руки. Дано ему от дела 24 алтына» (Там же. Л. 45 об.— март); «Иконописец Григорий ярославец писал в казну 7 образов Пречистые Богородицы да 3 образа чудотворца Кирилла на двойном золоте. Цки, левкас и золото казенное. От письма ему дано 23 алтына ¼ деньги» (Там же. Л. 61 об.— май); «Иконописец Тугарин писал в казну 5 образов Пречистые Богородицы на красном золоте. Цки, левкас и золото казенное. От письма ему дано 20 алтын» (Там же. Л. 65 об.— июнь); «В Никитцком монастыре старец Варлам писал в казну 5 образов Преч. Б-цы на двойном золоте. Цки, левкас и золото казенное ж. От письма ему дано 10 алтын» (Там же. Л. 66—66 об.— июнь); «Вологжанин Кондрашка Матвеев написал в казну 12 образов Пречистые Б-цы на красках. Дано ему от письма 16 алтын» (Там же. Л. 81 об.— август).

[88] Там же. Л. 68.

[89] Там же. Л. 61.

[90] По описи 1604 г. в церкви Гавриила в деисусе было 13 икон: «Спас на престоле», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Василий Великий», «Иоанн Златоуст», «Григорий Богослов», «Леонтий Ростовский», «Сергий чудотворец», «Кирилл чудотворец» (ГИБ. Кир.-Бел. № 71/1310. Л. 156—156 об.). Точно таким же он и остался по составу в описи 1635 г., т. е. спустя два года после его написания вологодскими иконниками (Там же. № 75/1314 (опись 1635 г.). Л. 163). Деисусные иконы из церкви Гавриила не дошли. Из этой церкви сохранилась всего одна местная икона XVI в. «Троица» (Кирилловский музей-заповедник).

[91] За три года — 1635, 1636 и 1637-й — иконники Григорий (ярославец? См.: ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 233 (1633 г.). Л. 61 об.), Тугарин (Аверкиев? См.: Там же. Д. 230 (1626—1627 гг.) Л. 89), вологжане Трофим и Дружина, вологодский иконник Никифор Иванов с товарищи написали в казну около 70 икон «Богоматери» и «Кирилла», да в Вологде купили за это время более 450 таких же икон нядниц (Там же. Д. 237 (1635 г.). Л. 98, 114 об., 115 об., 132 об., 136 об., 139—139 об.; Д. 240 (1636—1637 гг.). Л. 39 об., 56, 61, 74, 83, 91, 92).

[92] В августе 1645 г. в белозерскую приказную избу подал «явку» Кириллова монастыря старец Ефрем-иконник о том, что, пишет он, пок Иван «унес у меня грабежом ларец с золотом и с красками и с образцы, а золота красново девятьсот листов, цена тому золоту девять рублев, да полтретья ста двоеличного золота, цена полтретья рубля, да сто листов серебра, цена полтина, на пять рублев на 20 алтын красок: баканы виницейского, лазори голубцу, празелени, киноварю, вохры грецкой, да немецкей да тутоже было в ларце 30 рублев 20 алтын 14 денег, да тутоя было в ларце библия фрисная нечатная в лицах полным переводом цена 7 рублев, да псалтырь в десть следованием нечать московская цена 3 рубли...» (Там же. Ф. 1107. Д. 1050. Л. 43).

[93] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 271 (1648—1649 гг.). Л. 132 об.

[94] Терентий Фомин известен. В Кириллове работал еще молодым, спустя 10 лет пишет иконы в вологодском Знаменском монастыре; его неоднократно вызывают в Москву к степному письму в Архангельский собор, в Николо-Угрешский монастырь, в московскую Грановитую палату, «к делу» в село Коломенское. См. о нем: *Евдокимов И.* Вологодские росписи. Вологда, 1922 (Памятники художественной культуры на Севере. Вып. 2). С. 85; *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1910. Т. 2. С. 320 (ошибочно называется «Фокин Терентий»).

[95] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 271 (1648—1649 гг.). Л. 136—136 об.

[96] Там же. Д. 294 (1651—1652 гг.). Л. 119 об.—120.

[97] В октябре 1652 г. «иконописец старец Феофан написал в казну образу Пречистые Богородицы на трех цках на красном золоте осьмилистовом да от образу же Пречистые Богородицы на пяти цках на двойном золоте. Цки и золото, и краски — все казенное. От письма дано ему 26 алтын, 4 деньги» (Там же. Д. 295 (1652—1653 гг.). Л. 8 об.). Н. П. Федынин обнаружил в ВОКМ нядничную икону с изображением полсного Спаса. Икона подписная. «Написан сей образ рукою старца Феофана лета 7161 (1653 г.). Молитца сему образу Иван Артемьев». Примерно в 1657 г. Феофан («Дерголоб») «написал белозерскому воеводе Никите Борисовичу Тютчеву икону „Успение Пречистые Богородицы" в полном деянии. За письмо дано рубль денег» (Там же. Д. 316 (1654—1659 гг.). Л. 23—23 об.). В 1664 г. он «написал на городовых воротех от Казанские Пречистые Богородицы Спасов образ. Но челобитью сво дано за то мастерство рубль» (Там же. Д. 472 (1663—1664 гг.). Л. 92 об.). «Василий казанец написал в село Шаблыкино деисус. Дано ему за письмо 3 рубли. В Шаблыкино ж иконник старец Дионисий написал в предел икону месную Николы чудотворца (165 г.) в деньи, да крест запрестольной, дано ему за письмо рубль» (Там же. Д. 317 (1654—1659 гг.). Л. 46—46 об.).

[98] «Вологодской службы старец Игнатей взял на Вологде по казенной денежной даче по кабале и по записи на вологожских иконниках на Григорье Стенанове с товарищи недоплаты 8 образов Пресвятой Богородицы да 8 образов чудотворца Кирилла с приписью... и за те же деньги образа в казну приняты» (Там же. Д. 295 (1652—1653 гг.). Л. 36—36 об.); «Иконник Григорий Антроньев написал в казну 8 икон богородичных на красках, да он же сварил олифы 15 пуд. Дано ему за все рубль денег» (Там же. Д. 318 (1654—1655 гг.). Л. 66 об.—67); «У вологжанина Василья выменено 25 икон на красках богородичных и Спасовых давать по кельям и по службам. Промену дано рубль 11 алтын и 4 деньги» (Там же. Л. 78 об.); «Иконописец Филин ярославец написал 6 образов чудотворца Кирилла да образ Пречистые Богородицы на вохре. Дано от письма ему 14 алтын», в следующем месяце он написал еще «5 образов богородичных на вохре. Дано ему от письма по 3 алтына с иконы и того 15 алтын» (Там же. Д. 407 (1659 г.). Л. 65, 73 об.); «Принялся с Вологды иконник Никифор написал в казну 5 образов богородичных на вохре. Дано ему от письма 8 алтын 2 деньги» (Там же. Л. 86 об.); «Иконник Иван Алексеев сын каргополец писал большому стрелцу старцу Ефрему Потемкину крест на кипарисе, от письма дано ему 16 алтын 4 деньги», он же писал в казну 5 икон богородичных монастырскими красками (Там же. Д. 508 (1668—1669 гг.). Л. 195, 203 об.).

Крупных работ не отмечается в течение примерно 20 лет. Затем, уже в 1676 г., «иконники Оксен белозерец[99] да Иван Ермолаев сын каргополец написали в соборную церковь Введение в трапезу да в больную и в меньшую больницы денесусных больших 47 образов. Золото и краски и им хлеб соль все монастырское. За работу им дано по 13 алтын по 2 деньги за икону. Да оне же написали в денесусы 4 образа Спасовых. Дано им по рублю за икону и того им дано 22 рубли 26 алтын 4 деньги»[100]. Через несколько лет снова приглашают в монастырь для работы Оксена Федорова[101]. И наконец, в 1684 г. впервые упоминается монастырский жалованный иконописец Иван Козмин[102]. После этого в конце XVII в. и в течение всего XVIII в. в монастыре постоянно упоминается не менее двух жалованных иконописцев.

Какие выводы можно сделать из бегло приведенной статистики монастырских документов?

Во-первых, получается, что монастырь постоянно покупает исключительно нядничные иконы «Богоматери» и «Чудотворца Кирилла» для раздачи и подношений, и приглашали иконописцев чаще всего для написания этих же икон. В XVI в. приглашаются иконники из Москвы и покупаются иконы главным образом в Москве; в этом видна более ранняя традиция монастырских связей. В начале XVII в. наступает несколько «нестрый» период, пока постепенно не получили решительного преобладания вологодские иконописцы. Любопытно, что и в Москве для нужд московского подворья монастыря тоже часто в иконном ряду покупали иконы у

[99] В писцовых книгах города Белозерска 184 (1676 г.) на Сковородиной улице значится «двор Возненского попа Гаврилы Федорова сына. У него брат родной посадский человек Аксенко иконописец тридцати лет» (ГИБ. Кир.-Бел. № 81/1320. Л. 24).

[100] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 546 (1676—1677 гг.). Л. 34—34 об.

[101] В 1679 г. «с Бела озера иконник Оксен Федоров сын попов написал в Кирилове монастыре в церковь Введения... в деисус... Спасов образ... Да он же написал в тот же деисус 16 икон нядницы большие же. Цки и левкас и краски и золото все монастырское ж. За работу ему дано с иконы по 13 алтын 2 деньги, итого 6 рублев 13 алтын 2 деньги» (Там же. Д. 556. Л. 9—10). В 1680 г. он же «написал 2 образа больших нядниц, образ Воплощения сына Божия по странам преподобные Сергий Радонежский да Кирилл Белозерский чудотворцы. Другой образ Спас на престоле седящ с евангелисты. Золото и краски и ветонь и цки казенные. И по приказу государей властей дано ему Аксену за работу денег 4 рубли» (Там же. Л. 108 об.—109).

[102] 15 апреля 1685 г. «монастырский иконописец Иван Козмин платил с пустопного березницкого позему, которой держит он Иван на оброке, да он же дал за пашню и за сенные покосы и за всякие угодья на 192 (1684) год пол 2 рубли» (Там же. Д. 574. Л. 79).

иконников-вологжан [103]. На подмонастырной ярмарке в XVII в. иконы продавали только вологжане-иконники [104].

Во-вторых, до середины XVII в. следов собственной иконописной мастерской уловить не удается. Все без исключения относительно крупные работы в XVII в. выполнены либо вологжанами, либо белозерцами; собственных иконописцев ни разу не давали им в помощь. Иконописцы — иноки (старцы) монастыря упоминаются, но относительно редко. Если за период примерно в 100 лет с середины XVI в. пришло, по сохранившимся документам, более 50 приглых иконописцев, то за это же время отмечено не более 5—6 иконописцев — старцев монастыря. Причем упоминания о них отделены интервалами в 40—20 лет одно от другого, упоминания о каждом единичны; исключение составляет только старец Феофан, который встречается в документах на протяжении 10 лет.

Собственные иконописцы, как и приглые, заняты были преимущественно изготовлением икон-пядниц. В монастырской казне был постоянный запас золота, серебра, разных видов клея, большой и разнообразный запас красок, которые покупали на собственной ярмарке, в Москве, Вологде, Белозерске, Архангельске; постоянно заказывались и покупались иконные доски и опять все те же пядницы. Иконописцы приглые чаще работали своими красками, золотом, серебром, брали в казне только доски да левкас. Иконописцы собственные и в XVII, и в XVIII в. работали, как правило, «на всем монастырском». С конца XVII в. и до 70-х годов XVIII столетия сменилось несколько поколений монастырских иконописцев.

Первый известный из жалованных мастеров — Иван Козмин — работал не один, с 1687 г. вместе с ним постоянно называют и Федора Павлова сына Кулебакина [105]. Сведений о них дошло очень мало. Известно, например, что им платили значительно выше, чем остальным мастерам. Можно предполагать, основываясь на единственной записи об их работе, что с ними работали и ученики [106]. Мог в эти годы работать здесь и еще один иконописец — Никифор Андреев. Ему было около 70 лет в 1718 г., когда он впервые упоминается в документах, так что вероятны его связи с монастырем и в последней четверти XVII в. Сведения о Козмине и Кулебакине обрываются одновременно 1697 годом, и до 1718 г. в неполно сохранившемся за этот период материале архива не попадается упоминаний ни об иконописцах, ни о заказе икон. К 1721 г. Кулебакина уже не было в живых [107], и Никифор Андреев в начале XVIII в., наверное, остался один, потому что тогда в монастыре на жалованье недолго работал белозерский иконописец Лаврентий Туфанов [108], к тому времени уже опытный, ему и платили соответственно в 5 раз больше денег [109], чем Никифору Андрееву. Известны иконы, которые он написал до появления в монастыре [110]. Связь его с монастырем не прерывалась и после возвращения в Белоозеро.

Спустя много лет, уже в 1730 г., он опять пишет в монастырь большую партию икон «Преподобного Кирилла» [111], в эти же годы много работает в Троицком Усть-Шехонском монастыре [112], где еще в начале нынешнего столетия была цела икона «Тихвинская Богоматерь» с его подписью [113]. В Кирилловском музее-заповеднике сохранилось несколько подписных икон Лаврентия Туфанова. В их числе пядничная икона «Никола», на ее окладе выгравировано имя иконописца и дата (1716 ?).

Откуда родом были первые жалованные иконописцы, с достоверностью установить не удалось, за исключением Туфанова. В монастырском синодике XVII—XVIII вв. записан, например, «род Ивана Козмина кемского» [114], но не ясно, иконописец ли это. Зато такие сведения есть почти обо всех иконописцах монастыря, работавших позже — на протяжении XVIII в. Так, по документам в течение 24 лет (1722—1746), а на самом деле, конечно, дольше в монастыре значится иконописец Василий Иванов Филиппов, сын потомственного монастырского судописца Ивана Филиппова меньшего [115]. Нужно иметь в виду, что примерно первые пять лет, включая и годы ученичества, иконописцы и остальные мастера, как правило, работали бесплатно. Их не включали ни в какие документы монастырской отчетности, поэтому и имена их появляются на несколько лет позже фактического начала работы в мастерской, если не всплывают по каким-то случайным поводам. Одновременно с Филипповым, тоже не менее 20 лет, работал Степан Булычев, в 30-х годах XVIII в. появляется Михаил Федоров Каргопольцев, затем, в 40-х,— Филипп Макурин и др. Все они были выходцами из среды монастырских «служних людей». Степан Булычев родился около 1703 г.[116] в семье монастырского подьячего. В связи с работами упоминается с 1720 по 1741 г. Потом он, видимо, отошел от дел, хотя в 1764 г. был еще жив, но «весьма престарел» [117]. Михаил Каргопольцев родился около 1707 г.[118] Отец его был принят в монастырские работники еще в 1646 г.[119] Имя иконописца регулярно встречается в документах 1731—1750 гг. уже как самостоятельного мастера, старшего в иконописной службе монастыря тех лет. И сын его, Тимофей, тоже был иконописцем, но не остался в монастыре, а в 70-х годах работал в Белоозере [120]. Следующий, более молодой иконописец — Филипп Макурин — был тоже из среды потомственных слуг монастырских. Дед его — Семен Макура (?) был коновалом, отец — Григорий Семенов, сын Макура — записан в разборную книгу 1697 г. вместе со своими детьми — Матфеем, Родионом и Иваном. Сын Матфея — иконописец Филипп — мог учиться у Василия Иванова Филиппова, а также у Каргопольцева судописному и иконописному мастерству. С 40-х годов он постоянно работает как судописец и иконописец. При Каргопольцеве он был в помощниках, больше занимался второстепенными работами. После Каргопольцева [121] к нему переходит старшинство, в 60-х годах уже ему «с товарищи» поручают работы. В монастыре он работал до глубокой старости и вышел из мастерской в начале 70-х годов [122]. Однако и после этого Макурина постоянно привлекали к работам. Его с сыновьями, например, наняли поправлять в 1778 г. стенное письмо в Успенском соборе, поврежденное во время установки в нем железных связей [123].

[103] В 1666 г. «Иконописец Филипп Павлов сын вологжанин написал в подпис со святынею 20 икон богородичных...» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 1500. Л. 27 об.); «выменено у иконника у Ивана Иванова сына вологжанина для подносу 10 икон чудотворца Кирилла на золоте...» (Там же. Л. 77); «у иконника Филина Павлова выменено для подносу» четыре иконы (Там же. Л. 77).

[104] Монастырские таможенные книги XVI в. не сохранились, так же как и книги первой половины XVII в. С 1656 по 1699 г. продавали (променивали) иконы на подмонастырной ярмарке священник вологодской Борисоглебской церкви Игнатий Логинов (сидел более 20 лет, в 1656—1678 гг.), часто «с товарищи», Иван Федотов (Федоров?), Иван Игнатьев, Тит Яковлев, Карп Артамонов, Иван Полиектов, Кирило Иванов, Ларион Дементьев, Прокопий Иванов, Никифор Фомин, Михайло Тороканов, Иван Иконников (Игнатьев?), Василий Иванов сын Козин (Там же. Д. 390 (1656 г.). Л. 50 об.; Д. 450 (1660 г.). Л. 19 об.; Д. 487 (1664 г.). Л. 22 об.; Д. 501 (1666 г.). Л. 27 об.; Д. 509 (1668 г.). Л. 19 об.; Д. 514 (1669 г.). Л. 22 об.; Д. 515 (1670 г.). Л. 22 об.; Д. 529 (1672 г.). Л. 21 об.; Д. 532 (1673 г.). Л. 23—23 об.; Д. 541 (1675 г.). Л. 24; Д. 548 (1677 г.). Л. 14; Д. 551 (1678 г.). Л. 28 об.; Д. 564 (1680 г.). Л. 13; Д. 597 (1691 г.). Л. 22 об.; Д. 652 (1699 г.). Л. 19 об.; Д. 645 (1698 г.). Л. 25; Д. 651 (1699 г.). Л. 13). В XVIII в. характер таможенных монастырских книг меняется — регистрируют только пошлину, но перестают указывать, с какого товара она берется. Поэтому сведений за XVIII век о продаже икон получить не удается.

[105] «Иконописцы Иван Козмин да Федор Павлов сын Кулебакин дается им хлеба в год ржи по 6 четей, овса погому ж, толокна по осьмине, круп овсяных по осьмине же, да денег по пяти рублев человеку. Им же дается в год харчевых запасов по два пуда мяса свиного, по три пуда мяса говяжья, по пуду рыбы семги, по пуду соли, масла коровья по десять фунтов» (ГИБ. Кир.-Бел. № 82/1321 (1697 г.). Л. 49). Резный мастер, например, получал на два рубля меньше в год (Там же.).

[106] «По указу государей властей, а по челобитью вдовы Татьяны Лукьяновы дочери Обухова монастырские иконники Иван Козмин с товарыщи написали монастырскими красками богородичную икону запрестольную по обещанию ея в церковь Николая чудотворца на Звоз (село на реке Шексне недалеко от Кириллова монастыря.— *О. Л.*), а за работу иконником и за краски взято в казну 23 алтына 2 деньги» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 648 (1695—1696 гг.). Л. 67).

[107] «...Бьет челом и слезно просит Василий Федоров... Отец мой Федор Павлов Кулебакин... работал многое время иконному писанию, потом в оном мастерстве и помре... а я, сирота, после смерти отца своего остался маловозрастной и скитаюсь в мире» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 548 (1721 г.). Л. 8).

[108] Там же. Д. 371 (1718 г.). Л. 9.

[109] «Лаврентию денег по 5 алтын, Никифору по 1 алтыну в год, да хлеба братцкого печеного по хлебу на неделю человеку» (Там же).

[110] В Вологде во Всеградской церкви была икона, которую в 1715 г. писал Лаврентий Григорьев сын Туфанов. См.: *Шевырев С.* Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. М., 1850. С. 122.

[111] «...В городе на Беле озере у иконописца Лаврентия Туфанова взял я, нижайший, оставших по подряду сво написанных св. образов чудотворца Кирила белозерского восемь и достальные деньги по рощету за оные образа ему... 2 рубли 50 копеек отдал... Образа послал в Кирилов монастырь с конюхом... Подряжен был писать 30 образов преподобного Кирила половину на золоте, а другую — на красках» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 1618 (1731 г.). Л. 1—2).

[112] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 879 (1728 г.). Л. 12—34.

[113] В Троицкой церкви бывшего Усть-Шехонского монастыря (построена в 1765 г.) справа от царских врат была икона «Св. Троица», слева — Б. М. Тихвинская с житием. «Техника письма, судя по незаписанным частям, колорит и рисунок, видимо, принадлежат одной кисти. Обе иконы покрыты венчиками и цатами хорошего рисунка тщательной работы. В нижней части иконы Б. М., у края идет разделенная на три части надпись: „изображение образ сей сподлинного чюдотворнаго образъ престыя Бцы тихфинские 1730 (?) году написан образ сей втроицком митре усть Шексны принумене наково апринаместнике михее, збратнею. Образ сей писал Лаврентi Туфанов“» (*Макаренко Н.* Путевые заметки и наброски о русском искусстве: Белозерский край. СПб., 1914. Вып. 1. С. 17—20).

[114] Кирилловский музей-заповедник. № 2794.

[115] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 627 (1695 г.). Л. 9 об.

[116] Там же. Оп. 2. Д. 3090 (1738 г.). Л. 14 об. Степану Булычеву в это время было 35 лет.

[117] Там же. Д. 8575 (1764 г.). Л. 1.

[118] Там же. Д. 3090 (1738 г.). Л. 14 об.

[119] ГИБ. Кир.-Бел. № 82/1321. Л. 9 об.

[120] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1, т. 2. Д. 2789. Св. 179 (1772 г.). Л. 6.

[121] После 1750 г. его имя не встречается в кирилловских документах; в 1757 г. из монастыря в отписке сообщали: «во оном Кирилове монастыре иконописцев кроме Филина Макурина никого не имеется» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 6995 (1757—1758 гг.). Л. 6).

[122] Заплатили «бывшему Кириллова Белозерского монастыря служителю иконописцу Филину Макурину за золочение креста на церкви Архангела Гавриила... и крашение онаго креста...» (Там же. Оп. 3. Д. 277 (1773 г.). Л. 8).

[123] Подрядчиком Григорием Одовяшниковым приговорен был «кирилловский мещанин Филип Матвеев Макурин з детьми за 70 рублев... живопись настенную исправлять после устранения расседин... художеством добрым и добрыми красками и золотом непрекпему» (Там же. Д. 395 (1777—1778 гг.). Л. 35 об., 65).

В мастерской прослеживается преемственность поколений мастеров. Так, у первых жалованных иконописцев Козмина и Кулебакина мог учиться и с ними работать Никифор Андреев. Годы ученичества второго поколения — Степана Булычева и Василия Филиппова — это последний период работы Никифора Андреева, время работы в монастыре белозерца Туфанова. Каргопольцев достаточно долго трудился в мастерской с Василием Филипповым и Степаном Булычевым; Филипп Макурин, по-видимому, был учеником Каргопольцева и бок о бок с ним работал более 10 лет. Учеником Каргопольцева был и сын монастырского скотника Михаил Мельников[124]. Мог застать его и Федор Лазарев — сын также монастырского посошника Дмитрия, поступивший учиться в иконную службу, по-видимому, в самом начале 50-х годов. Филипп Макурин и Федор Лазарев — это уже четвертое поколение монастырских иконописцев XVIII в., последний период их работы охватывает 70-е годы, когда мастерская практически закончила свое существование. Учениками последних иконописцев были также Никифор Сизмин — судописец из крестьян, Иван Коноваловский, младший брат Михаила Мельникова — Осип, который появляется в документах только в начале 60-х годов, но уже как мастер, т. е. начинал учиться он, по-видимому, вместе с Федором Лазаревым в 50-е годы. В мастерской в учениках были не только свои, монастырские. У Каргопольцева, который отличался от других иконописцев несколько большей творческой самостоятельностью, учились, например, вологжанин Дмитрий Суморокоп[125], крестьянин вотчины Кириллова монастыря Иван Савин сын Меников[126], позже иконописец Белоозера. И поныне сохранился написанный им до 1773 г. образ «Дмитрий Ростовский» в белозерском Преображенском соборе.

В мастерской, как правило, одновременно работало два-три основных мастера и столько же учеников. До возникновения иконописной службы, в XVII в., судописцы имели учеников при себе, а позже обучение судописному искусству стало этапом обучения иконописцев. С этого обучение и начиналось. Принятый «для научения в судописцы» Михаил Мельников на второй год выполнял уже довольно большой набор работ, а через 4 года стал работать самостоятельно[127]. После того как ученик успевал освоить основные процессы и ряд сопутствующих, его начинали учить рисовать[128]. Из монастыря нередко посылали на сторону учиться разным ремеслам: так, например, санного и колясного дела мастер Егор Иконников посылался в Санкт-Петербург[129]. Позже его приставили к опытному резчику, нанятому для создания иконостаса в церкви на московском подворье монастыря[130], посылали изразечников, медников и др.[131] Неизвестно, отправлялись ли куда «для наученья» иконописцы, вероятнее всего нет. Все мастера учились на месте, друг у друга, и посылали их, как видим, за чем-то новым, чего нельзя было перенять у своих.

В монастыре, например, стойко держались традиции иконописи. Тем не менее в первой половине XVIII в. все-таки постепенно начинает ощущаться тяга к «новоманерной» живописи маслом на холсте. Архимандриты нередко по-

[124] «Бьет челом... работников сын Михаил Мельников. Отец мой... определен на Уломскую монастырскую вашу мельницу на скотей двор в скотники, а у отца своего кормиться мне последнему нечем, понеже отец мой скуден... прошу дабы новелено было... определить меня... выкопную для научения в судописцы» (Там же. Оп. 2. Д. 4796 (1744 г.). Л. 1). Упоминается затем до 1755 г. (Там же. Д. 6065 (1750 г.). Л. 2 об., 3 и др.; Д. 6482 (1753 г.). Л. 4; Д. 6903 (1755 г.). Л. 10).

[125] Упоминается «иконного мастерства ученик Дмитрей Суморокова» (Там же. Д. 6056 (1750 г.). Л. 36).

[126] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 3040. Л. 7.

[127] В 1746 г. красит кружки, вербу к празднику, блюда, подновляет стенное письмо в соборе, подновляет в нижних гостиных кельях образы и др. (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 5310 (1746 г.)). В 1750 г. «велено написать иконописцу Михаилу Мельникову... 10 образов итинистовых...» (Там же. Д. 6065 (1750 г.). Л. 3). Выдано иконописцу Михаилу Мельникову на золочение и крашение иконостасов и тунб золота и др. (Там же. Л. 21 об.).

[128] В 1763 г. подал челобитную Иван Никитин сын Коноваловский с просьбой о зачислении ему жалованья: «...определен я нижайший в прошлом 762 году в вашу же монастырскую службу иконописную иконному мастерству обучаться, в которой и поныне имеюсь: красить и золотить иконостасов обучился также и судописному мастерству, а ныне, я нижайший, обучаюсь рисовать иконописному мастерству...» (Там же. Д. 8405 (1763 г.). Л. 1). На запрос об Иване Коноваловском иконописец Федор Лазарев подтвердил: «вышеписанный работников сын... красить и золотить и посуды писать обучился, а ныне обучается рисовать ручок на цке кисью и о сем для верности... подписуюсь» (Там же. Л. 3–5). «Иконного письма ученику Тимофею на рисунки бумаги десть» (Там же. Д. 5313 (1746 г.). Л. 6); «Выдано иконописцу Михаилу Каргопольцову на ризовку образцов в разные числа ницей бумаги десть» (Там же. Л. 7).

[129] «...Выдано отправленному в царствующий град Санкт-Петербург для обучения колясному мастерству служительскому сыну Егору Иконникову на дорожный расход 1 рубль» (Там же. Д. 7890 (1761 г.). Л. 13).

[130] На московском подворье резчик, «дворовый человек дому господ Голицыных Антон Софонов... присланного из Кириллова монастыря монастырского служителя Егора Иконникова в научение себе взять был намерен» (Там же. Д. 8490 (1763 г.). Л. 1).

[131] «...За научение медника Василья Ш... кова яузскому меднику Василию Романову по ряде десять рублев, вина ведро — 2 рубля 24 копейки» (Там же. Д. 8477 (1763 г.). Л. 6); «...цекатурному мастеру за научение служителя Никиты Блинова...» (Там же. Л. 6 об.).

долгу жили в Санкт-Петербурге и привозили с собой новинки. Знакомилась с новой живописью и привилегированная часть слуг монастырских — подьячие и т. п., которым также часто приходилось бывать по монастырским делам в разных городах и многое видеть. При описи в 1741 г. в доме одного из них, Андрея Сандырева, значилось большое число этой «новоманерной» живописи[132], у другого — Михаила Никова — также было 17 «картин» в рамах (примечательно, что у монастырского иконописца Степана Булычева такой живописи опись не отмечает вовсе). «Живописные» образа стали появляться и в монастырских храмах и храмах приписных монастырей[133]. Иконописцы монастыря Филипп Макурин и Михаил Каргопольцев уже писали маслом на холсте, но, видимо, недостаточно владели этим искусством, потому что из монастыря был послан обучаться живописному искусству в Москву молодой иконописец Осип Мельников, работавший к этому времени самостоятельно[134].

Приведенный материал позволяет характеризовать мастерскую пока только с формальной стороны — сколько в ней было мастеров, откуда они были родом, когда работали и т. д. Для того чтобы оценить возможности монастырской иконописной службы, необходимо познакомиться с характером выполняемой ею работы. Такой материал сохранился. Можно взять, например, перечень выполненных иконописцами работ за два года подряд — 1741 и 1742 гг.[135] Как этот

[132] «„Денсус“ на полотне в рамках, „Распятие“ на полотне ж в рамках, „Богоматерь“, „Св. Андрей Стратилат“, „Образ Св. Иоанна вопиственника“, „Образ Кирилла Белозерского“, „Знамение“ „Архистратиг Михаил“... „Персона императрицы Екатерины Алексеевны да персона государя императора Петра первого, два герба“,— все на полотне в рамках» (Там же. Д. 3368 (1740 г.). Л. 5—5 об.).

[133] В Успенском соборе «на южных дверях Стефан первомученик на полотне, посеребрен, а в прежних казнах сих дверей не описано» (ГИБ. Кир.-Бел. № 120/1355 (Опись монастыря 1731 г.). Л. 1–53 об.). «Выдано иконописцу Филину Макурину для писания трех картин в церковь Введения Богородицы вверх, над тяблами холста 24 аршина» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 6743 (1754 г.). Л. 14 об.). В соборной церкви Благовещения Орбозова монастыря «вверху взводах Образ Спаса Вседержителя на красках, около сияние писан на холсте красками. В восьмерике Образ Распятие Господне по сторонам образы Богородицы, Магдалины, Марии, Иоанна Богослова, Лонгина сотника писаны на холсте красками» (Там же. Д. 8427 (1763 г.). Л. 2 об.).

[134] «...Иконописцу Осипу Мельникову на возобновление образов золото, серебро, краски» (Там же. Д. 7900 (1761 г.). Л. 5); «...отлучаюсь я нижайший в царствующий град Москву для обучения живописной работе...» (Там же. Д. 8406 (1763 г.). Л. 1). Велено было «жене его выдавать половину жалованья, а ему, где будет показано, там кормиться... и ежели не будет тщательно и скоро перенимать или прогуливать время, то впредь все опое вычтется от его жалованья, а ежели поспенит, то и прибавится (Там же. Д. 8427 (1763 г.). Л. 2 об.) 9 апреля 1763 г. «отец строитель иеромонах Навел Ковский в Троецкую лавру сздил для отдачи служителя Осина Мельникова живописному мастеретву, мастеру вина куплено на 30 конеек» (Там же. Д. 8475. Л. 6 об.); «Живописному ученику Осину Мельникову выдано на немецкие листы рубль, на башмаки и протчие расходы рубль, мастеру ево Троецкой Лавры иеромонаху Клименту сахару на рубль на 20 и 5 конеек» (Там же. Л. 14).

[135] «1741 году генваря в 19 день по приказу Кириллова монастыря белоезерского господина отца архимандрита Вавилы и больного казначея иеромонаха Димитрия Коленецкого велено иконописцу Михайлу Каргопольцеву десять образов итинистовых чудотворца Кирила вновь написать, а товару надлежит выдать: золота двойнику — тритцать листов, серебра — десять листов, бакану — три золотника, конопари — пять золоти., голубцу — десять золоти., жижгилю — весемь золоти., белил — фунт, сурику — полфунта, вохры — тож, черлени — тож, крутику — шесть золоти., клею мезрянного — двести жеребейков» (Л. 1); «февраля в 3 й день велено судописцу Филину Макурину (д. 3934, оп. 2 (1741 г.) дублирует д. 3940, оп. 2; в этой книге Филин Макурин назван иконописцем — л. 3) четыре крушки зборные дюжинные да четыре питейные выкрасить» (Л. 3); «(апрель) Велено судописцу Филину Макурину денсусы на архимандричью панку почнить» (Л. 5); «...велено судописцу на конюшенной двор шесть образов почнить» (Л. 6); «по приказу г-на отца архимандрита Вавилы велено (в д. 3934, л. 6: «Апреля в 27 день выдано по расписки иконописцу Степану Булычеву да Филину Макурину...») в церковь архангела Гавриила пророческий поиз починить 10 образов, да в том числе 2 образа вновь написать, да еще в пределе царя Костянтина царские врата и сень и два столбца написать вновь же...» (Л. 8); «...апреля в 30-й день... велено иконописцу Михайлу Каргопольцову преосвященному Пимину епископу вологодскому и белозерскому образ Николая чудотворца вновь написать на итинистовой цке...» (Л. 9); «...велено иконописцу Степану Булычеву вновь написать 5 образов итинистовых чудотворные и на оные образы выдать товару...» (Л. 10); «Майя в 12 й день Кирилова монастыря подмонастырной больной слободы служитель Филин Макурин (в д. 3934, л. 7: «выдано иконописцу Филину Макурину...») принял... белой посуды окрасить шесть дюжинных кружек...» (Л. 14); «Июля в 27-й день... велено иконописцу Михайлу Каргополцову с товарыщи в церковь архангела Гавриила местных и окладных и мелких итинистовых и мешни, а именно числом 108 образов поновить... (Л. 12); «в августе... велено Филину Макурину двои двери келейные росписать...» (Л. 13); «в сентябре... велено иконописцам Михайлу Каргополцову с товарыщи в церковь архангела Гавриила тябла вновь росписать...» (Л. 14); «ноября в 17 день... велено иконописцу Михайлу Каргополцову к архимандриту в келью икан выкрасить и росписать, а товару надлежит выдать: белил - фунт, сурику — четверть фунта, черлени — полфунта, масла носного — 3 фунта, клею — 100 крупиков мезрянного...» (Л. 16); «в декабре... велено иконописцу Михайлу Каргополцову его преосвященству Пимину епископу вологоцкому и белозерскому написать вновь образ Софии премудрости слова Божия, да на картине евангельскую притчу 5 дев мудрых и 5 юродивых то архимандриту вновь...» (Л. 18); «в декабре... велено судописцу Филину Макурину посуды выкрасить и росписать четыре крушки дюжинные да яшник сороковой...» (Л. 19). (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 3940 (1741 г.)). В марте 1741 г. «выдано иконописцам в краски мыла тугово

перечень, так и другие сохранившиеся записи разных лет не оставляют сомнений в том, что собственные иконописцы выполняли работу, преимущественно связанную с починкой, новых икон писали меньше и в основном пядничные иконы в казну; вообще делали что придется. На протяжении XVIII в. были «починены», т. е. сплошь переписаны, все монастырские иконостасы: успенский, церкви Введения, Иоанна Предтечи, церкви Сергия, Преображения, церкви Иоанна Лествичника, Епифания и др. С возникновением собственной мастерской нечезли заказы на сторону на иконы-пядницы. По если возникала необходимость в создании нового иконостаса, иконописцев по-прежнему приглашали. Так, в 1718 г. иконостас в приписной к монастырю Нилов скит писал «вологжанин посацкий человек Борис Степанов Холуев» [136].

Иконописная служба в монастыре существовала не менее ста лет: зафиксированная в документах последней четверти XVII в., она завершила свое существование в 70-х годах XVIII столетия. Связано это, по-видимому, и с оскудением монастыря, когда мастерам стало невыгодно работать в монастыре, где претендовали на полную их занятость, заставляли «свое дело исполнять, а когда работы тоя нет, в другую ходить».

Например, переплетчик Антон Коленецкий был «и у чудотворца чтец, фонарщик, окончинщик и караульщик», за медником Степаном Степиналиным и кузнецом Николаем Чюхиным были и кузница, и медная служба, они должны были и «огороды притом ближние исправлять, и в другие работы ходить и звон праздничной исполнять» [137]. Кроме этого, постепенно была уничтожена существовавшая издавна дифференциация жалованья, мастерам стали платить поровну [138], поэтому все эти причины, вместе взятые, повлияли на то, что мастера стали выходить из монастыря, продолжали работать по найму, занимались торговлей и т. д.

В сохранившихся документах удалось обнаружить только один договор, в котором монастырь поручал бывшему своему жалованному иконописцу Федору Лазареву написать иконы в новый иконостас церкви Введения, выкрасить иконостас в трапезной этой церкви и поновить в нем

фунт...» (Там же. Д. 3937 (1741 г.). Л. 28); в мае «выдано в иконную иконописцу Филину Макурину на очищенье св. образов мыла два фунта слабкого...» (Там же. Л. 30). 1742 г. января 16 дня «выдано иконописцу Михайлу Каргополцову на 20 образов новых написать чудотворца Кирила штилистовых (товару)...» (Л. 16); в марте «выдано на 6 образов чудотворных...» (Л. 17 об.); «...выдано иконописцам на возобновленье... чудотворных образов левкасу 33 фунта...» (Л. 18); «марта в 10-й день... выдано иконописцу Каргополцову на выписанные образа золота тертать, серебра — тож... клею мезрянного 500 крушков...» (Л. 18); «в мае... выдано иконописцу Михайлу Каргополцову для поновления в церкви чудотворца Кирила царских дверей золота... кеновари... голубцу... бакану виницейского... яри медянки... белил... жижгилю... клею мезрянного 40 крушков...» (Л. 19); «майя в 19 день... выдано иконописцу Михайлу Каргополцову для поновления в церкви чудотворца Кирила икон местных и праздников, апостолов, пророков и праотцов четырех ярусов...» (Л. 19); «в июне... выдано иконописцом Михайлу Каргополцову, Филину Макурину в церковь чудотворца Кирила для починки мелких икон в олтаре и над гробом чудотворцвым...» (Л. 19 об.); «июля в 5-й день... выдано иконописцу Михайлу Каргополцову для писания вновь образа Успения Пресв. Б-цы да в молении чудотворца Кирила белоезерского и Кирила новоезерского на штилистовой цке золота...» и т. д.; «...выдано иконописцу Михайлу Каргополцову клею мезрянного 300 жеребейков подклеивать печатные листы...» (Л. 20); «...выдано судописцу Филину Макурину на крашение колясок черлени фунт, яри медянки 2 золотника...» (Л. 20 об.); «в сентябре... выдано выконую иконописцу Михайлу Каргополцову на письмо чудотворных образов 10 штилистовых...» (Л. 21); «сентября в 16 день... выдано иконописцу Михайлу Каргополцову на письмо образа отгроба чудотворцова Смоленской Богородицы, что в серебряных в створах золота... серебра...» и т. д. (Л. 21); «...выдано иконописцу Филину Макурину белил осьмая доля фунта, клею мездрянного 10 крушков на письмо образов, что у кельс отца архимандрита и у гостинные под крыльцами» (Л. 21 об.); «в октябре... выдано иконописному ученику Федору прилуцкому белил четверть фунта, яри медянки тож на крашение в кельях архимандрических оконичных дерев, да кнота к гостинным кельям на крыльце» (Л. 22); «того ж числа выдано ему ж, Федору сурику три четверти фунта на крашение десяти стаканов в погребническую службу» (Л. 22); «...выдано иконописцу Михайлу Каргополцову на 2 кнота к архимандрическому крыльцу да к гостинным кельям красок...» (Л. 22); «в ноябре... выдано иконописцу Филину Макурину клею мездрянного 40 крушков подклеивать лист чудотворной большей в келью отцу архимандриту Вавиле» (Л. 22 об.). Цит. по: ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 3934 (1742 г.).

[136] Там же. Д. 148 (1709—1729 гг.). Л. 9—10. Борис Степанов Холуев — сын вологодского иконописца Степана Викуловича Холуева. Вместе со своим братом Иваном работал в Вологде, Корнильевском, Александро-Куштском, Спасо-Куромском монастырях. См. о нем: *Федышин П. П.* Атрибуция вологодской иконы «Илья Пророк в пустыне» (1690 г.) из Третьяковской галереи // Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей: Научно-реф. сб. М., 1978. Вып. 4. С. 31—33.

[137] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 8627 (1764 г.). Л. 15—15 об.

[138] «...А хотя некоторым знатнейшим мастеровым людям и должно было напаче денежное жалованье свыше иных означать, но понеже они своим мастерством могут и на стороне больше других корыстоваться, а того мастерства за монастырским хлебом научены... однако при всем том, таковых мастеровых людей как-то живописцов, резчиков, столяров, плотников, кузнецов, может настоятель с братнею усмотря превосходство труда... сверх жалованья поразмотрению награждение учинить, что надлежит до монастырских солдат тем быть понрежнему в жалованье, ибо солдатов труд при монастыре всех легче и такой, что при оном может рукоделием своим всяк промышлять» (Там же. Д. 8434 (1763 г.). Л. 55).

иконы [139]. Иконостас не сохранился, но как по описанию этой работы, так и по фрагментам других современных ему иконостасов можно почти с уверенностью говорить, что эта работа была невысокого качества. Иконостас был двухъярусный, изображения помещались в шести клеймах небольшого размера, так же как и в трапезной. В описании покраски иконостаса очень легко узнать типичную ремесленность поздних переделок иконостасов монастыря [140]. Напомним, что и сам иконостас резал дьячок подмонастырной Покровской церкви. Обращает на себя внимание то, что Федор Лазарев должен был написать кроме икон и архидиаконов на боковых алтарных дверях. Однако через два года, в 1773 г., северную и южную двери расписывал «вновь» архидиакон Климент [141] из Троицкой лавры, у которого в свое время учился живописному искусству монастырский иконописец Осип Мельников. Скорее всего, это произошло потому, что Федор Лазарев не смог справиться с изображениями крупного размера. Можно вспомнить, что много раньше, еще в

[139] «Выдано по договорному письму подмонастырной Кириллова Белоезерского монастыря Больной слободы жителю Федору Лазареву за написание... в трапезную церковь Введения Пресв. Б-цы к зделанному вновь иконостасу своими красками образов местных Господа Саваофа с херувимы на облацех, храмового Введения Пресвятой Б-цы и на боковых и южных дверях двоих архидиаконов, Распятия Господня, двенадесяти пророков и протчих образов, да за вызолочение показанного вновь зделанного иконостаса монастырским двойником за все 42 рубли. Оные деньги... иконописец Федор Лазарев принял и росписался... Выдано... Федору Лазареву за поновление в трапезной церкви Введения Пресв. Б-цы двунадесяти апостолов 4 рубли да за крашение при оной церкви состоящей трапезе нового иконостаса 3 рубли» (Там же. Оп. 3. Д. 208 (1771 г.). Л. 7—9). Тогда же Федор Лазарев крышу красил на церкви Преображения (Там же. Д. 209 (1771 г.). Л. 7).

[140] «В церкви Введения, в трапезе иконостас гладкой о двух ярусах местами белилом да сандальною краскою выкрашен» (ГИБ. Кир.-Бел. № 102/1338 (опись 1773 г.). Л. 1135 об.); «...под тремя местными образами на трех гладких посредине сандальною краскою, около середины празеленью, а по фляму белилом выкрашенных тумбах по одному охрой написанному кресту...» (Там же). Пророки были написаны в рост, поларно, частью в овальных клеймах (высота клейм 10 с половиною верников), частью в круглых (диаметр 8 верников) (Там же. Л. 1121 об.). В апостольском ярусе были изображены по сторонам «седящего во облаце на херувимах Бога-отца кроме Богоматери и Иоанна Предтечи апостолы Наков, Симон, Иоани Богослов, Петр, Лука, Павел, Матфей, Марк, Андрей, Варфоломей» (Там же. Л. 1121 об.).

[141] «Куплено подмонастырной Больной Слободы у жителя Михаила Степиналина живописцу пародиакону Клименту для вымочения кисточек к написанию образов скинидару на 10 копеек да мыла 1 фунт. Заплачено пародиакону Клименту за написание вновь в Введенской церкви на северных дверях архидиакона Стефана, да на южных дверях архидиакона Лаврентия денег 3 рубля 50 копеек» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 3. Д. 282 (1773 г.). Л. 6).

в 1763 г. при очередном «разборе», когда определялось, кто чем жалуется, куда назначается, против имени Лазарева стояла помета — «вон» [142], в какой-то мере характеризующая его достоинства как мастера. Наняли Лазарева еще и потому, что в это время в монастыре, по словам архимандрита Иакинфа Каргинского, в иконах «была крайняя скудость и крайняя нужда» [143].

Сейчас, в процессе реставрации икон монастыря, приходится иметь дело с работой монастырских иконописцев, «починивавших» иконы в древних иконостасах. Нужно сказать, что записи XVII—XVIII вв. на древних иконах сделаны прочно, по ремесленному добротно, но не представляют никакого художественного интереса, в отличие, например, от записи конца XVIII в. на иконах середины XVI в. в Успенском соборе соседнего Белозерска. Весьма возможно, что к починке икон иконописцы относились менее серьезно, чем к написанию новых, но все-таки какое-то представление о степени их мастерства дает и эта их работа, вся без исключения ремесленная.

В связи с этим напрашивается вывод, что среди иконописцев всегда существовало — в древности, может быть, негласно, а позже, в XVII и особенно в XVIII в., все более регламентируемое — разделение по «статьям», «разрядам»; у каждого была своя область деятельности. Высокопрофессиональные артели брали подряды на создание иконостасов вновь, писали на новых досках и, по-видимому, неохотно, в исключительных случаях, «починивали» иконы. Это должно было быть и экономически невыгодным. Иконописцы же местные, самоучки, ремесленники, занимались как раз преимущественно починкой и писали иконы в казну, на раздачу. И не уничтожалось старое изображение на иконе в большей степени не из-за благоговейного

[142] Там же. Оп. 2. Д. 8396 (1763 г.). Л. 9 об.

[143] Сосланный в 1776 г. в монастырь на жительство 26-летний купец Смолин просил у архимандрита Иакинфа разрешения заниматься живописью и доносил о себе, что «живописному художеству учился в граде Олонце у живописца Соли Вычегодской купца Василья Мезенцева на масле один год и с ним публичную работу исправлял в Александро-Свирском монастыре у преосвященного Иоанна епископа олонецкого и каргопольского — писали крестовую церковь в прошлом 1765 году, а собою публичной работы нигде не делал». Он приложил даже к прошению срисованное им пером изображение с гравюры, однако вскоре почел свое желание заниматься живописью за суетное и решил оставить его «до времени», на что архимандрит ему писал: «ты против желанья твоего не будешь употреблен в дело, а будешь делать по твоей воле для себя, а не худо и для святой обители иконы преподобного Кирилла писать, ибо в том у нас крайняя скудость и крайняя нужда...» (Там же. Оп. 3. Д. 352 (1776 г.). Л. 13—14).

чувства перед святыней, а потому, что без него иконописцу-поновителю трудно было обойтись. Любопытен материал «свидетельствования» иконописцев Вологодской губернии, который проводила Вологодская духовная консистория в 70-х годах XVIII столетия [144]. Наряду с заявлениями иконописцев, что они «иконное художество за собой имеют и вновь на новых досках св. образа писать умеют», певчий Федор Мудров сказал, что «вновь на новых досках св. икон писать он не умеет, а только поновляет ветхие образа и то одни поля и ризы, кроме лиц»; дьячок Сретенской церкви Семен Яковлев не только не умел писать иконы вновь, но и поновлять старые, а лишь «умел красить»; вологодский посадский человек Николай Серков вначале было взял доску, чтобы написать требуемое для свидетельствования своего умения — образ св. Кира и Иоанна,— но вскоре ее вернул и сказал, что «иконного де художества исправлять он, Серков, не будет, а желает отныне по купечеству своему питаться от торгов». Во время осмотра церквей на предмет выявления «неискусписаных» икон в Вологодском и других уездах выявилось немалое количество преимущественно праздничных икон, где святые были «лицами обширны, зрением очес усковаты, у рущех и нозех перста короткие», «в рущех и нозех и во всяком члене неисправны, перста короткие, толстоватые» и т. д. [145] В 1761 г. из Белозерского духовного правления на хранение в «удобном месте с крепким смотрением» в Кириллов монастырь была прислана часть из 253 «неискусписаных» икон, изъятых из церквей Белозерского уезда и некоторых станов этого уезда [146].

В самом деле, в процессе реставрации икон вот уже не одно десятилетие поколения реставраторов на сотнях и сотнях икон уничтожают верхние слои живописи, т. е. поновительскую работу. Если бы первоклассные художники занимались в равной мере как письмом новых икон, так и починкой их, реставрация была бы невозможна в принципе: остановились бы перед необходимостью уничтожить значительное художественное произведение, так же как была приостановлена реставрация «Троицы» XIV в. из Успенского собора Московского Кремля, ростовской «Троицы» XIV в. в ГТГ и некоторых других, когда настоящие художники, а не ремесленники использовали доску старой иконы в качестве основы своего произведения. Но такие случаи в реставрации достаточно редки. Монастырские иконописцы, в том числе и Кирилова монастыря, в большинстве относились к категории ремесленников.

Не противоречит такому выводу и художественное наследие Кириллова монастыря. Из сохранившейся в монастыре живописи разных лет к произведениям московского круга можно отнести иконы из самого раннего иконостаса — Успенского собора 1497 г. Качество этой живописи, формальное мастерство художников, стоящее на уровне высших достижений русской иконописи рубежа XV—XVI вв., говорит о том, что иконостас был создан высокопрофессиональной группой иконописцев, у которых в процессе длительного сотворчества выработались единые принципы работы, много общих приемов.

Положение с иконописанием в монастыре в XVI—XVII вв. неразрывно связано с укладом монастырской жизни, который характеризуется устойчивостью тенденций развития. Закономерности уклада этого периода, характерные не только для Кириллова, но и для других монастырей, дают, на наш взгляд, основание проецировать их в XV столетие и с определенностью отрицать возможность существования собственных художников столь высокого уровня в монастыре в XV в. аналогично более позднему времени. Уступают в чистоте стиля и качестве Успенскому иконостасу иконы из церкви Иоанна Предтечи (1534), но и их следует рассматривать в русле московской живописи [147]. Одновременно с церковью Иоанна на великокняжеский вклад была построена и в одно время с ней освящена другая монастырская церковь — Архангела Гавриила. Можно предполагать, что и иконы в эти церкви писали одни художники, т. е. художники профессиональные, выходцы из центра, связанного с московским искусством XVI в. и ориентирующегося на него. Московскими по происхождению были иконостасы из двух других монастырских храмов XVI в.— церкви Владимира (1554) [148] и церкви Кирилла (1585) [149].

[144] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1, т. 2. Д. 2789. Св. 178, 179 (1771 г.).

[145] ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 2260 (1759 г.).

[146] ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 2. Д. 7621 (1761 г.). Л. 1—1 об.

[147] См. ст. М. Г. Малкина в наст. сб. В 1601 г. деисусный ряд иконостаса церкви Иоанна Предтечи состоял из 15 икон, праздничный – из 16, пророческий – из 16 икон пророков и иконы «Богоматерь Воплощение Сына Божия». В настоящее время 13 икон XVI в. деисусного ряда принадлежат ГРМ; Кирилловскому музею-заповеднику – несколько деисусных икон и царские врата XVI в. из придела Дионисия Глушицкого. Из иконостаса XVI в. церкви Гавриила сохранился местный образ «Троица». См.: Там же.

[148] Княгиня Мария Воротынская «дала в церковь образы; деисус с праздники и с пророцы и местные иконы и все украшение церковное...» (*Никольский И.* Указ. соч. Т. 1, вып. 1. С. 146. Примеч. 2).

[149] «Иконостас для церкви св. Кирилла, сооруженный в конце XVI века на счет царских пожертвований, состоял большею частью... из произведений московских иконописцев и серебряников» (Там же. С. 153).

Что касается церкви Иоанна Лествичника (1572) [150], церкви Преображения (1595) [151] (сюда же можно отнести и роспись Святых ворот), то ни иконы из этих церквей, ни роспись тоже нельзя приписать собственным художникам, потому что собственная мастерская в это время себя не обнаруживает в сохранившихся произведениях и монастырские документы не подтверждают ее существования. И роспись и иконы из церквей Иоанна Лествичника и Преображения можно считать произведениями местными, только понимая под этим живопись, имеющую стилистическую общность с памятниками Вологды, Белозерска, Каргополя. То, что для монастыря в XVII в. писали иконы преимущественно вологжане, прямо засвидетельствовано в документах.

В монастыре к вещам XVIII в., заслуживающим внимания, в первую очередь относится иконостас с резьбой и живописью второй половины столетия из церкви Кирилла (сейчас — в церкви Иоанна Предтечи), а также праздничные ряды второй половины XVIII в. из церкви Иоанна Лествичника, Преображения, Епифания и др., которыми заменили древние иконы в этих иконостасах. Их иконы проще, достаточно традиционны по технике, а «живописные» иконы из иконостаса церкви Кирилла, как удалось установить, написаны в конце XVIII в. (1791—1796) дьяконом (в других документах — священником) череповецкого Воскресенского собора Лукой Петровым, искушенным в рисунке, хорошо знающим технику масляной живописи. Некоторые иконы (например, «Успение», украшенное поверху цветочными гирляндами с головками херувимов) говорят о его знакомстве со светской тематикой; более того, в позе Кирилла, в указующем персте, направленном на тематически важные атрибуты, угадываются заимствования приемов из жанра портретной живописи XVIII в. Лука Петров использует в качестве иконографических образцов и гравюры с западноевропейской живописи. На северной и южной дверях он изобразил сложные ветхозаветные сюжеты [152]. В эти же годы местные иконы для церкви Евфимия написал опять-таки приглашенный из вязниковской округи крестьянин Иван Васильев [153]. Судя по тому, что открывают архивные данные, уровень мастерства собственных иконописцев был скромнее. К тому же, будь это собственные мастера, в монастыре, безусловно, существовал бы ряд вещей XVIII в., стилистически близких между собой. Собственным иконописцам хочется приписать изображения поясных пророков, относящиеся к 1757 г. и помещенные в резных «тумбах» под каждой иконой местного ряда Успенского собора. Изображения по типу ликов, робости технических приемов, скованности поз напоминают запись XVIII в. на многих иконах Успенского собора, церкви Епифания и др., сделанную монастырскими иконописцами при починке этих икон.

Таким образом, ни один иконостасный комплекс из сохранившихся не приходится считать произведением собственных иконописцев. Собственные иконописцы занимались другими делами. И это не только особенность Кириллова монастыря, но закономерность более общая, причины которой кроются в экономических факторах и в укладе средневековой русской ремесленной организации.

Сходная ситуация наблюдается в других монастырях. У Иосифо-Волоколамского монастыря существовала постоянная связь с Москвой через монастырское подворье. Он в Москве регулярно заказывал по нескольку десятков тех же пядниц, что и Кириллов монастырь, только писали не чудотворца Кирилла, а Иосифа Волоцкого и Богоматерь [154].

[150] Иконостас сохранился. Иконы местного ряда – «Иоанн Лествичник», «Феодор Стратилат», «Димитрий Солунский» (все в житии) – в ГРМ; остальные – в Кирилловском музее-заповеднике: «Никола» в житии из местного ряда, 10 икон поясного деисуса – «Спас». «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Михаил», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел», «Василий Великий», «Мученик Георгий», «Мученик Димитрий» – и 14 поясных пророческих изображений, по два на каждой доске, царские резные позолоченные двери. Принадлежащие Кирилловскому музею-заповеднику иконы полностью отреставрированы.

[151] Кирилловскому музею-заповеднику принадлежат все сохранившиеся иконы иконостаса: «Преображение», «Никола», «Мученица Ирина», «Мученик Леонтий» из местного ряда, главные царские врата и врата из придела Ирины, деисусные и пророческие иконы.

[152] «Выдано по договорному письму череповецкого Воскресенского собора диакону Луке Петрову за написание в новоностроенную преподобного Кирилла церковь в новозделанный новый иконостас живописных местных икон, первой восстания Христова от гроба, второй Успения пресвятыя Богородицы, третей преподобного Кирилла белозерского, четвертой Иоанна Предтечи в число договорных денег семидесяти рублей в задаток двадцать пять рублей» (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 3. Д. 695. Л. 5). «1795 года июня 11 Череповецкого Воскресенского собора священник Лука Петров... дал обязательство...: „В новоностроенной преподобнаго Кирилла церкви на двоих пономарских дверях написать живописною самою искусною работою и лучшими моими материалы на I. Принятие от Бога Моисеем закона, на II – падение стен Иерихонских за 50 рублей“» (Там же. Д. 746. Л. 8).

[153] «Выдано по договору вязниковской округи вотчины вдовы Настасьи Алексеевой Масловой деревни Ковинова крестьянину Ивану Васильеву за написание в состоящую во оном Кириллове монастыре Евфимиевскую церковь местных пяти образов из его красок и золота 50 рублей» (Там же. Д. 680. Л. 5).

[154] В 1592 г. выменяны на Москве три богородичных иконы (см.: ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 10. Л. 49); в этом же году выменяны еще 10 «образов пречисты»

Похожая картина была и в Троицком монастыре. Документы XVI—XVII вв. сохранили большое число имен собственных иконописцев, как иноков, так и жителей подмонастырной слободы. Однако очень немногие более или менее значительные произведения удается убедительно связать с собственной мастерской. По отзывам исследователей, исполненная троицкими иконописцами роспись Троицкого собора 1635 г. свидетельствует о том, «что они не обладали достаточными навыками в своем деле» [155]. В росписи Успенского собора 1684 г. они играли подчиненную роль у профессиональной артели ярославских иконников. Троицкие иконописцы также преимущественно были заняты изготовлением икон «Богоматерь», «Сергий Радонежский», «Сергиево видение». Опись 1641 г., например, называет в верхних казенных палатах 1163 образа «Сергиево видение» [156] на золоте и на красках, а это — все те же иконы для подношения и на раздачу. Многочисленность троицкой иконописной мастерской по сравнению с кирилловской обусловлена местоположением Троицкого монастыря вблизи Москвы. Здесь в связи с огромным паломничеством нужно было иметь и соответственное число икон на раздачу.

Такую же картину дают документы вологодского Спасо-Прилуцкого и Соловецкого монастырей XVII в.[157]

Следует сказать, что благословение иконами, подношение икон было строго обязательным, непреложным правилом в системе отношений того времени на Руси. Иконы причем приобретали характер некоей универсальной ценности: ими расплачивались за долги, их променивали на хлеб, их брали в замаскированной форме в залог. И. Е. Забелин отмечает, что к концу царствования Алексея Михайловича при дворе собралось более восьми тысяч поднесенных ему икон. В раздаточной книге икон вологодского архиерейского дома видно, что иконами благословляли по случаю приезда в город, отъезда, принятия должности. Подносили иконы писцам, подьячим, богомольцам, вкладчикам, почетным гостям, людям «властным» и т. д. Жизненная практика каждого монастыря определяла то количество раздаточных икон разного достоинства, которое нужно было хранить в казне. Сама обязательность обычая, отсутствие элемента исключительности обусловливали, видимо, в среднем невысокий уровень и качества, и стоимости этих икон, их заурядность.

С начала XVIII в. в Кирилловом монастыре наблюдается постепенный процесс замены подносных икон «печатными листами» с изображением Кирилла, Богоматери и пр., также чаще стали подносить разнообразную посуду. Т. В. Николаева приходит к заключению, что, «по-видимому, иконописание в Троицком монастыре, особенно в XVII в., было скорее ремеслом, чем искусством» [158]. Видимо, это было закономерно связано с характером работ, их стандартностью. Выводы, которые можно сделать на основании хорошо документированного XVII века, как нам кажется, можно распространить и на более раннее время. В этой связи важно заключение, к которому пришел Г. И. Вздорнов в своей работе, посвященной книгописанию и художественному оформлению рукописей: «Очевидно,— пишет он,— в большинстве монастырей (он берет московские и подмосковные монастыри в XIV—XV вв.— *О. Л.*) не было не только живописных мастерских, но даже и отдельных художников, которые могли бы быть привлечены к делу украшения рукописей. Это касается, в частности, Чудова, Спасо-Андроникова и Троице-Сергиева монастыря» [159]. Касалось это, по-видимому, Кириллова и других монастырей. В Кириллове монастыре до последней четверти XVII в. не было постоянной монастырской иконописной мастерской со своими традициями и преемственностью, что обязательно предполагает понятие «иконописная мастерская».

Значение памятников Кириллова монастыря для истории русской художественной культуры не связано с понятием местной мастерской. Монастырь на протяжении столетий обращался к ведущим направлениям, взыскательно соразмеряя свои требования к мастерам иконописи и декоративного убранства с лучшими образцами. Не случайно, что упадок вкуса совпадает здесь с упадком хозяйственным и духовным. Представление об обязательном наличии при всяком крупном монастыре собственной художественной мастерской отнюдь не самоочевидно, в данном конкретном случае его опровергают многочисленные факты.

(Там же. Л. 71 об.); «выменили 14 пядниц» (Там же. Л. 97); в 1601 г. в Москве «приговорен иконник Федор Греков 50 образов писать» (Там же. Д. 12. Л. 99 об.). В 1606 г. в Москве «дали иконнику Тамилу на 50 образов к Велику дни» (Там же. Д. 15. Л. 53 об.–77); тогда же «дано иконнику Тамилу за 20 образов на золоте 2 рубли» (Там же. Д. 16. Л. 200, 207 об.; см. также: Д. 17. Л. 13, 29, 35; Д. 18. Л. 45, 71, 81; Д. 19. Л. 32—251 об.; Там же. Оп. 1. Д. 2135. Л. 5; Д. 2138. Л. 3—4; Д. 2140. Л. 5—7).

[155] Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1968. С. 101.

[156] Там же. С. 100.

[157] См.: *Кукушкина М. В.* Монастырские библиотеки Русского Севера. Л., 1977. С. 57. Примеч. 68; а также ст. В. В. Скопина в наст. сб.

[158] *Николаева Т. В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 28.

[159] *Вздорнов Г. И.* Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. XXII. С. 143.

ХРАМОВАЯ ИКОНА УСПЕНСКОГО СОБОРА ВЕЛИКОГО УСТЮГА

В. М. Сорокатый

На иконе «Успение Богоматери» из Успенского собора Великого Устюга, хранящейся в Великоустюжском краеведческом музее [1], имеется неудаленная при реставрации поздняя надпись: Лѣта ЗЕмсца Сентѐврия при ‖ блговѣрномъ Велѝкомъ Кнзѣ Иванѣ‖Васи́льевиче. Поста́влена бысть ико́на оуспе́ние стыя Бдцы Повелѣ ‖ ниемъ Кнзя Семе́на Бори́совича Су́здальского». Надпись стала основанием датировки иконы 1496 г.[2] и ее определения как привозного суздальского памятника [3]. Ее история заслуживает внимательного рассмотрения.

Об интерьере первого каменного устюжского собора, построенного в 1554—1558 гг.[4], дает представление «Перепись образов и всякой церковной утвари» 1608 г., где икона «Успение» описана второй, после особенно чтимой устюжанами выносной иконы Одигитрии. На иконе было изображение Богоматери «на воздуху» [5], т. е. в сцене ее вознесения, всегда сопутствуемой «облачными» апостолами. С небольшими изменениями описание иконы повторено в сотной книге Устюга 1630 г.[6], составленной после новой отстройки (или перестройки) собора в 1619—1622 гг.[7], и в писцовой книге 1676—1683 гг., отражающей состояние собора, перестроенного к 1671 г.[8], где она названа «образ настоящий» [9] (этому соответствует принятый в литературе термин «храмовая икона»). Икона, по-видимому, находилась на единой подставе, завешенной пеленами, и в общем киоте с иконами «София Премудрость» и «Предста царица» [10]. К 1676—1683 гг. для них был сделан новый резной киот [11]. В 1740 г. икона занимала место у северной стены в нижнем ярусе резного позолоченного иконостаса [12], число венчиков на ее окладе выросло до 51 [13]. По этому признаку икону легко узнать в более поздних описях [14].

[1] Инв. № 13295/1—750; 120,0×95,0 см. Доска сосновая, с двумя врезными шпонками и ковчегом. Имеются значительные потертости красочного слоя.

[2] Дату можно прочесть и как «7000-е» (1491-е), но большего доверия заслуживает общепринятое прочтение: «Лѣта 7005 (-го) мца Сентеврия» — как более правильное грамматически.

[3] *Румовский И.* Описание великоустюжского Успенского собора. Вологда, 1862. С. 24; *Степановский И. К.* Вологодская старина. Вологда, 1890. С. 171; *Дунаев Б. И.* Город Великий Устюг. М., 1915. С. 43; *Евдокимов И.* Север в истории русского искусства. Вологда, 1921. С. 98; *Овчинников А. И.* К вопросу о владимиро-суздальской живописи XV века // Возрожденные шедевры. М., 1963. С. 26; *Он же.* Икона «Покров» — классический образец суздальской живописи // Сокровища Суздаля. М., 1970. С. 171; Ростово-суздальская школа живописи: Каталог. М., 1967. № 81; *Розанова И. В.* Ростово-суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Табл. 64—66 и аннот.; Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков: Каталог. М., 1976. № 20. Приводим также упоминания об иконе: Отчеты о заседаниях имп. Общества любителей древней письменности и искусства. СПб., 1900. Вып. 135. С. 19; *Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья. М., 1967. С. 44, примеч. 73; *Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973. С. 85; *Вздорнов Г. И.* Об иконе Богоматери Одигитрии из Великого Устюга: (Легенда и действительность) // Средневековая Русь. М., 1976. С. 327.

[4] Дата установлена Г. И. Вздорновым (см.: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 330) на основании изданных, но забытых документов. См.: РНБ. Т. XII. Акты Холмогорской и Устюжской епархий. СПб., 1890. Ч. 1. Стб. 125—129.

[5] РНБ. Т. XII. Стб. 146.

[6] Устюг Великий: Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1883. С. 5.

[7] Филиал ГАВО в Великом Устюге (далее: ГАВО(ВУ)). Ф. 584. Оп. 15. Д. 149. Л. 2.

[8] *Мальцев Н. В.* Скульптурный декор иконостасов Великого Устюга // ПКНО, 1977. М., 1978. С. 288 и примеч. 29.

[9] Устюг Великий: Материалы... С. 45.

[10] Ср. описания этих икон, сделанные на протяжении XVII в. См. примеч. 4, 5, 8.

[11] См. примеч. 8.

[12] Иконостас был построен в 1730-е годы. См.: *Мальцев Н. В.* Указ. соч. С. 288.

[13] ГАВО(ВУ). Ф. 584. Оп. 15. Д. 1 (без пагинации).

[14] См. описи собора: 1763 г.— ЦГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 720. Л. 3 об.; 1769 г.— ГАВО(ВУ). Ф. 584. Оп. 15. Д. 3. Л. 4; 1783 г.— ГАВО(ВУ). Ф. 363. Оп. 1. Д. 5515 (без пагинации), № 7 (по порядку); Ф. 584. Оп. 15. Д. 5 (без пагинации), № 7 (по порядку) — икона названа в числе «образов, оставших от прежняго иконостаса»; 1786 г.— Там же. Д. 6. Л. 7.— после

В подробной описи 1814 г. указаны материалы и даты изготовления дополнительных украшений оклада на иконе «Успение», но ничего не сказано о надписи на ней, в то время как история устюжской иконы «Одигитрия», записанная на ее раме, приведена дословно [15]. Впервые интересующая нас надпись приводится в описи 1854 г.[16] Следовательно, надпись могла возникнуть между 1814 и 1854 гг. Палеографические признаки надписи и помещение ее на развернутом свитке, как бы изображающем письменный источник, откуда она могла быть цитирована, указывают на вероятность возникновения ее в конце XVIII или начале XIX в. Вероятность цитирования подтверждают пунктуация, орфография и отсутствие местоимения «сия», обычного для пространных надписей на вкладных вещах. В городском соборе Устюга такой источник мог существовать: с собором было связано местное летописание [17], здесь составлялись и переписывались сказания об иконах [18].

Достойно внимания «чудо пятое» в житии Прокопия Устюжского, повествующее об обстоятельствах перезахоронения «нечестивого» слуги Симеона Борисовича, устюжского наместника «от града Москвы», погребенного слишком близко к могиле святого [19].

Имя наместника совпадает с именем вкладчика иконы. Правда, «чудо пятое» помещено в житии Прокопия после рассказа о чудесном исцелении слуги боярина Михаила Семеновича Воронцова, посланного в Устюг «правити всякие годовые доходы» [20], а деятельность М. С. Воронцова приходится на более поздний период, чем немногие известные даты, связанные с Симеоном Борисовичем Суздальским [21]. Однако в послесловии жития Прокопия его составитель указал, что он пользовался «церковными повестницами за много лет» — свитками и тетрадями, в которых были «многие главизны написаны не по ряду, предняя назади, а задняя напреди» [22]. Это оправдание возможных неувязок в хронологии, облеченное в словесную форму, заимствованную из предисловия Епифания к житию Сергия Радонежского [23], может отражать сходные обстоятельства работы агиографа. И все же представляется существенным подчеркнутое в «чуде пятом» полное неведение наместника во всем, что касалось почитания устюжанами Прокопия, возможное только при слишком узком распространении его культа и при незначительном временном промежутке между построением церкви, посвященной Прокопию, и событиями, описанными в «чуде». Привлекает внимание близость дат построения этой церкви (1495) [24] и вклада иконы «Успение» в Успенский собор (1496). Кроме того, уместно упоминание об иконе «Прокопий Устюжский» в житии 1601 г. [25], на которой интересующее нас «чудо», иллюстрированное в трех клеймах, помещено сразу после клейм с изображением постройки и освящения церкви Прокопия.

Тем не менее с уверенностью отождествить наместника — персонаж «чуда пятого» — с

устроения в 1782—1786 гг. нового иконостаса (Там же. Л. 1) икона заняла место с западной стороны южного круглого столба собора, на котором и оставалась до передачи в музей; 1814 г.— Там же. Д. 16. Л. 80 об.; 1854 г.— Там же. Д. 123. Л. 27 об., 28; 1912—1913 гг.— Там же. Д. 122. Л. 15 об. (опись приложена к описи 1853 г., обрывающейся на л. 4).

[15] ГАВО(ВУ). Ф. 584. Оп. 15. Д. 16. Л. 8 об., 9.

[16] Там же. Д. 123. Л. 28.

[17] *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод // Ист. зап. М., 1946. Т. 20. С. 247. И. К. Степановский указывал, что при Успенском соборе Устюга «было прежде подробное описание событий» (*Степановский И. К.* Указ. соч. С. 361). Позднейший из соборных летописцев доведен до 1923 г. См.: ГАВО(ВУ). Ф. 584. Оп. 15. Д. 149.

[18] *Шляпкин И.* Два великоустюжских сказания об иконах // Библиографическая летопись. СПб., 1915. Т. II. Отд. II. С. 57—68.

[19] Житие преподобного Прокопия Устюжского // ОЛДП. СПб., 1893. Вып. 103. С. 86—88 (в заглавии книги Прокопий Праведный ошибочно назван преподобным). В. О. Ключевский считал житие Прокопия ненадежным источником (см.: *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 277), но не распространял эту оценку на его продолжение — житие устюжского юродивого Иоанна, написанное в том же 1554 г. и тем же автором по сведениям, полученным от игумена сольвычегодского Борисоглебского монастыря, который до принятия иноческого сана был священником Успенского собора Устюга, был знаком с Иоанном и присутствовал при его погребении (см.: *Ключевский В.* Указ. соч. С. 278). Иоанн умер в 1495 г. (см.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 51, 98; Устюжский летописный свод: Архангелогородский летописец/Подгот. к печати и ред. К. Н. Сербиной. М.; Л., 1950. С. 100), по другим данным, в 1494 г. (см.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 136; *Титов А. А.* Летопись Великоустюжская. М., 1889. С. 44), а также в 1493 г. (см.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 115). Равным образом эта оценка не должна быть распространена на описания недавних для агиографа посмертных чудес Прокопия, которые В. О. Ключевский в своем труде не рассматривал.

[20] Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 80—82.

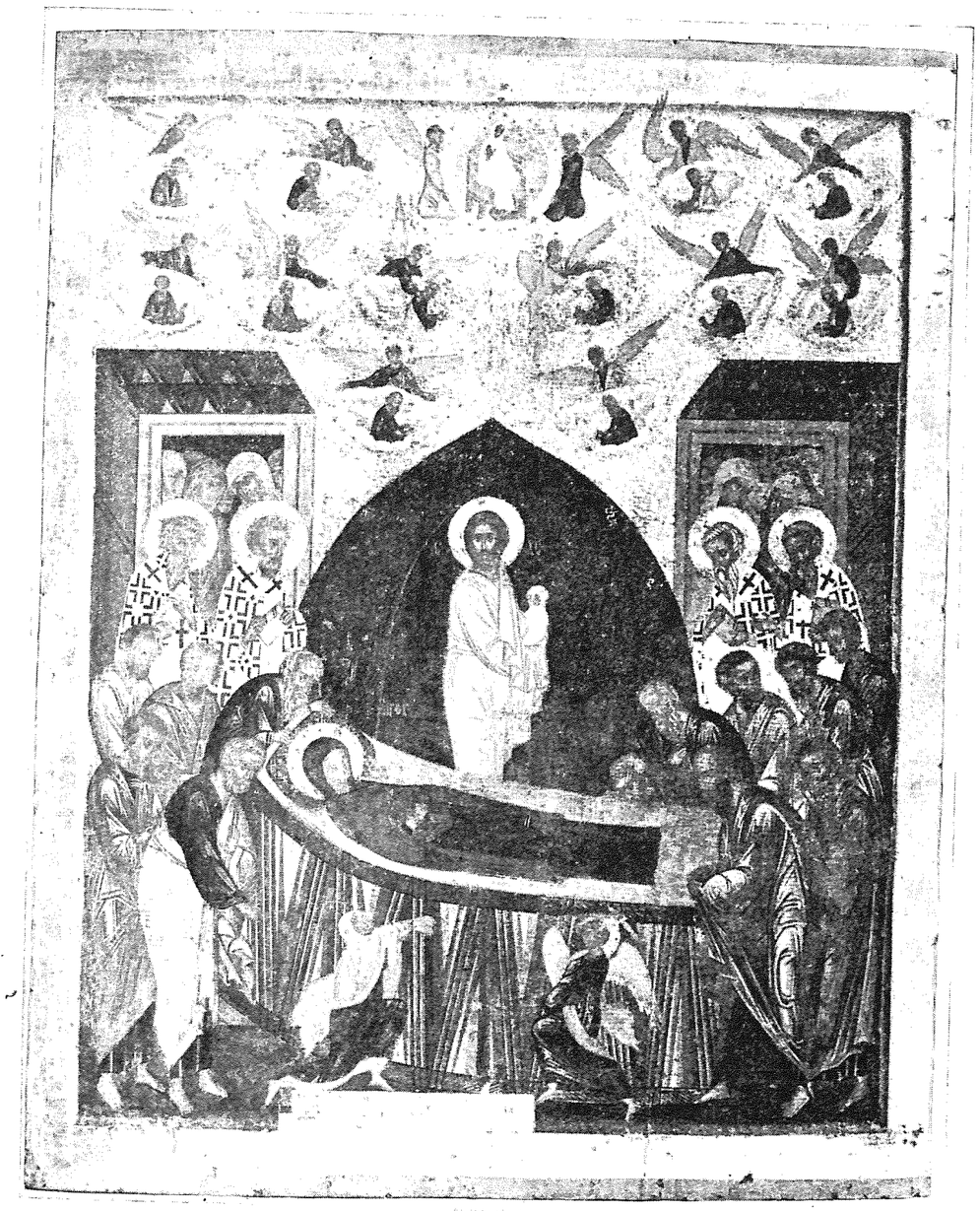
[21] См. о М. С. Воронцове: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 224; о Симеоне Борисовиче Суздальском: *Носов Н. Е.* Становление сословно-представительных учреждений в России. М., 1969. С. 146—147.

[22] Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 80—82.

[23] *Ключевский В.* Указ. соч. С. 277. Ср.: *Леонид*, архим. Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца и похвальное ему слово, написанное учеником его Епифанием Премудрым в XV в. СПб., 1885. С. 2, 3.

[24] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 51, 98, 136.

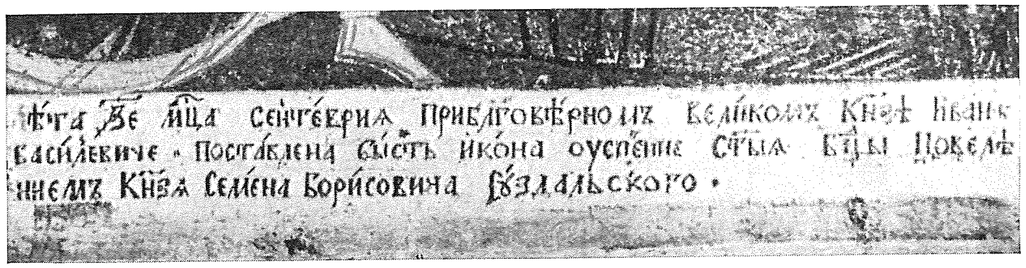
[25] Неизданный памятник — самая ранняя из известных житийных икон Прокопия, является вкладом Никиты Григорьевича Строганова к его раке, находится в местном ряду иконостаса Прокопьевского собора в Великом Устюге.



«Успение». Икона. Конец XV — начало XVI в. Великоустюжский краеведческий музей

вкладчиком иконы «Успение» не позволяет отсутствие прямых известий о связях Симеона Борисовича Суздальского с Устюгом [26].

Происхождение надписи на иконе «Успение» остается невыясненным, но возможность более критического толкования ее очевидна: суздальское происхождение иконы не может считаться доказанным. Вызывает недоумение и дата вклада иконы в собор (сентябрь 1496 г.), сгоревший на два месяца раньше [27] и отстроенный к 1502 г.[28] Сказанного достаточно, чтобы усомниться в правильности сложившегося представления об иконе и обратиться к ее изучению.



«Успение». Надпись на иконе

Иконографический тип «Успения» с вознесением Богоматери, «облачными» апостолами и Авфопией в конце XV — начале XVI в. характерен для искусства Москвы и встречается в иконах других центров, искусство которых переживает в это время сходные художественные процессы. Моменты, разновременные в «Сказании об Успении», представлены в этой группе памятников в одной сцене. В иконе из Устюга этот вариант несколько сокращен: отсутствует изображение рая с отверстыми вратами. Существенной деталью иконы является изображение возносящейся Богоматери в белом одеянии [29], встречающееся среди памятников более узкого — дионисиевского круга; к нему принадлежат: несохранившаяся храмовая икона 1484—1485 гг. собора Иосифо-Волоколамского монастыря, известная в повторении XVI в. (МиАР) [30], «Успение» из Дмитрова конца XV в.[31] и «Успение» из Павлова Обнорского монастыря (ВОКМ) [32]. Однако лишь в иконе из Дмитрова Богоматерь изображена сидящей на радуге [33], с воздетыми руками [34].

По сравнению с иконой из Дмитрова в устюжском «Успении» символика несколько упрощена: возносящаяся Богоматерь сидит на престоле, а не на радуге; руки Богоматери написаны в таком же жесте, как в иконах со сценой передачи пояса апостолу Фоме, хотя изображение пояса опущено [35].

Типологической зависимости иконы от московской традиции не противоречат ее художественные особенности: в иконе как бы отразились (с заметным упрощением) черты, видимо, московского прообраза.

[26] *Зимин А. А.* Список наместников Русского государства первой половины XVI в. // Археографический ежегодник за 1960 год. М., 1962. С. 40—41.

[27] Устюжский летописный свод. С. 100; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 51, 98.

[28] *Титов А. А.* Летопись великоустюжская. М., 1889. С. 44.

[29] О символике этого иконографического мотива и его литературных прообразов см.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 92—93.

[30] Там же. С. 92.

[31] Там же. С. 94; *Он же.* Художественная жизнь Дмитрова... С. 86.

[32] Икона не издана, упоминается в кн.: Живопись вологодских земель XVI—XVIII веков: Каталог. М., 1976. С. 44, 46, № 24. Автором сопровождающей каталог статьи А. А. Рыбаковым отнесена к кругу Дионисия и датирована временем около 1500 г., когда были написаны происходящие из этого же монастыря иконы «Спас» и «Распятие» (ГТГ). См.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи (ГТГ) М., 1963. Т. I. № 276, 277. В настоящее время находится на реставрации во ВНИИ реставрации.

[33] Символика этого изображения многогранна. См. строки из литературных прозведений, приводимые Г. В. Поповым: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 95. Радуга есть «Знамение завета» (Быт., 9; 12—17); см. также: *Воронцова Л. Д.* Икона Богоматери «Неопалимая Купина» // ЖМНП. 1904. Март. С. 82. Интересующая нас деталь дмитровской иконы содержит идею, раскрываемую наглядно в стенописи Старо Нагоричино 1317 г., где в сцену Успения с Богоматерью, возносящейся на радуге, включены изображения «пророков и других ревнителей Ветхого завета, в чьих словах можно усмотреть намек на ее особу и символы ее земной миссии» (*Wratislaw-Mitrovič L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // Byzantinoslavica. Praha, 1931. Vol. III. P. 178).

[34] В иконе из Дмитрова «в позе Богоматери утрачивается связь с эпизодом вручения пояса Фоме» (*Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова... С. 85).

[35] Отмечено Г. В. Поповым (Там же); ср., например, жест возносящейся Богоматери в иконе «Успение» около 1479 г. См.: *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971. Табл. 58.



«Успение». Деталь иконы. Снимок до тонировок

В поле изображения, близком к квадрату, композиция развернута вширь и симметрична. Почти «зеркально» повторяются группы епископов и жен, архитектура. Персонажи размещены монотонными рядами. Фигура Христа уравнена в пропорциях с другими фигурами нижней части композиции. Фигуры первого плана предельно приближены к нижнему краю изображения (эта особенность иконы нивелирована позднейшей записью коричневого цвета, оставленной при расчистке на лузге нижнего поля и увеличивающей площадь поземa), здания лишь «названы», обозначены самыми элементарными нерасчлененными формами. Их крупные темные кровли, перекликающиеся с темно-зеленым массивом мандорлы, разделяют изображение на ярусы, почти не объединенные пространственным и ритмическим движением. Между цветовыми пятнами, пассивными по своей конфигурации, не возникает сложного взаимодействия. Расположение фигур на плоскости образует немногие направления, общие для всей композиции,— так, сцена вознесения Богоматери подчеркнута сходящимися к ней линиями. Ладони и ступни персонажей небольшие. Их фигуры сужаются книзу. Движения замедленны, складки одеяний спокойно ниспадают. Все это заставляет вспомнить иконопись раннего XV в. Но расстановка действующих лиц очень равномерна, контуры фигур, плавные и непрерывные, округлены слишком элементарно и одинаково. Отсюда отсутствие пластического взаимодействия между фигурами даже в группах по сторонам от ложа, наиболее тесных по заполнению. Персонажи существуют каждый по отдельности, несмотря на то что эмоциональное выражение дано в целом, лишено индивидуальных оттенков.

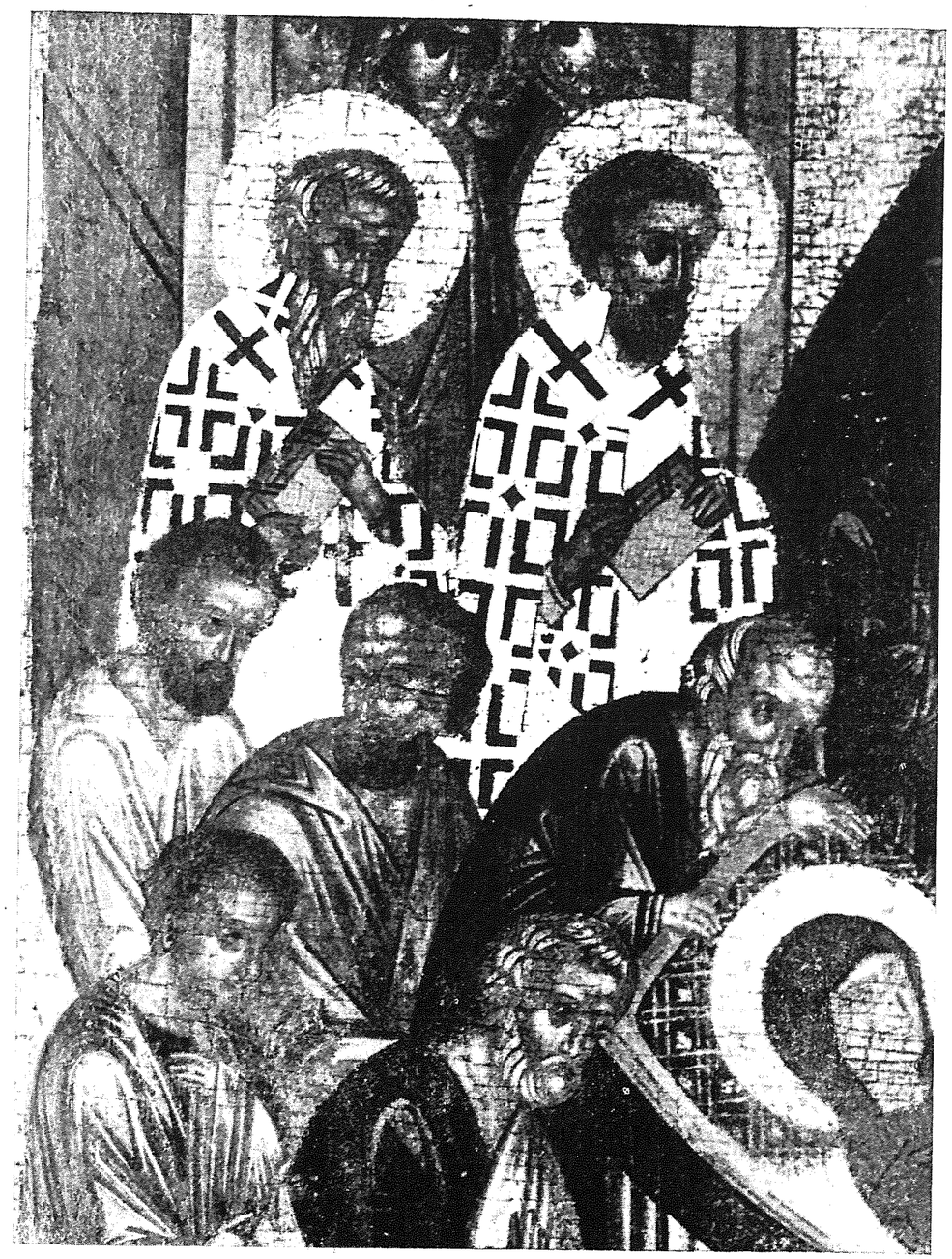
Колорит иконы полностью соответствует ее композиции. В красочном строе выделяются: красный (от красно-коричневого и вишневого до киновари) и зеленый (от желто-зеленых до черно-зеленых) и вторая не менее важная пара — желтый (охры, желто-коричневые краски) и сиреневый (чуть более фиолетового оттенка, чем «бакановый» мафорий Богоматери). Белый цвет служит мерой насыщенности всех красок. В чистом виде белила использованы только в письме одеяний епископов. Белые одежды Богоматери, возносящейся к лиловатой мандорле, более плотной в среднем круге, проработаны охряными линиями. Заметна зависимость от красочной гаммы произведений круга Дионисия, но в московских сопоставлениях цветов всегда ощутима творческая воля художника, здесь же краски взяты в силу их природного звучания, без точной меры тональности и без расчета на повышение звучности. Отличия — не столько в ограниченности палитры (отсутствуют голубые и синие цвета), сколько в способе и степени извлечения ее возможностей.

При ясности и определенности хроматической характеристики каждого красочного пятна не вполне выявлен цветовой контраст в группе желтых и особенно зеленых красок. Иконописец решал задачу согласования красок скорее сближением их по цветовому тону, чем выявлением оттенков, отличающих их друг от друга. Колорит не имеет той избирательности в сочетаниях, гибкости в развитии цветовой темы, которые вместе с ритмическим богатством и изысканностью рисунка красочных пятен так характерны для иконописи Москвы конца XV — начала XVI в. Вместе с тем чистые, но несколько приглушенные краски иконы лишены собранности, силы и яркости, известных по иконам новгородской школы этого же времени. Отсутствует и особая отработанность фактуры завершающих слоев, характерная для «больших» школ этого времени.

Особенности колорита, имеющие аналогии в произведениях круга Дионисия, не становятся определяющими весь цветовой строй, выглядят цитированными и не вполне органично включенными в систему выразительных средств — в этом проявляется породившая икону иная культура, стремящаяся расширить свои возможности некоторыми частными заимствованиями, но сохраняющая собственное лицо.

Своеобразие этой культуры проступает и в сочетании цветового решения с разработкой пластики. Лепка одеяний проста — в две-три ступени довольно широких высветлений. Высветления мягко подкрашены желтыми, зелеными тонами, им придана различная степень контрастности к основным тонам. Некоторые подкладные тона разбеливаются: легким разбелом уплотнена охра гиматия Петра, более желтая на бедре и зеленоватая на левом плече и свешивающихся с него складках. В нижней части иконы пробела усиливают мерность ритма, они более активны на замыкающих композицию фигурах; образуется как бы цветовая рама, внутри которой чередуются все цвета, завершенные светлым пятном фигуры возносящейся Богоматери. Смягченная, неуглубленная раскладка красок в сочетании с широкими, спокойными высветлениями соответствует небольшой глубине изобразительного поля иконы, пространственные планы которой только обозначены, но не уточнены линейно-ритмическими и пластическими средствами (в московской и новгородской иконописи развитого стиля конца XV — начала XVI в. повышение декоративности цвета сопровождается утонением пробелов, часто — сведением их к линии).

Теплое охрение «личного» положено крупными массами, относительно крупны движки.



«Успение». Деталь иконы

Лица, широкие, с крупными носами, развитыми надбровными дугами, напоминают лики новгородских икон, но построены с меньшей экспрессией.

Художественному облику иконы сродни ее образное решение: эмоциональное состояние характеризуется сдержанностью, но остается недостаточно выявленной присущая искусству Москвы атмосфера созерцания и духовного единства.

Степень выражения качеств иконы, порожденных связями со столичным искусством, делает ее сопоставимой скорее с провинциальными памятниками московского круга [36], чем, скажем, с «чисто» московской иконой «Покров» конца XV в. из Покровского монастыря в Суздале (в свое время изучаемая икона, происхождение которой из Суздаля казалось несомненным, послужила аналогией для обоснования принадлежности иконы «Покров» суздальскому мастеру [37]).

Между тем сопоставление иконы с памятниками иконописи Москвы и Новгорода не раскрывает до конца ее специфики. Рассмотрим, в каком отношении находится икона «Успение» к художественной культуре Ростова, связи с которым должны были быть важны для Устюга в силу принадлежности его к Ростовской епархии [38].

Искусство Ростова конца XV — начала XVI в. остается почти неизученным. Однако рассмотрение даже сравнительно немногих ростовских икон этого времени позволяет убедиться, что в них, как и в иконах Москвы и Новгорода, отразились процессы, предшествовавшие сложению общерусского искусства и определившие известное сближение искусства Ростова с искусством этих двух крупнейших художественных центров.

В денисусных иконах 1485 г. из с. Бородава близ Ферапонтова монастыря (иконы «Василий Великий», «Георгий», «Дмитрий Солунский» — МиАР) [39] ощутимы попытки передать форму линейными средствами, усиление плоскостности изображения. Новые художественные качества, сложно сплетенные с глубоко архаическим пониманием композиции, возникают без сколько-нибудь заметной переработки иконографических образцов, восходящих к самому началу XV в.[40]

В более развитом виде новые тенденции проявляются в иконах частично сохранившегося иконостаса конца XV в. из с. Чернокулова Юрьев-Польского района Владимирской области (иконы денсусного чина: «Спас в силах», «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Гавриил» — МиАР; иконы праздничного ряда: «Распятие» — МиАР, «Крещение», «Вход в Иерусалим», «Сошествие во ад» — Владимиро-Суздальский музей-заповедник [41]).

Ростовская основа их стиля проявилась прежде всего в особом понимании самоценности природного звучания мягко сочетаемых тонко положенных темных и светлых охр, коричневых и рыжеватых, серо-зеленых, серо-голубых красок, неяркой киновари.

Наиболее развиты в стилистическом отношении иконы денсуса и «Сошествие во ад» из праздничного ряда. В этих иконах рисунок стилизован, приведен в систему прямых и округленных линий, отвлеченно-красивую и вместе с тем полностью адекватную хорошо выраженной пластике. Жесты переданы широко, плечистые фигуры с небольшими головами и маленькими руками обладают внушительной энергией, их постановка пространственна. В пропорциях фигур, широте их движения живет воспоминание об иконописи первой половины XV в. Однако общий фон, ощутимо объединяющий все иконы, неглубок, свободно поставленные фигуры проецируются на него красиво вырезанными силуэтами, мягкость цветосочетаний снижает выступание объемов. В «личном», исполненном многослойно, по-ростовски выявлено звучание светло-желтых охр. Лики небольшого размера (см. «Сошествие во ад») схемой наложения высветлений напоминают лики икон праздничного ряда иконостаса 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.

Тенденции искусства конца XV в. отражены и в других иконах праздничного ряда чернокуловского иконостаса, исполненных менее квалифицированными мастерами и неровных по качеству. В иконе «Крещение» усиление силуэтности и графичности причудливо сочетается с угловатостью рисунка фигур и преувеличенно «подвижных» горок. В иконе «Вход в Иерусалим» до предела условная и внешне даже гипертрофированная объемность «личного» сочетается с совершенно плоскостной раскраской фигур и пейзажа.

В более зрелом виде, чем в иконах чернокуловского иконостаса, тенденция к стилистическому обновлению ростовской иконописи проявилась в иконе «Преображение» из с. Спас-Подгорья близ Ростова (ГТГ), созданной на рубеже XV — XVI вв. (вопреки позднейшей надписи, согласно которой икона была написана в 1395 г.[42]).

Передатировать памятник позволяет его художественный язык. Линейная стилизация пробелки, рисунка одежд и пейзажа развита так же, как в московских и новгородских иконах конца XV в., например в иконах иконостаса 1497 г. из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Фигуры иконы из Спас-Подгорья силуэтны, но контуры их строги, лишены излишней изломанности. В целом изображение неглубокое, но оно настолько разрежено и масштаб фигур так хорошо найден, что размещение очень свободно, персонажи кажутся окруженными условным пространством. Ощущению пространственности способствует и ритмика крупных крутых лещадок с черными пещерами, и выделение условного «переднего плана» с фигурой Петра. «Личное» — светлое, с подрумянками, тонкими движками, положенными «по форме», и тонкими красноватыми описями.

Вместе с тем в иконе хорошо выражены черты местной живописной культуры. Иконописец пользуется красками, излюбленными в Ростове. Он сильно подцвечивает высветление одежд, нежно разбеленными охрами передает крутые лещадные уступы, прозрачными красноватыми и зеленоватыми красками разных оттенков окрашивает тени на горках. Он избегает кристаллической ограненности форм, смягчая цветом ломкие моделировки. Предварительный рисунок просвечивает и местами используется как часть окончательного решения. Пропорции и абрис фигур «Преображения», сужающихся книзу, с покатыми плечами и маленькими руками, заставляют вспомнить, с одной стороны, более ранние московские иконы, например одноименный памятник XV в. из церкви Спаса на Бору в Московском Кремле [43], с другой — ростовские иконы конца XV в., такие, как рассмотренные выше иконы чернокуловского иконостаса.

К числу стилистически наиболее развитых памятников иконописи Ростова самого конца XV в. принадлежит часть икон иконостаса 1497 г. Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Это иконы денсусного ряда: «Иоанн Богослов», «Андрей Первозванный», «Никола», «Григорий Богослов», «Леонтий Ростовский», «Петр Митрополит» (Кирилло-Белозерский музей), «Мученик Артемий», «Мученик Евстратий» и две иконы столпников (ГРМ); иконы праздничного ряда: «Преполовение», «Уверение Фомы» (Кирилло-Белозерский музей), «Тайная вечеря», «Умовение ног», «Жены мироносицы у гроба» (ГРМ), «Суд Пилата», «Ведение ко кресту», «Утверждение креста», «Положение во гроб» (МиАР); иконы пророческого ряда: «Осия, Амос, Софония» (Кирилло-Белозерский музей), «Нафан, Аггей, Самуил», «Елисей, Захария, Иоиль» и, вероятно, «Малахия и Наум» (ГРМ). Приписать их ростовскому мастеру находит возможным Э. С. Смирнова [44].

[36] Для определения некоторых явлений искусства старых центров Северо-Восточной Руси первой трети XVI в., когда в них развернулась строительная и художественная деятельность, в которой ведущая роль принадлежала московским мастерам, а также для характеристики «почвенного» слоя искусства самой Москвы и подмосковных центров Г. В. Поповым введено понятие «московская провинция». См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 59—60. Примеч. на с. 129.

[37] *Овчинников А. И.* К вопросу о владимиро-суздальской живописи... С. 26; *Он же.* Икона «Покров»... С. 171. Позднее атрибуция «Покрова» как типичной суздальской иконы была пересмотрена: Г. И. Вздорнов и Г. В. Попов считают «Покров» московской иконой. См.: *Вздорнов Г. И.* О живописи Северо-Восточной Руси XII—XV вв. // Искусство. 1969. № 10. С. 60; *Он же.* Вологда. Л., 1972. С. 69; *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... С. 40.

[38] См.: *Саввантов П. И.* О начале и распространении христианства в пределах Вологодской епархии // Вологодские епархиальные ведомости (далее: ВЕВ). 1865. № 1. Прибавл. С. 23; *Он же.* Об учреждении Вологодской епархии // ВЕВ. 1865. № 5. Прибавл. С. 165—168; *Титов А. А.* Российская иерархия: Материалы для истории русской церкви. М., 1890. С. 2—3; *Покровский И.* Русские епархии в XVI—XIX вв., их открытие, состав и пределы. Казань, 1897. С. 105—107.

[39] См.: *Розанова Н. В.* Указ. соч. Табл. 32—33 (иконы «Георгий» и «Василий Великий»).

[40] В иконах «намечаются тенденции, соответствующие общестилистическим движениям эпохи. Однако... они получают предельно компромиссное выражение» (*Попов Г. В.* Московская икона 1485 года из села Бородавы: (К изучению ведущего направления столичной живописи конца XV века) // Древнерусское искусство XV—XVII веков. М., 1981. С. 91. См. также: *Пуцко В. Г.* Заметки о ростовской иконописи второй половины XV века // Byzantinoslavica. Praha, 1973. Vol. XXXIV/2. P. 201—209. Здесь автор, по существу, верно относит возникновение новых черт в ростовской иконописи ко второй половине XV в., однако аргументирует это положение анализом икон, принадлежащих не XV, а первой половине XVI в.).

[41] См.: *Салтыков А. А.* Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Л., 1981. Табл. 85—94; *Голейзовский Н., Ямщиков С.* Новые открытия московских реставраторов. М., 1970. Табл. 13—15.

[42] Икона датировалась 1395 г. на основании надписи, вырезанной на тыльной стороне (см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Т. I. № 176; *Воронин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 20); Н. В. Розанова, отметив сходство «Преображения» с московскими иконами круга Андрея Рублева, поставила дату под вопрос. См.: *Розанова Н. В.* Указ. соч. Табл. 30 и аннот.

[43] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы... Табл. 27. В последнее время специалисты (в частности, Э. С. Смирнова) все более склонны датировать памятник концом XV в.

[44] *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко О. А.* Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982. С. 132—133, 321. О. В. Лелекова считает эту часть иконостаса исполненной одним мастером, не определяя его принадлежности к какому-либо конкретному художественному кругу (см.: *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 192). В. К. Лаурина считает эти же иконы исполненными тремя московскими мастерами (см.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий: Каталог выставки/Вступ. ст. В. К. Лауриной; Ред.-сост. Т. Б. Вилинбахова, В. К. Лаурина, Г. Д. Петрова. Л., 1981. С. 9—10), что не подтверждается их стилем.

Такую атрибуцию подтверждает художественный строй икон. Их высветленный, мягкий колорит исключает контрастные сопоставления. Если на иконах этого же иконостаса, исполненных новгородскими мастерами, красочная поверхность сильно отражает свет, блестит, как эмаль, то на рассматриваемых иконах при равной сохранности свечение как бы присуще пигментам самим по себе, независимо от внешнего света, и поверхность кажется лишенной блеска, матовой (а в московской иконописи XV в. свойства красочных материалов претворены таким образом, что свечение как бы принадлежит изображаемому, оставаясь не зависимым ни от внешнего света, ни от конкретной плоскости изображения). На светлых подготовительных слоях живописи приписываемых ростовскому мастеру икон даже обильные белила моделировок выглядят неконтрастными, просвечивающими, слегка подкрашенными. Тончайшие движки «личного» письма «утоплены» в светлом желтороватом охрении, едва различимы. Легкий, изящный рисунок соответствует пластике фигур, стройных, с небольшими головами и маленькими руками, широкими покатыми плечами и высокими талиями. Колористическое и пластическое решение икон соответствует их разреженным, облегченным композициям.

В каждом из названных выше памятников иконописи Ростова конца XV в. по-своему проявились как местная живописная традиция, так и признаки приобщения к ведущим стилевым тенденциям эпохи, причем соотношение и взаимозависимость тех и других в одновременных или близких по времени иконах были очень разными. Анализ художественного строя устюжской иконы «Успение» показывает, что она может быть включена в круг разобранных произведений иконописи. Их объединяют близкие способы пропорционирования и рисования фигур, отношение к пластике, способы работы цветом, приемы письма, восприимчивость авторов к новейшим стилистическим тенденциям и вместе — устойчивость признаков местной живописной традиции. Это позволяет с доверием относиться к дате иконы, сообщаемой в надписи. С другой стороны, «Успение» отличает от сравниваемых с ним икон менее яркая индивидуальность его автора, проявляющееся в колорите иконы более робкое и прямое следование образцу, вероятно столичному, и менее активное претворение этого образца на основе «родной» для автора ростовской живописной традиции. Среди выделенных памятников иконописи Ростова конца XV в. икона устюжского музея выглядит несколько упрощенной, страдает наименьшей органичностью стиля.

Памятник создан на пороге возникновения местного, устюжского «письма» XVI в. и отделен не менее чем половиной столетия от самых ранних известных нам икон, знаменующих окончательное его оформление. Анализ этих икон не может быть проведен в рамках настоящей работы. Заметим лишь, что с середины XVI в. Устюг можно рассматривать как особый центр живописной культуры Севера, чьи произведения отличны от вологодских, северодвинских, каргопольских и каких-либо иных «писем», разными путями генетически связанных с живописной культурой Ростова.

Первая половина XVI в. должна была стать для Устюга, как и для иных формирующихся локальных центров местного иконописания, периодом перерождения местного варианта «материнской» живописной традиции в местный вариант «северных писем». Этот процесс был сложным и сильно разветвленным.

Авторы произведений провинциальной иконописи не могли быть знакомы с современным им искусством собственной метрополии или иных художественных центров в достаточно полном объеме. Культурная изоляция, связанная с удаленностью от центров художественной жизни, прерывалась при знакомстве с произведениями, привезенными оттуда, или при контактах провинциальных иконописцев с мастерами — представителями этих центров. В результате этих контактов стилистическая ориентация мастеров и уровень развития стиля, достигнутый провинциальным искусством в процессе собственной замедленной и затрудненной эволюции, подвергались коррективам, характер которых зависел от многих факторов, внешних и внутренних. Первые из них могли быть случайными: привозные произведения или творчество приезжих мастеров могли достаточно полно или, напротив, односторонне представлять наследие породивших их культур либо представлять не современный, а один из предшествующих этапов развития стиля. Вторые, обладавшие бо́льшим постоянством, предустанавливали выбор и переработку новых формообразующих приемов в направлениях, родственных глубоко укорененным чертам той художественной культуры, которая стала «материнской» для данного локального центра.

Новую ступень эволюции искусства северных центров в первой половине XVI в. можно иллюстрировать примером икон иконостаса Покровской церкви погоста Лядины близ Каргополя, прежде всего икон его деисусного и праздничного рядов [45]. Вероятно, эти иконы принадлежат

[45] Сохранились иконы: «Спас на престоле» (ГРМ), «Богоматерь», «Иоанн Предтеча», «Архангел Гавриил», «Апостол Петр», «Апостол Павел» (ГЭ) — из деисусного ряда и «Рождество Христово», «Успение», «Воздвижение креста» (ГРМ), «Преображение» и «Вознесение» (Архангельский Музей изобразительных искусств) — из праздничного ряда. Наиболее полные сведения об иконах см. в кн.: *Косцова А. С.* Сто икон из фонда Эрмитажа: Живопись русского Севера XIV—XVIII веков: Каталог. Л., 1982. С. 12—13, 46; Выставка новых поступлений: Древнерусское искусство: Каталог (ГРМ)/Под ред. В. К. Лауриной. Л., 1978. С. 19—20. Часть икон воспроизведена. См.: *Лихачев Д. С., Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Новгородская икона XII—XVII веков: Альбом. 2-е изд. Л., 1983. Табл. 169 («Спас на престоле»); *Косцова А. С.* Указ. соч. Ил. С. 46—47 («Архангел Гавриил» и «Апостол Павел»); *Ямщиков С.* Древнерусская живопись: Новые открытия. М., 1965. Табл. 44 («Рождество Христово»).

художественной культуре Каргополя [46]. Ограничимся попыткой оттенить ростовский компонент в их стиле. Удобно сравнить икону «Успение» (ГРМ) из праздничного ряда этого иконостаса с одноименной иконой начала XVI в. из Кижского погоста (Музей изобразительных искусств Карельской АССР) [47], имеющей, как и иконы из погоста Лядины, признаки среднерусских живописных традиций [48]. При сходстве в расположении, масштабе и общем абрисе фигур (полностью совпадает рисунок мандорлы в обеих иконах) в иконе из Лядинского погоста контуры лишены упругой наполненности, вместо пластического согласования элементов возникают ритмические соответствия пятен и направлений, возрастает значение горизонталей (наклон ложа Богоматери, рядная расстановка фигур), ослабляются тональные контрасты. Эти качества иконы из Лядин, а также пропорции и рисунок фигур (апостолы Петр, Павел, Иоанн Богослов), композиция интервалов заставляют вспомнить икону «Успение» из Устюга (икона из Кижей, напротив, оказывается ближе к провинциальным новгородским иконам позднего XV в.). Авторы «праздников» из Лядин сообщили характерное для искусства Ростова колористическое звучание даже пигментам, близким к московским.

Возвратимся к художественной жизни Устюга, представленной на рубеже XV—XVI вв. иконой «Успение» из городского Успенского собора. Можно предполагать, что в ней отразились кроме обязательных связей с центром епархии, более широкие связи, обусловленные расположением города на водном пути, соединяющем среднерусские центры с Двиной и другими северными землями и северные епархиальные центры — Вологду и Усть-Вымь — между собой. Следует учитывать и постоянную политическую ориентацию города на Москву [49]. В частности, городской собор Устюга, откуда происходит рассматриваемая икона, со второй половины XV в. был выведен в экономическом и правовом отношении из подчинения ростовскому архиепископу и передан великому князю [50].

О размерах художественной деятельности в Устюге может дать представление число существовавших в нем церквей. В Устюжском летописном своде на рубеже XV—XVI вв. упомянуты, кроме Успенского собора, церкви Афанасия, Бориса и Глеба, Варвары, Воскресения Христова, Рождества Иоанна Предтечи, Георгия, Козьмы и Дамиана, Николая, Прокопия, Рождества Христова [51]. Этот перечень неполон, в него вошли только церкви, пострадавшие от пожаров. Кроме них, с конца XV в. известна церковь Симеона Столпника [52]. Церкви Сергия Радонежского и Дмитрия Прилуцкого в устюжской Дымковской слободе, вероятно, намного старше первого летописного упоминания о них (XVI в.) [53]. Одной из древнейших в городе была церковь Леонтия [54], древней является и церковь Вознесения (время основания неизвестно) [55]. Одна из башен городских укреплений уже в 1438 г. называлась Сретенской, очевидно по наименованию церкви, рядом с которой она находилась (сама церковь Сретения известна с XVI в.) [56]. Кроме древних Троице-Гледенского и Михаило-Архангельского монастырей, в XV в. уже существовали устюжские Преображенский [57], Иоанно-Предтеченский [58] и Покровский [59] монастыри. Часто горевшие церкви и монастыри восстанавливались и вновь украшались иконами, которые трудно было в большом количестве доставлять из епархиального центра.

[46] *Лихачев Д. С., Лаурина В. К., Пушкарев В. А.* Указ. соч. Табл. 170 и аннот. на с. 317.

[47] *Смирнова Э. С., Ямщиков С. В.* Древнерусская живопись: Новые открытия: Живопись Обонежья XIV—XVIII веков. Л., 1974. Аннот. к табл. 5.

[48] *Платонов С. Ф.* Прошлое русского Севера: Очерки по истории колонизации Поморья. Пг., 1923. С. 32, 39.

[49] *Сербина К. Н.* Указ. соч. С. 252—254; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 98.

[50] Устюжский летописный свод. С. 98, 100—102; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 98—99.

[51] Житие преподобного Прокопия Устюжского. С. 73.

[52] Дымковская Дмитриевская церковь в Великом Устюге // ВЕВ. 1875. № 7. Прибавл. С. 119—120.

[53] *Шильниковская В. Н.* Великий Устюг: (Развитие архитектуры города до середины XIX в.). М., 1973. С. 34.

[54] Вознесенская церковь в Великом Устюге // ВЕВ. 1875. № 9. Прибавл. С. 172.

[55] Сретенско-Мироносицкая церковь в г. Великом Устюге // ВЕВ. 1875. № 1. Прибавл. С. 10—11.

[56] *Титов А. А.* Летопись Великоустюжская. М., 1869. С. 27, 43; *Токмаков И.* Историко-статистический и археологический очерк города Великого Устюга с уездом. М., 1894. С. 25; *Непеин А.* Святыни и достопримечательности города Великого Устюга и его окрестностей. Вологда, 1916. С. 11; *Шильниковская В. Н.* Указ. соч. С. 37.

[57] *Токмаков И.* Указ. соч. С. 36; *Непеин А.* Указ. соч. С. 9; *Шильниковская В. Н.* Указ. соч. С. 34.

[58] *Титов А. А.* Указ. соч. С. 27; *Шильниковская В. Н.* Указ. соч. С. 35.

Наконец, известия об устюжских церквах позволяют сделать предположение о месте, куда могла быть «поставлена» икона «Успение» в сентябре 1496 г. После гибели летом 1496 г. Успенского собора его престол, согласно обычаю, мог быть устроен в какой-либо из уцелевших церквей. Вместе с городским собором сгорели церкви Козьмы и Дамиана, Прокопия, Георгиевская и Борисоглебская. Все эти церкви стояли «на площаде» [60], т. е. на месте сохранившегося доныне соборного комплекса, состоящего из более поздних зданий. Здесь же и примерно в это же время была построена церковь Происхождения честного креста [61], не упомянутая в известии о пожаре. В ней (или в другой церкви, отстроенной раньше Успенского собора) и мог до отстройки собора сохраняться его престол с написанной вновь храмовой иконой «Успение».

Итак, дата храмовой иконы собора Великого Устюга, сообщаемая позднейшей надписью, может быть принята либо как достоверная, либо с несущественными оговорками. Не исключено, что вкладчик иконы и устюжский наместник Симеон Борисович, упоминаемый в житии Прокопия,— одно лицо. Икона принадлежит ростовской живописной традиции. Она создана в Устюге, характеризует связи города на рубеже XV—XVI вв. и является редким свидетельством сложности протекавшего здесь художественного процесса, предшествовавшего оформлению местного варианта «северных писем».

[60] Устюжский летописный свод. С. 100; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 98.

[61] Церковь Происхождения креста построена вскоре после смерти Иоанна Устюжского (см. примеч. 19, а также: Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местно чтимых. Вологда, 1880. С. 353—355); В. П. Шильниковская датирует эту церковь временем около 1495 г. См.: *Шильниковская В. П.* Указ. соч. С. 100—101.

РОСПИСЬ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА В СОЛЬВЫЧЕГОДСКЕ

Н. В. Удралова

Благовещенский собор в Сольвычегодске возводился на протяжении длительного времени. Строительство, начатое в 1560 г., было прервано пожаром 1576 г., от которого собор сильно пострадал. После восстановления он был освящен лишь в 1584 г. Как говорится в надписи на стенах храма, «ставили сей храм Ианикий Федоров сын Строганов и его дети Яков, Григорий и Семен и его внучата Максим Яковлев сын, да Никита Григорьев сын, да Андрей и Петр Семеновы дети Строгановы по своих родителех по себе на память и па поминок ныне и впредь».

В 1597 г. было написано несколько композиций на паперти, а в 1601 г. расписан весь собор, после чего тогда же последовало его вторичное освящение. До последнего времени фрескам Благовещенского собора не уделялось достаточного внимания, хотя они неоднократно упоминались в литературе. Между тем эта роспись — важный памятник древнерусского монументального искусства, завершающий развитие фресковой живописи второй половины XVI в. и в целом по своим стилистическим и иконографическим особенностям выполненный в традициях второй половины XVI в. В то же время некоторые, правда единичные, особенности выявляют и отличия стенописи от более ранних монументальных циклов. Уяснение места и значения сольвычегодских фресок в истории монументальной живописи ведет к более отчетливому представлению и о росписях первой половины XVII в.

Впервые о стенописи упоминается в 1789 г. в работе местного историка г. Сольвычегодска А. И. Соскина [1], где дается краткое описание ее сюжетов. Исследователи XIX — начала XX в. П. И. Савваитов, Н. И. Суворов, П. П. Муратов, П. Е. Макаренко и др., описывая Благовещенский собор, в основном уделяли внимание иконам и произведениям декоративно-прикладного искусства. О фресках говорится только в связи с надписью на стенах храма [2].

Вероятно, в конце 20-х — начале 30-х годов в музее «Новодевичий монастырь» (ныне филиал ГИМ) В. Н. Нечаев сделал доклад о росписях сольвычегодского Благовещенского собора, в котором он вкратце описал иконографическую программу росписи, ее манеру и некоторые стилистические особенности, отметив своеобразие росписи придела Иоанна Богослова [3]. Б. В. Михайловский и Б. И. Пуришев в своей работе по истории древнерусской монументальной живописи подробно анализируют композиции, расположенные на западной стене и на паперти. Авторы считают, что изображение Ветхозаветной Троицы — «одно из самых сильных произведений на данную тему», «яркий образец репрезентативного монументализма, достигшего своего наивысшего развития в годуновский период». Остальные росписи храма, по их мнению, гораздо ниже по художественным достоинствам, стиль их «примитивно-повествовательный, сухой» [4]. В «Истории русского искусства» в статье Ю. Н. Дмитриева сольвычегодская стенопись охарактеризована как памятник строгановской школы [5]. В последнее время реставраторы Г. Г. Донской и Л. Н. Донская опубликовали статьи о результатах реставрационных работ в

[1] *Соскин А. И.* История города Соли-Вычегодской древних и нынешних времен // Вологодские епархиальные ведомости. 1882. № 10. С. 236.

[2] *Савваитов П. И.* Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886. С. 5—6; *Суворов Н. И.* Сольвычегодский Благовещенский собор // Вологодские епархиальные ведомости. 1891. № 11—14; *Муратов П. П.* Строгановская школа // Игорь Грабарь. История русского искусства. М., [б. г.]. Т. VI. С. 364; *Макаренко Н. Е.* Искусство Древней Руси: У Соли Вычегодской. Пг., 1918. С. 44—48.

[3] *Нечаев В. Н.* Роспись сольвычегодского Благовещенского собора 1600 г.: (Конспект доклада) // Архив музея «Новодевичий монастырь». № 147/2.

[4] *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941. С. 81—82, 84.

[5] *Дмитриев Ю. Н.* Строгановская школа живописи // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 674.

дьяконнике, а также о датировке росписи и ее мастерах [6].

Вопрос о датировке, пожалуй, один из наиболее сложных и до конца неясных. Впервые надпись о строительстве и росписи храма была приведена в работе П. И. Савваитова [7] в следующем виде: «Лета от сотворения мира 7108 от рождества же по плоти Бога слова 1600 индикта 13 майя в 11 день у Соли Вычегодской на посаде соборный храм каменный Благовещения Пресвятыя Богородицы начат подписывати внутре и солтари и с приделом Иоанна Богослова и с кружалы верхними около храма Благовещения Богородицы настенным письмом московские иконники Федор Савин да Стефан Ярафиев стоварищи и совершено того ж лета августа в 29 день строением и повелением Никиты Григорьева сына Строгапова». Так же надпись воспроизводится у Н. И. Суворова, Н. Е. Макаренко и других авторов [8].

Однако уже в 1927 г. при обследовании росписи сотрудниками ЦГРМ было отмечено, что в летописи на стенах собора нет сведений о датировке и именах мастеров, она не соответствует опубликованной [9]. П. И. Савваитов и последующие исследователи в своих трудах приводили надпись, сделанную в начале XIX в. на обратной стороне шкафа-киота, что отмечалось в докладе о результатах обследования Благовещенского собора. В 1983 г. реставраторы Г. Г. и Л. Н. Донские впервые опубликовали летопись на стенах храма [10]. Она во многом отличается от надписи на шкафу-киоте: «А подписан сей храм с приделом и олтари стенным письмом лета 7109 майя 11 при благоверной царице и великой княгине Александре и при государе благоверном царе и великом князе Борисе Федоровиче всея Руси...». Из нее следует, что собор был расписан не в 1600, а в 1601 г., имена же и происхождение мастеров неизвестны [11].

В соборе есть еще две надписи в кругах на восточных гранях столбов. Г. Г. и Л. Н. Донские приводят надпись на юго-восточном столбе, заканчивающуюся словами: «...украси сию соборную церковь честного ея благовещения настенною иконною подписью...» [12]. Последние строчки ее почти полностью утрачены. В надписи на северо-восточном столбе Г. Г. и Л. Н. Донским удалось прочесть следующее: «...украси Никитиным иконописцем Игнатием со товарищи» [13]. Это позволило им утверждать, что «собор расписан под руководством и, вероятно, при участии иконописца Никитина Игнатия» [14].

Обратимся теперь непосредственно к росписи [15]. В просторном помещении собора, вытянутом в направлении север—юг, два столба с перекинутыми к стенам арками несут коробовые, продольно ориентированные своды. Живопись полностью покрывает стены, столбы, своды и арки.

В данное время она находится под записью, за исключением росписи дьяконника и нескольких композиций на южной и северной стенах. Кроме того, существуют незаписанные участки живописи 1601 г. на восточной, северной и южной стенах, скрытых иконостасом. Очевидно, впервые фрески поновлялись в первой половине XVIII в., после пожара 1718 г., когда были частично переложены своды храма и появились новые главы. Следующее поновление было произведено в 1825—1827 гг., когда были заново расписаны своды центрального нефа (композиции «Новозаветная Троица» и «Распятие»), паруса и восемь лотков центрального барабана, а также жертвенник. Росписи на паперти прописаны в 1876 г. В 1911—1912 гг. поновлена живопись в кокошниках и фрагменты композиций в дьяконнике [16]. В целом все поновления следуют первоначальной живописи, иконография оставлена прежней, но колорит резко искажен.

[6] *Донская Л. Н., Донской Г. Г.* Из истории строительства и создания настенных росписей Благовещенского собора г. Сольвычегодска // Художественное наследие. М., 1983. № 8. С. 37—46; *Они же.* О реставрации стенописи Благовещенского собора г. Сольвычегодска // Художественное наследие. М., 1984. № 9. С. 42—50.

[7] *Савваитов П. И.* Указ. соч. С. 6.

[8] *Суворов Н. И.* Указ. соч. С. 147; *Макаренко Н. Е.* Указ. соч. С. 47—48; *Дунаев Б. И.* Город Сольвычегодск. М. 1914. С. 7.

[9] *Лаговский М. С.* Доклад о результатах обследования памятников живописи монументальной и станковой в Благовещенском соборе-музее г. Сольвычегодска: (Протокол заседания совета отделения живописи ЦГРМ от 17.I.1928) // ГТГ. Оп. 67. Д. 369.

[10] *Донская Л. Н., Донской Г. Г.* Из истории строительства... С. 41.

[11] К сожалению, Г. Г. и Л. Н. Донские опубликовали эту надпись с изменением ее орфографии, в осовремененном виде, кроме того допустив некоторые ошибки в ее прочтении. В настоящее время надпись находится под записью (кроме ее начала и конца, скрытых иконостасом), и, хотя поновления повторяют в целом первоначальные буквы, все же от окончательных выводов в вопросе ее датировки пока следует воздержаться. К тому же слова летописи «подписан сей храм» можно истолковывать не как начало работ по его росписи, а как их окончание.

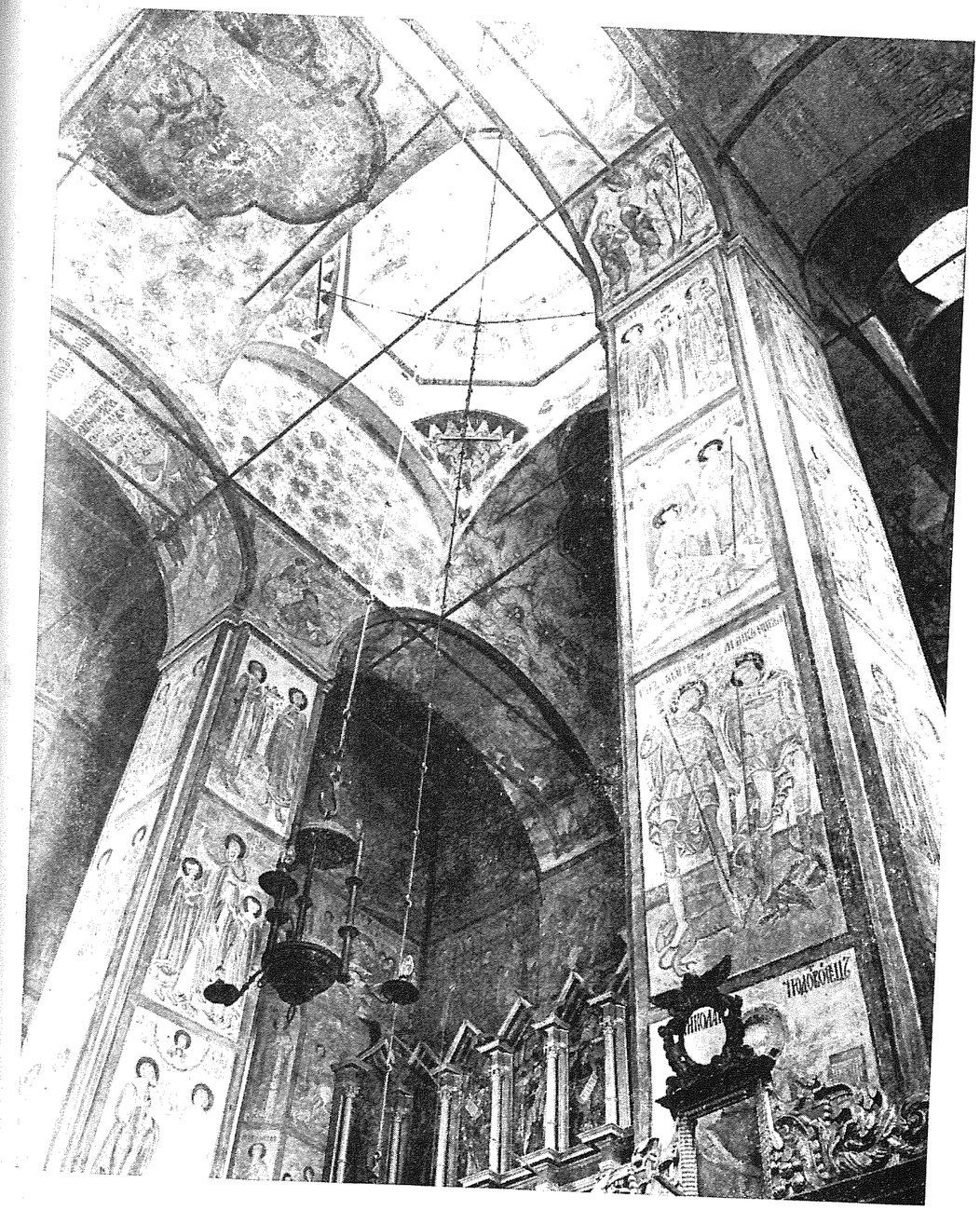
[12] *Донская Л. Н., Донской Г. Г.* Из истории строительства... С. 42.

[13] *Донской Г. Г., Донская Л. Н.* О реставрации стенописи... С. 42.

[14] По-видимому, такие выводы преждевременны, поскольку слово «украсили» могло относиться как к стенному письму, так и к иконописи. Пока еще рано уверенно говорить о том, кто были мастера росписи, а также откуда появились в надписи начала XIX в. имена Федора Савина и Стефана Ярафиева.

[15] Фотоиллюстрации для статьи выполнены В. М. Рудченко.

[16] *Донской Г. Г., Донская Л. Н.* О реставрации стенописи... С. 42—44.



Роспись Благовещенского собора в Сольвычегодске. 1601 г.

После 1928 г. ЦГРМ были начаты работы по реставрации фресок [17]. Были расчищены несколько композиций на северо-западном своде, на северной стене (сцены из библейского и богородичного циклов и два «Вселенских собора») и частично две композиции на южной стене («Поклонение иконе Богоматери» и «Сорок мучеников севастийских»). С 1934 г. реставрационные работы были приостановлены на долгое время. В 1978—1979 гг. бригада ВНИИ реставрации под руководством Г. Г. Донского провела работы по реставрации живописи в приделе Иоанна Богослова, была также раскрыта от поновлений композиция «III Вселенский собор» [18].

Поскольку, несмотря на поновления, иконографический состав фресок не был изменен, перейдем к его содержанию. На паперти по сторонам портала в 1597 г. написаны большие композиции с арочным завершением: с южной стороны — «Троица», с северной — «Благовещение». Еще две сцены (одна из них — «Похвала Богоматери») под сильной масляной записью сохранилась на северной паперти.

Фресковые циклы храма в общем сходны по своей иконографии с предыдущими росписями второй половины XVI в. (Троицкий собор в Александрове, Успенский собор в Свияжске, Смоленский собор в Новодевичьем монастыре, церковь Преображения в Вяземах). Пожалуй, основной чертой, выделяющей рассматриваемую роспись среди остальных, является резкое увеличение числа композиций: на северной и южной стенах живопись размещена в семь ярусов, на столбах — в пять (нижний ярус, в том числе и на восточной стене,— орнаментальные полотенца). Они отделены друг от друга широкими красно-коричневыми разгранками, внутри каждого регистра сцены разделяются вертикальными узкими столбиками с заострениями наверху.

Новые главы XVIII в., скорее всего, так и не были расписаны. А. И. Соскин, перечисляя сюжеты росписи, умалчивает о каких бы то ни было изображениях в куполах [19]. На склонах арок, сводах боковых нефов, в верхнем ярусе северной и южной стен и боковых люнетах восточной стены изображены библейские события, причем традиционные сцены дней творений (Свияжск, Вяземы) здесь опущены. Но в целом библейский цикл значительно развит по сравнению со свияжским, заканчивающимся смертью Адама. Роспись на библейскую тему начинается сценами, посвященными Авелю и Каину, расположенными на склонах арок, и продолжается в боковых нефах на сводах. Здесь цикл открывается «Погребением Адама». Затем следуют история Ноя, «Вавилонское столпотворение», «Явление Аврааму трех ангелов» и «Гибель Содома». Далее библейский цикл переходит на южную и северную стены и заканчивается на восточной. Представлены события истории Моисея. На южной стене в верхнем седьмом ярусе изображены композиции «Исход из Египта» и «Потопление войск фараона в Черном море»; на северной стене — «Иссечение вод из скалы», «Нападение Амалика на израильтян», «Постройка скинии». Еще шесть сцен из жизни Моисея помещены в два яруса в боковых люнетах на восточной стене и на склонах арок.

Особенностью росписи являются многочисленные композиции богородичных циклов, занимающих главное место в ансамбле. В более ранних фресках второй половины XVI в. в храмах, посвященных Богоматери, обычно изображали акафистный цикл, апокрифическое житие Богоматери, «Сказание об Успении Богоматери», «Сказание об иконе Богоматери Лиддской». В сольвычегодском соборе присутствуют все четыре богородичные темы («Успение» представлено в двух сценах). Надо заметить, что в предыдущих стенописях композиции на эту тему занимали не только стены, но и столбы (Александров) и своды (Новодевичий монастырь). В Благовещенском соборе Сольвычегодска они расположены на стенах.

Сцены из жития Богоматери размещены в шестом ярусе росписи, начинаются на северной стене, продолжаются на восточной и заканчиваются на южной. В этом цикле достаточно подробно представлены история Иоакима и Анны и детство Марии, причем их иконографическая трактовка весьма близка к свияжским росписям. На южной стене начинается акафистный цикл, он занимает пятый, четвертый ярусы южной и северной стен и оканчивается в третьем ярусе на южной стене. Здесь же сразу вслед за последней акафистной сценой «Взбранной воеводе победительная» начинается цикл, посвященный иконе Богоматери Лиддской. Его открывает сцена с изображением Луки, пишущего икону Богоматери. Далее цикл продолжается в третьем ярусе на северной стене и заканчивается во втором ярусе на южной. Вслед за последней композицией «Перенесение иконы в град Москву» написана сцена «Сорок мучеников севастийских».

По иконографии и расположению роспись на темы Акафиста и иконы Лиддской имеет много общего с фресками Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Последняя акафистная композиция трактована в обоих памятниках как победа греков при осаде Константинополя, а следующий цикл на тему «Сказание об иконе Богоматери Лиддской» размещен в этом же яру-

[17] Там же. С. 44.
[18] Там же. С. 44—49.
[19] *Соскин А. И.* Указ. соч. С. 236.



«Евхаристия». Роспись свода дьяконника Благовещенского собора в Сольвычегодске

се, ничем не отделенный от предыдущего. Во втором ярусе на северной стене расположены композиции «Вселенские соборы».

На восточной стене в центральном люнете изображено «Благовещение», композиционно повторяющее сцену на паперти собора (обе с арочным завершением). Интересной особенностью всего ансамбля является состав росписи восточной стены. Помимо апокрифического богородичного, здесь имеется также христологический цикл, открывающийся сценой «Богоявление» и заканчивающийся «Вознесением» (в настоящее время скрыт иконостасом). Изображение Христа в «Распятии», помещенном в центре этого яруса, видимо, являлось как бы завершением первоначального иконостаса.

Огромная композиция «Страшный суд» занимает западную стену, западные склоны арок и откосы окон. Она близка по своей трактовке к сценам второй половины XVI в. в Спасо-Преображенском соборе Ярославля и Троицком соборе в Александрове, делится на несколько регистров, а центральная ее часть («Престол уготованный» и изображение адского змия) размещена на откосах среднего окна. Детально разработано изображение ада, где основное место занимает большой двуглавый зверь, на котором восседает сатана, держащий на коленях Иуду.

На откосах окон северной и южной стен и на столбах написаны святые. На гранях столбов они представлены по двое или целыми группами (на северном столбе — Вера, Надежда, Любовь, Софья). На южном столбе, помимо этого, расположены две сюжетные сцены: «Изведение Петра из темницы» и «Три отрока в пещи огненной». Такое большое количество изображений на столбах не встречается в более ранних росписях. Здесь написаны святые, тезоименитые членам семейства Строгановых (преподобные Иоанникий, Максим Великий и святые Никита-воин, Софья, Андрей Стратилат), местночтимый святой Прокопий Устюжский, а также русские князья, изображения которых часто встречаются в живописи XVI в. (Новодевичий монастырь, Вяземы): Владимир и Ольга, Борис и Глеб, Всеволод Гавриил, Михаил Тверской. Несомненно, в выборе этих святых немаловажную роль играла воля заказчика. Храм расписан, судя по надписи, «повелением Никиты Григорьева», человека образованного, заказчика не только росписи, но и многочисленных икон. В подборе святых здесь, очевидно, было намерение отразить связь дома Строгановых с Москвой.

В алтаре на восточной стене написан «Великий вход», на южной — «Воздвижение креста», на западной — «Покров», «Положение пояса» и «Положение риз Богоматери». В своде алтаря в XVIII в. выполнены композиции на слова молитвы «Отче наш», очевидно, первоначальная живопись под ними не сохранилась. В жертвеннике роспись XVII в. также утрачена.

В дьяконнике расположен придел Иоанна Богослова. Посвящение придела этому святому связано с названием храма (поскольку, по преданию, именно Иоанну Богослову Христос поручил заботу о Богоматери). На своде дьяконника написана редко встречающаяся сложная композиция «Мученическая смерть апостолов». В центре свода изображен Саваоф, «Распятие» с предстоящими Богоматерью и Иоанном Богословом, ниже — благословляющий Христос и под ним — апостол Петр, держащий в руках свиток с надписью. По обе стороны от Христа расходятся своеобразные лучи, заканчивающиеся медальонами, в которых представлены 12 сцен, вкратце изображающих деятельность апостолов после вознесения Христа и их мученическую кончину. Кроме того, на своде расположены «Лествица Иакова», царь Давид перед Богоматерью и «Евхаристия» в двух сценах, на южном и северном склонах коробового свода.

Большая часть фресок на южной и северной стенах написана на тему «Хождение Иоанна Богослова». Роспись выполнена в четыре яруса. Действие начинается в верхнем ярусе на северной стене, переходит на восточную и южную стены и заканчивается в нижнем южном ярусе. В нише в нижнем ярусе восточной стены изображена композиция «Богоматерь живоносный источник». Помимо этих основных сцен на северной стене, по сторонам заложенного проема в центральный алтарь представлены св. мученики, а под проемом (в третьем ярусе) — воины-мученики. Изображения святых размещены также на откосах центрального окна и по сторонам заложенного проема в храм на западной стене дьяконника. Ниже под ними расположена композиция «Собор 70 апостолов», в центре которой написан благословляющий Саваоф, окруженный апостолами.

Основные циклы росписи — «Мученическая смерть апостолов», «Хождение Иоанна Богослова», композиция «Богоматерь живоносный источник» и «Собор 70 апостолов» — по своей тематике тесно связаны друг с другом. Эта роспись создавалась на одну тему — прославление и распространение христианского учения.

На южной части свода рядом с композицией «Мученическая смерть апостолов» на фоне одноглавого храма изображена стоящая Богоматерь с младенцем Христом. Слева к ней склоняется царь Давид с развернутым свитком. Богоматерь здесь олицетворяет собой всю христианскую церковь. Слова псалма 44-го, написанные на свитке царя Давида,— «Слыши дщерь и вежди и приклони ухо» — относятся, как пра-



«Второй Вселенский собор». Роспись северной стены, второй ярус.
Благовещенский собор в Сольвычегодске

вило, к композиции «Предста царица» [20]. В сольвычегодской росписи, по-видимому, представлен ее упрощенный извод.

Расположение «Евхаристии» на северном и южном склонах свода (с южной стороны — причащение вином, с северной — хлебом) в дьяконнике — редкое явление. Эта сцена обычно помещалась в центральном алтаре. Однако уже в середине XVI в. «Евхаристия» уступает место более сложной отвлеченно-аллегорической композиции «Великий вход». В главном алтаре Евхаристия изображается обычно на западной стене. Размещение ее в дьяконнике Благовещенского собора можно объяснить тем, что в данном случае здесь располагается придел. Кроме того, возможно, «Евхаристия» является продолжением апостольской темы, основной акцент ставится не на ее литургическом значении, а на участии в этом таинстве апостолов.

Подобная иконографическая программа весьма своеобразна. Как правило, если в дьяконнике размещался придел (Смоленский собор Новодевичьего монастыря, церковь Николы Надеина в Ярославле), на стенах были представлены житийные сцены, не имеющие такого сложного аллегорического смысла, как в Сольвычегодске. Наибольшая иконографическая близость к рассматриваемой росписи обнаруживается во фресках дьяконника Успенского собора Свияжска [21]. Весь дьяконник расписан не был. Однако на западной стене его сохранилась композиция, родственная фрескам западной стены придела Иоанна Богослова, где представлены погрудные изображения апостолов в очень сходных клубящихся облаках. На южной стене дьяконника свияжского собора — композиция, иллюстрирующая псалмы Давида. Характерно, что здесь, как и в сольвычегодском дьяконнике, есть сцена на слова 44-го псалма с тем отличием, что в Свияжске Богоматерь написана в царских одеждах, рядом с ней Иоанн Предтеча и Давид, а в центре — Христос в царском облачении (т. е. почти традиционное изображение «Предста царица»).

Роспись сольвычегодского собора выполнена в технике фрески с последующей прописью темперой. Почти во всех сценах подготовительный рисунок обозначен глубокой графьей. Рисунок ее уверенный, но несколько грубоватый, особенно в очертаниях рук. Процарапывался как общий абрис — очертания фигуры, нимб, так и отдельные детали лика, рук, одежды. Лики и одеяния обведены довольно толстым контуром, совпадающим с графьей. Живопись не выходит за пределы этой темной описи.

По санкирю цвета темной охры положена светлая охра в верхней части лба, на надбровных дугах, нижних веках и скулах. Белильные «света» усиливали выразительность ликов, придавая им эмоционально-взволнованное состояние. Три-четыре коротких белильных штриха положены на правом виске и чуть выше скулы в уголке правого глаза. Штрихи нанесены параллельно, энергично и резко, более длинные — в центре, по краям — более короткие. Белильные движки на ликах, выявляющие объем и рельефность формы, подчас имеют орнаментальный характер. Темные дуги бровей отмечены легкими белильными штрихами. Глаза и нижнее веко обведены темным контуром, зрачок усилен в правом углу белым движком. Чуть загнутые вниз носы очерчены по гребню с одной стороны темным рисунком, с другой стороны его проходит белая линия с капелькой на конце, а на переносице — с заострением кверху. Ухо обведено черной описью, внутри ее рисунок повторен белой. Подобный тип персонажей встречается и в росписях Свияжска.

При написании волос, усов и бород единый контур прерывается: энергично вогнутые линии описывают виски, несколько темных штрихов изображают пряди волос в центре. Белильная штриховка здесь более разнообразна и сложна. Пробела положены веерообразно, они расходятся из одной точки волнистыми или скругленными линиями, образуя своеобразную белильную декорацию на темном санкирном фоне.

От живописи ликов сильно отличается манера исполнения одеяний и архитектурного фона. На оливково-зеленую корпусную основу хитонов положена светло-желтая охра с затенением более насыщенного цвета по краям. Изломы складок обведены резкими темными линиями, параллельно которым проложены белильные; около колен изображены только лишь белильные складки. Края плащей зачастую образуют вспарушенную форму с заострением на конце, последовательно очерченную охрой и белилами.

Архитектурный стаффаж исполнен преимущественно розовой, светло-желтой или зеленой красками; сами сооружения написаны светлой охрой, контуры и декоративные детали, носящие сугубо орнаментальный характер,— белилами и, наконец, кровли сооружений, а также «заполнения» оконных и дверных проемов — темной охрой.

Характер архитектурных деталей остается неизменным как в росписи дьяконника, так и во всех фресковых циклах основного объема. Это круглые окошки, обведенные белильным орнаментом в виде «трехлопастных арочек»

[20] *Осташенко Е. Я.* Об иконографическом типе иконы «Предста царица» Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 179.

[21] *Айналов Д. В.* Фресковая роспись храма Успения Богородицы в Свияжском мужском Богородицком монастыре. М., 1906. С. 31—32.



«Страшный суд».
Роспись западной стены. Благовещенский собор в Сольвычегодске

снизу и сверху, или арочные оконки с таким же завершением и с ушами. Действие происходит как бы на фоне сплошной стены, декорированной лишь завитками с островерхими башнями или бочкообразными кровлями. Все архитектурные элементы носят подчеркнуто условный, декоративно-орнаментальный характер.

Высветления одеяний не столь рельефны, как на ликах, они отличаются большей живописностью и свободой исполнения. В зависимости от цвета одежд они меняют свою окраску. Если одеяния зеленоватые, то они постепенно высветляются бледно-зеленой краской и потом белилами, если красноватые — то розовой краской. Нозем во всех композициях темно-зеленый.

При единстве приемов и типологической близости персонажей росписи основного объема и дьяконника в них явно ощутимы разные художественные манеры. Росписи храма присуща большая рафинированность и каллиграфичность, чем фрескам дьяконника. Графическое начало в них явно преобладает над живописным и подчеркнуто острее. Судя по расчищенным фрагментам, колорит росписи храма более светлый и праздничный, здесь больше применялись яркие охры, белила. Роспись дьяконника выполнена в сдержанных, глухих зеленоватых, темно-вишневых и бледно-розовых тонах.

Одним из новшеств в росписях второй половины XVI в. было изображение персонажей в интерьере. Этот прием имел широкое применение в живописи Преображенской церкви в Вяземах. Действующие лица представлены как бы на фоне театральных кулис, ограничивающих сцену по сторонам. В росписи Сольвычегодска подобные интерьерные сцены трактованы гораздо проще. Персонажи написаны на фоне зданий, а не внутри, что ведет к большей обобщенности восприятия: действие может происходить как около дома, так и внутри. На протяжении второй половины XVI в. шел процесс все большей конкретизации места действия, детальной проработки события, это было одно из завоеваний грозненской живописи. Отсутствие подобного приема здесь говорит о явной архаичности росписи, «отставании» от современных ей произведений.

Во всем фресковом цикле преобладает обобщенность, если не упрощенность, формы. Широко и свободно положенные мазки позволяют определить манеру письма как эскизно-живописную. Однако это не ведет к созданию выразительных, экспрессивных образов. Наоборот, здесь преобладают сходные между собой, лишенные каких бы то ни было индивидуальных характеристик персонажи, вялые, несколько грубоватые изображения, что свидетельствует о провинциальном характере всей стенописи. Среди икон этого времени ей стилистически близки иконы Семейки Бороздина «Рождество Николы» и «Иоанн Богослов с Прохором» [22].

В целом фрески по своей иконографии достаточно традиционны для монументальной живописи второй половины XVI в., выделяясь многофигурностью, необычайно увеличившимся числом сюжетов и отдельных сцен, что повлекло за собой резкое измельчение живописи. Но тематически роспись довольно архаична, например по сравнению со свияжскими фресками с их сложными символико-аллегорическими сценами. Подобные композиции, за исключением свода дьяконника, в стенописи отсутствуют. Ей присущ спокойно-повествовательный характер. Присутствие разных манер в одном памятнике можно объяснить, видимо, не только тем, что исполнителями являлись несколько мастеров, но и как неустойчивость стиля, попытки отойти от сложившейся во второй половине XVI в. манеры письма и создать нечто новое, используя, однако, прежние художественные приемы.

[22] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. II. С. 306; *Муратов П. П.* Указ. соч. Ил. С. 361.

ДРЕВНЕРУССКОЕ ЛИЦЕВОЕ ШИТЬЕ ИЗ СОБРАНИЯ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ

Н. А. Маясова

Основанный в 1397 г. монахом Симонова монастыря Кириллом на глухой северной окраине Московской Руси Кирилло-Белозерский монастырь уже к концу XV в. становится не только богатейшим феодалом, но и одним из крупных центров культурной жизни. Еще при своем основателе монастырь стал обрастать вотчинами за счет богатых вкладов. Тогда же было положено начало собраний ризницы и библиотеки. Сам Кирилл, «человек незаурядный... был, кроме всего прочего, книгописцем и немного писателем... „книжное рукоделие" при нем вменялось в обязанность монахам, и единственный вид собственности, которую им разрешалось иметь в келиях, были книги» [1]. Обогащению ризницы способствовала быстро растущая со времени феодальной войны второй четверти XV в. популярность монастыря. Отдаленный от центра, он в то же время оказался связанным со многими событиями русской истории, с виднейшими историческими и культурными деятелями.

Среди многочисленных икон, книг, золотой и серебряной утвари и других достопримечательностей монастыря не последнее место занимало собрание лицевого шитья. По монастырской описи 1668 г. здесь числилось более 80 тканей с шитыми изображениями [2]. К сожалению, уже в 1859 г., публикуя свое «Описание... древностей и редких вещей...», архимандрит Варлаам замечает: «...по весьма многих из древних сокровищ уже не находится в настоящее время в Кирилловской обители» [3]. Он называет 1785 год, когда «очень значительное число вещей» было отправлено в Московскую синодальную контору, и 1812 год, когда была пожертвована на ополчение серебряная утварь; перечисляет вещи, некогда взятые из монастыря в Александро-Невскую лавру, и особо отмечает, что «всего более уничтожено по ветхости и излишеству разных церковных вещей», в том числе жемчужных облачений, пелен и т. п. в самом монастыре в 1818, 1823 и в 1830 гг.[4] Несомненно, и после выхода названного «Описания», во второй половине XIX и начале XX в., уничтожались ветхие ткани. Неведомыми путями вещи исчезали из монастыря. Несколько древних памятников шитья из кирилловского собрания попало в частную коллекцию графа А. С. Уварова [5]. После Великой Октябрьской социалистической революции в связи с упразднением монастыря большинство художественных предметов из его ризницы и церквей было передано в 1923 г. в ГРМ. Лишь часть монастырского собрания древнерусского шитья, далеко не лучшая, осталась на месте и ныне хранится в Кирилловском музее-заповеднике.

В настоящее время известно около 60 произведений шитья кирилловского происхождения.

[1] *Розов Н. Н.* Русская рукописная книга. М., 1971. С. 38—39.

[2] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря: По описным книгам 1668 г. // Зап. Отд. рус. и слав. археологии имп. Русского археолог. о-ва. СПб., 1861. Т. 2. С. 126—343.

[3] *Варлаам*, архим. Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре // ЧОИДР. 1859. Кн. III. С. 3.

[4] Там же. С. 3—4. Среди предметов, уничтоженных в 1818 и 1823 гг., Варлаам называет два оплечья от риз, епитрахиль, поручи, набедренник, палицу, три пелены, два убруса, ожерелье (Там же. Примеч. 20). «Есть предание,— пишет он,— что в здешнем монастыре в последней четверти XVIII ст. находилось жемчугу, снятого с облачений и других вещей, около четверика и весьма много дорогих камней», которые были переданы князю Потемкину (Там же. Примеч. 17).

[5] *Уваров А.* Каталог собрания древностей графа Алексея Сергеевича Уварова. М., 1907. Отд. III—IV. В предисловии к отделу «Шитые иконы» здесь говорится: «До наших дней дошло их значительно малое количество, что объясняется главным образом тем варварским обычаем, который дозволяет нашему духовенству сожигать все то, что, по их мнению, непригодно более для церковного употребления... № 24, 25 и 26 нашего собрания предназначались также сожжению и были спасены (с костра) только благодаря просвещенному вниманию местного помещика» (С. 161).

Благодаря шитым надписям на некоторых из них, сопоставлениям произведений со сведениями вкладных и описных книг, с музейными инвентарями, описаниями и документами, приводимыми Варлаамом, а также на основании стилистического анализа более 30 из них можно отнести к определенным мастерским.

Подавляющее большинство этих произведений было создано в Москве или непосредственно связано с московским искусством. Среди них — вклады великих княгинь Софии Палеолог и Соломонии Сабуровой, цариц Анастасии Романовны, Марии Нагой, Ирины Годуновой и Марии Ильиничны Милославской, удельной княгини Евфросинии Старицкой, князей и бояр Голицыных, Шереметевых, Одоевских, Воротынских и др.

После ризницы Троице-Сергиева монастыря кирилловское собрание можно считать самым значительным. Благодаря качеству и широкому хронологическому охвату памятников (от середины XV до конца XVII в.) оно дает возможность представить развитие этого вида искусства в период наибольшего его расцвета.

При современном положении, когда собрание оказалось разрозненным, особенное значение приобретает упоминавшееся «Описание» достопримечательностей монастыря архимандрита Варлаама. От него принужден отталкиваться каждый исследователь. Однако этот труд носит чисто археологический характер, лишен художественных критериев, что приводит автора к ряду ошибок в датировке и оценке произведений. Художественную значимость древнерусского шитья в его развитии показал в своей небольшой, но яркой статье Н. М. Щекотов, использовав в качестве примеров восемь памятников кирилловского собрания [6]. Отдельные произведения и группы их рассматривались в статьях и монографиях ряда советских ученых [7], однако собрание шитья Кирилло-Белозерского монастыря, несомненно, требует более пристального внимания. Настоящая статья представляет общий обзор памятников, дающий возможность судить о значении этого собрания.

Следует отметить, что до сих пор не было известно предметов лицевого шитья из Кириллова, которые твердо можно было бы отнести к вкладам великих князей Василия Дмитриевича и Василия Васильевича. Хотя трудно предположить, что Василий II Темный, сосланный Шемякой на Белоозеро и освобожденный в 1447 г. кирилловским игуменом Трифоном от клятв «не искать» великого княжения, в число своих даров монастырю не включил шитых покровов или пелен. Только косвенно с этим князем можно связать древнейший памятник монастырского собрания. Речь идет о воздухе или плащанице середины XV в., на котором до недавнего времени находилась более поздняя кайма с надписью о вкладе его в Кирилло-Белозерский монастырь князем Иваном Андреевичем Голицыным. Воздух хранится в ГРМ [8]. По иконографическим и стилевым признакам он объединяется с группой памятников золотного шитья первой половины — середины XV в., наиболее ранним из которых считается так называемая «голубая» плащаница Загорского музея [9]. Долгое время исследователи считали эти произведения новгородскими [10]. Однако вкладные надписи на двух из них свидетельствуют о московском их происхождении [11]. Подтверждением этому являются и первоначальное местонахождение двух упомянутых плащаниц в крупнейших монастырях, бывших под особым покровительством Москвы,— Троице-Сергиевом и Кирилло-Белозерском.



Плащаница. XV в. ГРМ

В отличие от «исторических» вариантов композиции «Рыдания надгробного» с женами, апостолами, иногда с крестом, лестницей и другими бытовыми деталями в плащаницах этой группы преобладают символические моменты. Здесь у ложа с киворием и лампадой в присутствии Богоматери и Иоанна совершается торжественная литургия ангелов. Разбросанные по фону звезды подчеркивают неземной характер происходящего. Этот композиционный извод один из наиболее древних и встречается в памятниках раннепалеологовского искусства [12]. Византийскому протооригиналу плащаницы этой группы следуют и в тонком рисунке изящных фигур, и в преобладании золотного шитья, хотя и не «волоченкой», как это предпочиталось в Византии. Ю. А. Лебедева высказала вполне вероятное предположение, что воздух Кирилло-Белозерского монастыря был выполнен в мастерской старшей сестры Василия Темного Анны, жены одного из предков Голицыных, и до 1645 г. находился в одной из домовых церквей этого рода [13].

[6] *Щекотов Н.* Древнерусское шитье // София. 1914. № 1; *Он же.* Избр. статьи. М., 1963. С. 26—35.

[7] Следует отметить кроме упомянутых следующие работы: *Александрова-Дольник Т. Н.* Шитье московской мастерской XVI в. // Вопр. реставрации. М., 1926. Вып. I; *Лебедева Ю. А.* Два памятника древнерусского шитья XVI века в собрании Русского музея // Сообщ. ГРМ. М., 1956. Вып. IV; *Она же.* Каталог древнерусского шитья собрания Государственного Русского музея. ГРМ, 1957. Машинопись; *Маясова Н. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких // Сообщ. Загорского историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1960. Вып. III; *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963; *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1970; *Она же.* Древнерусское лицевое шитье XVI века. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1971 (ГБЛ); *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971; *Лихачева Л. Д.* Древнерусское шитье XV — начала XVIII века в собрании Государственного Русского музея: Каталог. Л., 1980; *Хлебникова Н. А.* Новооткрытые произведения мастерской лицевого шитья князей Старицких // ПКНО, 1980. М., 1981. С. 443—454 (см. также примеч. 135).

[8] ГРМ. Инв. № ДРТ — 281; 140,0×187,0 см. См.: *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 55—56. Примеч. 130. Издана с каймой Щекотовым (*Щекотов Н.* Указ. соч. пл. между с. 22 и 23). Кайма (№ СМБ — 224) снята в 1938 г. при реставрации. В это же время поздний фон голубой камки, заменившей первоначальную синюю камку, был снят и плащаница переложена на новую синюю крашенину. При датировке исследователей обычно смущает «чрезмерная схематизация» тела Христа. Она есть и на других памятниках этой группы, однако такое впечатление, вероятно, зависит от качества и цвета нитей, утрат, может быть, некоторых добавлений. Л. Д. Лихачева датирует воздух второй половиной XV в. (*Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 11).

[9] ЗИХМЗ. Инв. № 2437. Кроме этих двух плащаниц в ту же группу входят и вторая плащаница ГРМ (инв. № ДРТ — 280), плащаница НГМ (инв. № 2130) и палица МиАР (инв. № 800—П).

[10] Этого мнения придерживались Д. В. Айналов, А. И. Свирин, В. Н. Лазарев, до некоторых пор — автор настоящей статьи и другие исследователи. Впервые обоснование московского происхождения этой группы памятников дано в работе: *Маясова Н. А.* Памятник московского золотного шитья XV века // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV—XVI вв. М., 1970.

[11] Речь идет о плащанице НГМ с надписью о вкладе ее в 1456 г. Василием II Темным в Софийский собор (ср.: *Свирин Н. А.* Указ. соч. С. 34—36. Автор относит плащаницу к Новгороду и ошибочно датирует 1452 г.), а также о приобретенной в 1968 г. МиАР палице с изображением «Сошествия во ад» и надписью о вкладе ее в Андроников монастырь в 1439 г. княгиней Ульяниной, снохой Владимира Андреевича Храброго (см.: *Маясова Н. А.* Памятник московского золотного шитья XV века; пл. в цвете см.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. табл. 31).

[12] См., напр., плащаницу времени Андроника Палеолога (1282—1328) из церкви св. Климента в Охриде (*Милюков Н. П.* Христианские древности Западной Македонии // Изв. Российского археолог. ин-та в Константинополе. София, 1899. Т. IV, вып. 1. С. 93—94. Табл. 30).

[13] *Лебедева Ю. А.* Каталог древнерусского шитья, № 18 (гл.: Конец XIV—XV в.). Очевидно, здесь имелся в виду выехавший из Литвы потомок Гедемина, князь Юрий Патрикеевич, родоначальник Щепятьевых, Куракиных и Голицыных (*Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 69, 197). Следует заметить, что в описи 1668 г. воздух с вкладной надписью Голицыных не числится. Среди упомянутых в ней только один воздух

Из кирилловского собрания происходят две характерные для московского шитья XV в. пелены, несомненно вышедшие из одной мастерской и также хранящиеся в ГРМ. На пеленах вышиты: на одной — «Богоматерь Неопалимая Купина» с избранными святыми [14], на второй — «Преображение» с праздниками [15]. В монастырской описи 1668 г. они названы «плащаницами» (вероятно, они были «выносными» пеленами). Изображение на первой обозначено как «образ Пречистой Богородицы Воплощение Сына Божия», на второй отмечены три каменька в венце [16]. Пелены шиты одна по желтой камке, другая — по зеленому атласу яркими цветными шелками с золотными нитями в деталях. Стилевые и технические особенности позволяют их датировать последней четвертью XV в. Художественными достоинствами особенно отличается пелена с «Неопалимой Купиной». Фигуры святых на среднике несколько удлиненных пропорций, в живых и в то же время торжественных позах, общий характер изображения, круги с пояснными фигурами — все сближает это произведение с московской живописью времени Дионисия [17]. Пелены кроме общих художественных и технических приемов имеют надписи, исполненные, вероятно, одним и тем же каллиграфом. Как мы уже отмечали в других работах, от этой неизвестной и, судя по стилевым особенностям и подбору святых [18], несомненно, московской мастерской до нас дошло еще несколько произведений, не входящих в кирилловское собрание и хранящихся в разных музеях [19]. Публикуя надпись на пелене «Неопалимая Купина», Т. В. Николаева датирует ее 1481 годом и связывает ее иконографию с летописной повестью о «стоянии» на Угре — «тогда же дивно чудо свершися предстательством Пречистые Богородицы и молитвами великих чудотворцев русских и всех святых». В память избавления от татар 23 июня устанавливается новый праздник Богородицы и «хожение со кресты» [20]. Этому вполне вероятному предположению о выполнении пелены в связи с падением татаро-монгольского ига не противоречит содержание и других пелен мастерской. Возможно, все они вышли из великокняжеской светлицы.

С указанными произведениями имеют некоторые общие черты каймы пелены с «Успением Богоматери», также переданной из Кирилло-Белозерского монастыря в ГРМ [21]. Варлаам совершенно безосновательно, не считаясь с ху-

остался не идентифицированным с сохранившимися: «Воздух средний, на нем шит образ Спасов Положение во гроб Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа по тафте таусиной золотом и серебром и шелки» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 306). Можно предположить, что это и есть описываемый нами воздух XV в., хотя он на темно-синей камке, а здесь упоминается таусинная (фиолетовая) тафта. Однако подобные неточности часто встречаются в старых документах, которые велись при плохом освещении. Во всяком случае, это предположение не разъясняет загадки происхождения произведения.

[14] ГРМ. Инв. № ДРТ — 31; 54,5×52,0 см. См.: *Щекотов Н. М.* Указ. соч. Ил. 13; *Маясова И. А.* Древнерусское шитье. С. 14—15. Табл. 14; *Николаева Т. В.* Указ. соч. № 45, 62. Табл. 35 (надписи); *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 21. Ил. с. 129.

[15] ГРМ. Инв. № ДРТ — 19; 49,0×51,8. Обе пелены описаны у Варлаама (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 62—63. Примеч. 146 и 145). Причем пелену с «Преображением» он относит к XVI в. Л. Д. Лихачева датирует ее второй половиной XV в. См.: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 13. Ил. с. 128.

[16] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 309. Характерно, что и исследователи длительное время называли первую пелену «Богоматерь Знамение». Определение композиции в кн.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. С. 14—15.

[17] Н. М. Щекотов приводит пелену как пример становления национального стиля. См.: *Щекотов Н.* Указ. соч. С. 25.

[18] На пелене под «Богоматерью Неопалимая Купина» (изображенной в виде «Знамения» с Моисеем и ангелом по сторонам) стоят в молитвенной позе слева митрополит Петр, Леонтий Ростовский и Кирилл Белозерский; справа — митрополит Алексей, Сергий Радонежский и Варлаам Хутынский. На кайме в 16 круглых медальонах изображены «Спас Нерукотворный», архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Иоанн Златоуст, Василий Великий, Никола, Григорий Богослов, Антоний и Феодосий Печерские, Евфимий Суздальский (или Новый?), Савва Вишерский (или Освященный?), Дмитрий Прилуцкий, Варлаам Пустынножитель и царевич Иоасаф. См.: *Маясова И. А.* Древнерусское шитье. Табл. 14.

[19] Там же. С. 14—15. Здесь с этой мастерской связываются: кремлевская пелена «Явление Богоматери Сергию» (Табл. 15), вышитая на желтой камке от одного куска со средником пелены «Неопалимая Купина»; судáрь «Троица» Загорского музея-заповедника (Табл. 12), праздники на кайме которого, кстати, имеют ту же иконографическую схему и тот же порядок расположения, что и на пелене «Преображение»; пелена «Успение Богоматери» ГТГ из владимирского Княгинина монастыря (Табл. 13) с тем же подбором святых в круглых клеймах и с такой же надписью на каймах, как на пелене «Неопалимая Купина». К этим пяти произведениям можно добавить еще пелену с «Успением» из Твери (см.: Труды VIII Археологического съезда в Москве, 1890. М., 1897. Т. IV. Табл. II). В настоящее время она хранится в ГЭ (см.: *Косцова А., Моисеенко Е.* Две шитые иконы XV века // Сообщ. Гос. Эрмитажа. Л., 1977. С. 21. Примеч. 10). Все эти произведения связывают не только иконографические и стилистические признаки, но и технические приемы (одни и те же швы, качество нитей, применение золотного шитья, ткани, детали орнамента), палеография (некоторые расхождения в последней можно объяснить плохой сохранностью, спутанными нитями, небрежностью вышивальщицы).

[20] ПСРЛ. Т. XXI. С. 564; Т. XII. С. 212. См.: *Николаева Т. В.* Указ. соч. № 45. Табл. 35. Мы не согласны с датировкой Т. В. Николаевой судáря «Троица» Загорского музея 50-ми годами XV в. См.: Там же. № 35. Табл. 32, 80.

[21] ГРМ. Инв. № ДРТ — 261; 82,0×140,0 см. См.: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 9. Ил. с. 127.

дожественными и техническими особенностями произведения, высказал предположение о вкладе его княгиней Евфросиньей Старицкой [22]. Впервые опубликовавший пелену Н. М. Щекотов [23] датировал ее XV веком, но почему-то не отметил бросающееся в глаза несоответствие кайм и средника. На каймах, а их три (нижняя утрачена), по синей камке в 13 круглых медальонах разноцветными шелками вышиты «Спас Нерукотворный» и прямоличные поясные апостолы. Л. Д. Лихачева, на наш взгляд, совершенно справедливо обращает внимание «на большое сходство» этих изображений с апостолами на каймах покровца «Распятие», поступившего в 1925 г. в ГРМ из Русского Археологического общества [24]. Несомненно, они вышли из одной мастерской. Оба произведения отличает тонкий рисунок художника, хорошо выявленный искусно наложенными аккуратными стежками «в раскол» по форме, но без теней. Золотными нитями обведены контуры и складки, шиты нимбы. В то время как в сцене «Успения» на среднике темно-коричневого шелка те же персонажи имеют совсем иной облик, все шитье более грубое с иными техническими признаками. Ритмичная композиция «Успения», тонкие, несколько удлиненные фигуры свидетельствуют, несомненно, об искусном художнике, но его рисунок не выявлен в должной мере мастерицами. Лики шиты темно-телесным шелком не по форме, волосы и борода грубо отделяются коричневой линией, черты схематичны. Одежда, архитектура, ложе и другие детали шиты разноцветными шелками «в прикреп» однообразным швом «рядком», нимбы и другие детали тоже однообразно — золотом. Вероятно, средник и каймы соединены здесь от произведений, вышедших из разных мастерских. Причем каймы принадлежат последней четверти XV в., средник же есть основания отнести к XVI столетию.

Еще в 1955 г., работая над собранием шитья ГРМ, мы обратили внимание на определенную общность художественных и технических средств, примененных при исполнении средника вышеупомянутой пелены и покрова с изображением Антония Печерского, также поступившего сюда из Кириллова [25]. Стройная фигура святого тоже шита по темно-коричневому шелку, его нижняя одежда такого же густого синего цвета, как у Богоматери и некоторых предстоящих на пелене, а мантия вишневая, как мафорий Богоматери. Бледно-голубой, одетый на голову куколь, белый параманд и белое обрамление развернутого коричневого свитка с золотыми буквами в руке преподобного тоже находят аналогии на пелене (головной убор Авфония, хитон Христа, омофоры, ореол). И зеленый цвет позема встречается в пелене на крышах киворие. Но дело не только в близком цветовом звучании этих произведений. Покров шит тем же швом «в прикреп» «рядками», что и «Успение», тот же золотный шов, так называемый «черенок»,— на нимбах преподобного и персонажей пелены. Стежками «в раскол» в одном направлении, а не «по форме» шиты лики на пелене и лик Антония (серовато-белый шелк). Но, не в пример пелене, здесь ему придана особая выразительность — линиями и штрихами, шитыми темным шелком, мастерица буквально «прорисовала» черты лица, морщины, пряди волос. С этим своим «графичным» лицом и стройной фигурой в ярких одеждах, с красиво изогнутым свитком в руках, Антоний Печерский представляет собой незаурядное художественное произведение. По-видимому, он вышел из одной мастерской с «Успением», но, возможно, вышивала его другая, более искусная мастерица. Примечательно, что в монастырской описи 1668 г. покров записан сразу вслед за пеленой и ткань на его фоне, как и на среднике пелены, названа «багровый отлас» [26]. На подкладке покрова нового фиолетового шелка прикреплена бумажка с надписью печатными буквами: «Лицевой покров Пр. Антония Печерского. От кого и когда поступилъ в здешний монастырь этот покровъ, неизвестно, но оный уже находился здесь въ 1601 году». Ю. А. Лебедева, датировав покров концом XV в., предположила, что он выполнен в Киеве и привезен оттуда в

[22] *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 62. В монастырской описи 1668 г. к этой пелене, надо думать, относится следующее описание: «Покров на багровом отласе образ Успение Пречистые Богородицы, шито золотом и серебром и шелки, по сторонам шиты Апостолы в крузех, около обложено камкою червчатою, чешуйчатою» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 308).

[23] *Щекотов Н.* Указ. соч. С. 25. Ил. 15, 17, 18.

[24] *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. С. 6. № 14. Ил. 20. Покровец «Распятие» здесь датирован второй половиной XV в., как и кайма пелены, средник же пелены — концом XV в. О покровце «Распятие» см. также: *Лютер Е.* Воздух с изображением Распятия, 4 евангелистов и 8 апостолов // Отчеты Гос. Русского музея за 1926—1927 гг. Л., 1927. С. 55—58.

[25] ГРМ. Инв. № ДРТ — 305; 192,0×76,0 см. Покров описан Варлаамом (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 60). Он упоминает кайму белой тафты с вышитыми золотом тропарем и кондаком, которая еще была у покрова, отмечая при этом, что ткани очень ветхи. Не зная, откуда поступил покров, Варлаам ссылается на опись 1601 г., в которой памятник уже значится среди ризничных вещей (Там же. Примеч. 139). См. также: *Макаренко Н.* Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Вып. 1: Белозерский край. СПб., 1914. С. 48—49. Табл. 2.

[26] «Покров на багровом отласе образ Антония Печерского, шит розными шелки глава и венец шито золотом, кругом шит тропарь и кондак золотом, окладник отлас бел» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 308).



«Антоний Печерский». Покров. XVI в. Деталь. ГРМ

Кириллов монастырь сосланным сюда киевским митрополитом Спиридоном [27]. Л. Д. Лихачева предполагает, что покров выполнен в Киеве в конце XV в. Однако она приводит любопытное известие из вкладной книги монастыря 1622 г., которое, несомненно, относится к этому покрову: «Лета 7094 (1586 г.— *Н. М.*) Лев Вокъшарин дал вкладу покров ныт чюдотворец Антоней Печерский по отласу по таусинному около ныт тропар и кондак золотом по отласу по белому за (20) рублев. В сенашки написан, да по(с)ле же дали (20) рублев денег» [28].

Это известие позволяет по-новому взглянуть на произведение. Прежде всего следует отвергнуть его киевское происхождение. Ни по художественному стилю, ни по палеографии оно не сближается с памятниками украинского искусства. Т. В. Николаева справедливо относит покров к Москве, подтверждением чему является запись о вкладе его Львом Вокшариным, происходящим из семьи московских приказных дьяков [29]. По эпиграфическим признакам Т. В. Николаева датирует покров началом XVI в.[30] Следует заметить, что, хотя подобные начертания букв встречаются в шитье вплоть до 80-х годов XVI в., отсутствие лигатур свидетельствует, по мнению Л. М. Костюхиной, о первой половине века, однако традиционность написания могла сохраняться и дольше. Примечательно, что надпись на пелене «Успение Богоматери», надо думать, вложенной в Кириллов монастырь тем же лицом, носит более поздние черты, так же как и надписи еще на двух близких к покрову произведениях [31]. Это небольшие пелены с оплечным изображением Николы. Одна из них хранится в Загорском музее [32]. Лик Николы здесь шит в той же «графичной» манере, что и лик Антония на кирилловском покрове. Вполне вероятно, что пелена вышла из той же мастерской, тем более что Вокшарины были вкладчиками и Троице-Сергиева монастыря [33]. Вторая пелена чрезвычайно близка к троицкой; в 80-е годы XIX в. она находилась в собрании И. М. Постникова [34]. Обе пелены, по-видимому, были выполнены по одной прориси и в одной и той же мастерской. Примечательно, что эта пелена шита по белому шелку, а белый атлас, по свидетельству вкладной книги Кириллова монастыря, был и на кайме покрова Антония Печерского. Таким образом, выявляется еще одна мастерская XVI в. Давать более узкую датировку вышедшим из нее произведениям мы пока воздерживаемся [35].

В ГРМ из Кириллова поступила епитрахиль, на которой среди поясных изображений святых помещены мученики Екатерина и Димитрий с характерным для мастерской Софии Палеолог признаком — разноцветными крапинками, вышитыми на одеждах [36]. Вероятно, эти изображения были нашиты сюда в XVIII в. с какого-то обветшавшего произведения. Последнее могло быть подарено в монастырь в память событий 1480—1481 гг., когда при походе хана Ахмата Иван III «свою великую княгиню Римлянку и казну с нею посла на Белоозеро» [37]. Сохранившиеся же от этого произведения фрагменты, две поясные фигуры святых, сопменны близким Софии: Екатериной звали ее мать, Дмитрием — одного из сыновей.

На надгробном покрове ГРМ [38], утратившем древний фон и переложенном при реставрации на новую синюю крапленину, под изображением Кирилла сохранилась надпись в три строки, вышитая пряденым золотом по почти утраченному черному шелку о вкладе покрова в 1514 г. великим князем Василием III: «СДѢЛАН БЫСТЬ ПОКРОВЪ СИ ПОВЕЛѢНИЕМЪ ВАСИЛИА БОЖИЕЮ МЛСТИЮ ГСДАРА ВСЕА РУСИ И ВЕ‖ЛИКОГО КНЯЗА ВОЛОДИМЕРСКАГО И МОСКОВСКАГО И НОВГОРОДСКАГО ‖ И ТВЕРСКАГО И ПСКОВСКАГО И ИНЫХЪ В ЛѢТО ЗКВ (7022.— *Н. М.*) вЪ Ѳ ЛѢТО ГДРСТВА ЕГО‖И СМОЛЕНСКАГО».

Примечательно при этом, что внизу четвертой строки более мелко к титулу князя добавлено «и смоленскаго». Видимо, покров к 1 августа 1514 г., когда был присоединен Смоленск, уже был закончен. Возможно, и само его «замышление» связано со смоленскими походами Василия III. Изображение на покрове выполнено еще в традициях XV столетия. Лик с тонкими чертами не имеет оттенений, хотя шит по форме, как и близкий к нему по времени кремлевский покров 1512 г. той же мастерской с изображением митрополита Петра [39]. Но если фигура Петра, облаченная в одежды, шитые волоченым золотом с жемчугом и камнями, стройна и «аристократична», то изображение Кирилла менее торжественно, лик маловыразителен. Фигура его в одеждах коричневого и песочного цвета — широкая, несколько утяжеленных пропорций, на ней нет никаких украшений. Монотонность разбивает лишь откинутый на плечи голубой куколь и такой же парамандс синей серединой да шитые пряденым золотом нимб и свиток. Здесь очевидно стремление изобразить «подвижника», прославившегося чудесами.

«Чудесам» уделено основное внимание и на пелене начала XVI в., хранящейся в ГРМ [40]. По описи 1668 г., это «пелена праздничная, окладник камка таусинная, средник камка ала, образ чудотворца Кирилла и чюдеса его, шита золотом и серебром и розными шелки» [41]. На среднике пелены, выцветшем до желтого цве-

[27] *Лебедева Ю. А.* Указ. соч. № 4 (гл.: XV в.). Она также обратила внимание на близость покрова со средником пелены «Успение Богоматери».

[28] *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. С. 10.

[29] Вокшарины, они же — Вокшерины, Вокщерины, Вокшанниновы. В 1499—1506 гг. упоминаются дьяки Алексей и Иван Сумароков Вокшарины (*Веселовский С. Б.* Дьяки и подьячие XV–XVII вв. М., 1975. С. 102), в 1543—1561 гг.— дьяки Иван и Федор Васильевичи (ПСРЛ. Т. XIII. С. 143, 145, 198, 247; Т. VIII. С. 330, 333, 442, 443, 495; Т. XXIX. С. 44, 45, 144, 232, 233, 289, 291). Особенно известен Федор Васильевич Вокшарин, ездивший послом в Крым и Литву, возможно, через Киев, где дал обет Антонию Печерскому. Лев мог быть его сыном, выполнявшим завещание отца.

[30] *Николаева Т. В.* Указ. соч. № 61. Табл. 40, 80.

[31] Благодарю Л. М. Костюхину за консультацию.

[32] ЗИХМЗ. Инв. № 672; 38,0×33,0 см. Нимб и одежды Николы шиты золотной нитью, в нимбе его тот же шов, что и у Антония. В надписи – небольшое количество лигатур. См.: *Маясова Н. А.* Художественное шитье // Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1968. С. 130—131. Ил. 157.

[33] Во вкладной книге Троице-Сергиева монастыря 1673 г. (ЗИХМЗ. Инв. № 288. Л. 260 об., 266 об.) значатся вклады Федора Вокшарина — покров и пелена, оба с изображением Сергия Радонежского.

[34] Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. М., 1888. № 2496. Табл. 40. Размер пелены несколько меньше, чем троицкой (34,8×27,0 см). Местонахождение в настоящее время не выяснено. Можно указать еще одно произведение — покров Никона Радонежского, где в изображении лика использован тот же прием «прорисовки» морщин и прядей волос темным шелком. Однако ни по характеру изображения, ни по качеству исполнения это произведение не сближается с перечисленными выше. На кайме покрова имеется летопись о выполнении его в 1612 г. при архимандрите Дионисии и келаре старце Авраамии Палицыне (ЗИХМЗ, инв. № 2420). См.: *Маясова Н. А.* Художественное шитье. С. 134. Ил. 166.

[35] Возникают два предположения: или все произведения были вышиты в первой половине XVI в., но по каким-то причинам покров и пелена «Успение» были вложены в Кириллов монастырь только в 1586 г., или произведения выполнены во второй половине столетия. В таком случае здесь мы имеем дело с любопытным явлением, когда в памятниках шитья последней четверти XVI в. используются старые прориси и более древние приемы выполнения художественных и технических задач. Как пример подобных реминисценций можно указать покров Зосимы Соловецкого 1583 г., где дан образ святого в стиле дионисиевской эпохи (см.: *Маясова Н. А.* Три шитых покрова XVI века в собрании Музеев Кремля // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1973. Вып. 1), или плащаницу княгини Ржевской 1594 г., шитую яркими шелками, наподобие произведений XV в. См.: *Маясова Н. А.* Два произведения лицевого шитья боярских мастерских XVI в. // ПКНО, 1981. Л., 1983. Ил. с. 357.

[36] ГРМ. Инв. № ДРТ – 26. Димитрий изображен в зеленой одежде с красными и серебряными крапинками, св. Екатерина — в красной с голубыми крапинками. Кроме них вышиты Ферапонт, Мартиниан, Кирилл Белозерский и Дионисий Глушицкий, выполненные тоже в конце XV в., однако иначе (они обнаруживают сходство с фрагментами XV в. на воздухе Голицына 1646 г., инв. № 34/621). В монастырской описи 1668 г. значится «патрахель, на ней шиты святые поясные золотом и серебром и шелки» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 300). Изображения были переложены на ткань XVIII в. О произведениях Софии Палеолог см.: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. С. 21—22. Табл. 29, 30, 31; *Она же.* Древнерусское лицевое шитье XVI в. С. 71—73. Примеч. 23; а также: *Хлебникова Н. А.* Малоизвестные произведения мастерской Софии Палеолог // ПКНО. 1977. М., 1977. С. 196—203.

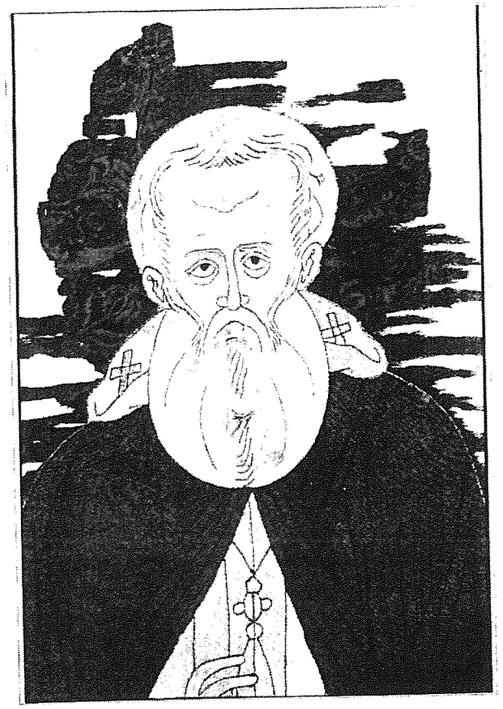
[37] ПРСЛ. Т. XX, ч. 1. С. 339. Летописец насмешливо замечает по поводу возвращения княгини: «...бегала от Татар на Белоозеро, а не гонял никто же» (Там же. С. 347).

[38] ГРМ. Инв. № ДРТ – 306; 211,0×96,5 см. Надпись издана Т. В. Николаевой (*Николаева Т. В.* Указ. соч. № 63. Табл. 43, 75). В «Описании» Варлаама покров значится на «зеленой с отливом тафте», вероятно поздней. Вокруг была кайма черного шелка с вышитым серебром тропарем и кондаком (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 56—57. Примеч. 132). См. также: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 24. Ил. 55.

[39] ГММК. Инв. № ТК — 36.

[40] ГРМ. Инв. № ДРТ — 276; 98,0×118,0 см. Началом XVI в. датировал пелену опубликовавший ее деталь Н. М. Щекотов (*Щекотов Н. М.* Указ. соч. Ил. с. 19). См. также: *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. С. 26. Табл. 40; *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. С. 26—27. № 25. Ил. с. 56.

[41] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 316.



«Кирилл Белозерский». Покров. 1555 г. Деталь. Вклад царицы Анастасии Романовны. ГРМ

та, изображен стоящий в рост с распростертыми руками Кирилл, вокруг на кайме лиловато-коричневой камки вышито 23 сцены его жития. Пелена шита шелками с золотыми и серебряными нитями в деталях (нимбы, свиток, контуры некоторых фигур, детали архитектуры, кувшины и надписи). Особенно ярко, иногда разноцветными полосами, расцвечены архитектурные сооружения, ложа и другие бытовые предметы. Почти во всех сценах одна сторона постройки, горки или одеяния вышита желтым. Перекликаясь с фоном средника, эти детали кажутся освещенными солнцем. Сцены не отделены друг от друга, а идут сплошной лентой, иногда два клейма композиционно сливаются в одно [42], что характерно для станковой живописи начала XVI в. и имеет место на пелене Соломонии Сабуровой 1525 г. из Троице-Сергиева монастыря [43]. В надписи к сцене «Пострижение» Кирилл назван «новым чудотворцем». Весь подбор сюжетов жития, в том числе и «чуда исцеления» от бесплодия князей Белевских, призван подтвердить эти свойства святого, что как нельзя более отвечало основной теме моления о даровании «плода чрева», с которым великий князь Василий III и его супруга ездили по монастырям. По описи 1601 г., пелена значилась в Успенском соборе монастыря у «чудотворного» местного образа Кирилла, с житием [44]. Образ этот хранится в ГРМ и считается московской работой начала XVI в. иконы Диониспя [45]. Вполне вероятно, что и икона и пелена к ней являются вкладом Василия III и Соломонии.

Самые ранние записи в дошедшей до нас вкладной книге монастыря 1603 г.[46] относятся ко времени Ивана Грозного. Начиная с 1548 г. им и его царицами было подарено сюда три пелены, семь покровов, епитрахиль, орарь, поручи, пояс, стихари. Однако большинство этих предметов, судя по скупым сведениям документа, были украшены орнаментальным шитьем и «жемчюгом сажены». Один из покровов выделен особо. Он был «положен... на чюдотворца на семенъ дпь лета 7064», т. е. 1 сентября 1555 г. Здесь номенцена и вкладная надпись [47]. Описывая в 1859 г. покров, Варлаам приводит несколько измененную надпись на нем, отмечая, что «слова в ней переменаны» [48]. По этому описанию Ю. А. Лебедева опознала произведение, утратившее уже летопись о вкладе [49].

[42] Этим объясняется, почему у Т. В. Николаевой, опубликовавшей надписи на пелене, числится не 23, а 19 клейм. См.: *Николаева Т. В.* Указ. соч. № 60. Табл. 39, 80. То же: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. С. 31.

[43] ЗИХМЗ. Инв. № 409. См.: *Маясова И. А.* Древнерусское шитье. Табл. 38.

[44] *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 61–62. Примеч. 142.

[45] ГРМ. Инв. № ДРЖ–274. См.: *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV – начала XVI века. Табл. 194.

[46] Вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1603 года // ГИБ. Кир.-Бел. № 78/1317 (далее – вкладная книга 1603 г.). Архимандрит Варлаам ссылается еще на одну вкладную книгу начала XVII в.

[47] «СИ ПОКРОВЪ ЗДѢЛАНЪ БЫС НА ЧЮДОТВОРНЫЯ МОЩИ ПРѢДИВНАГО ОТЦА НАШЕГО КИРИЛА, ИГУМЕНА БѢЛООЗЕРЬСКАГО ПОВЕЛѢНИЕМЪ ХРСТОЛЮБИВАГО ЦРЯ И ВЕЛИКАГО КНЗЯ ИВАНА ВАСИЛЕВИЧА ГДРЯ САМОДЕРЖЬЦА ВСЕЯ РУСИИ И ЕГО БЛГОЧЕСТИВЫЯ ЦРЦЫ И ВЕЛИКІА КНЯГИНИ АНАСТАСИИ И СПА ИХ БЛГОВЕРНАГО ПРВИЧА КНЗЯ ИВАНА ИВАНОВИЧА В ДВАДЕСЯТОЕ ЛѢТО ЦРСТВА ЕГО А ВЪ ДВА ДЕСЯТ ЧЕТВЕРТОЕ ЛѢТО РЖСТВА ЕГО ВЪ ЛѢТО ≠ ЗѴГ (7063.– *И. М.*) ≠ І ИНДИКТА ВЪ ГѲ, ТОГДА ПРАВЯЩУ ПРСТЛЬ ВЕЛИКІА СОБОРНЫЯ И АПОСТОЛСКІА ЦРКВИ ПРЕСВЩЕННОМУ МАКАРІЮ МИТРОПОЛИТУ ВСЕЯ РУСИ» (Вкладная книга 1603 г. Л. 8 об.).

[48] *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 57–58.

[49] ГРМ. Инв. № ДРТ–293, 189,0×90,0 см. См.: *Лебедева Ю. А.* Два памятника древнерусского шитья XVI века в собрании Русского музея. С. 54–56; *Лихачев Д. С.* Указ. соч. № 38. Ил. с. 61.

Стройная фигура святого была шита по черной камке, которая сохранилась фрагментарно. На нем коричневая мантия и песочного цвета ряса, голубой, откинутый на плечи куколь, пояс и параманд, шитые «в прикреп»; свиток шит серебром, кресты на куколе и параманде — золотом, как и пряжка на поясе в виде цветка; красные полосы («источники») идут по низу параманда. У фигуры утрачены ноги и подземок, который, по словам Варлаама, был шит сканным золотом с зеленым и красным шелком. Нет вокруг головы и золотого, обнизанного жемчугом нимба с двумя лазоревыми яхонтами и лалом, как и низанной жемчугом надписи у головы святого и шитых серебром тронаря и кондака на кайме [50]. Однако, несмотря на все эти утраты, покров и сейчас является ценным художественным памятником. Пожалуй, нет другого изображения Кирилла, где бы был такой выразительный лик. Он шит светло-песочным шелком довольно крупным атласным швом, без оттеняний, по «по форме». Лик этот с высоким лбом, окладистой бородой на впалых щеках, мягко очерченным носом, маленьким красным ртом и скорбным взглядом больших глаз с белыми белками почти трагичен. Психологической напряженностью образа покров невольно заставляет вспомнить события, случившиеся за два года до его вклада — болезнь Грозного, боярский заговор у постели больного царя, а затем гибель летом 1553 г., во время богомольной поездки в Кириллов монастырь царя и царицы Анастасии, их первенца — младенца Дмитрия.

В Кирилловском музее-заповеднике хранится надгробный покров с именем последней жены Грозного Марии Нагой [51]. Покров также сильно пострадал от времени [52]; но внизу под подземом сохранилась шитая по древней голубой камке вкладная надпись в две строки, свидетельствующая, что он был вышит в 1587 г.: «ЛѢТА ЗѴЕ (7095.– *И. М.*) Г ПОВЕЛѢНИЕМЪ ≠ ЕМЪ ГРЯ ЦРЯ И ВЕЛИКОГО КНЗЯ ѲЕДОРА ИВАНОВИЧА ВСЕЯ РУСИ И ЕГО ЦРЦЫ И ВЕЛИКОЇ КНЯГИНИ ІРИНЫ БЖІЕЮ МИЛОСТИЮ ГДРЯ ЦРЯ И ВЕЛИКОГО КНЗЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА‖ВСЕЯ РУСІ СНЪ ЕВО ПРВЧЬ КНЯЗ ДМИТРЕИ ИВАНОВИЧ УГЛЕЦКОЙ СИЙ ПОКРОВ ПРИЛОЖИЛ КИРИЛУ БЕЛОЗЕРЬСКОМУ ЧЮДОТВОРЦУ ЗА ІХ ГДРВО ЗДОРОВЬЕ И ЗА СВОЕ І ЗА МАТЕРЬ СВОЮ ЦРЦУ І ВЕЛИКУЮ КНЯГИНЮ МАРІЮ».

Кроме шитого золотом рельефного растительного узора на нимбе, весь покров выполнен шелками, одежды — «в прикреп», лик — «по форме» с небольшими оттеняниями. Шитье здесь исполнено менее тщательно, рисунок несколько упрощенный по сравнению с покровом Сергия Радонежского, подаренным в 1581 г. Грозным и царицей Марией Нагой в Троице-Сергиев монастырь [53]. Кирилловский покров — произведение не столь искусных и явно не придворных художника и мастериц. Выполнен он, по всей видимости, в Угличе, куда после смерти Грозного были сосланы Дмитрий с матерью, и, возможно, его вышивала сама царица [54].

Архимандрит Варлаам, а за ним и другие исследователи считают, что именно этот покров числится во вкладных книгах монастыря как вклад ссыльной царицы «по царевиче Дмитрии Ивановиче» в годовщину его гибели 15 мая 1592 г.[55] В это время Мария уже была «ста-

[50] Об этом покрове в описи 1668 г. сказано: «...шит по черной камке золотом и серебром и шелки, венец и крест и подпис сажено жемчюгом, в венце три яхонта: один червчат, а два лазоревы, кругом шито серебром тронарь и кондак, подложен тафтою червчатою, даяние блаженной памяти государыни царицы и великие княгини Анастасии Романовны» (Церкви и ризница Кирилло Белозерского монастыря... С. 306).

[51] КИХМЗ. Инв. № 37/624; 211,0×126,0 см.

[52] Шитье было переложено на новый синий атлас, по которому по сторонам фигуры грубо, контуром, вышили две церкви. Вокруг была пришита кайма красного бархата с молитвой, выполненной, очевидно, как и все «поновления», в XIX в. При реставрации в 1973–1974 гг. фон был заменен синей крашенинной, кайма снята. См.: VII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХПРМ. М., 1975. С. 132.

[53] ЗИХМЗ. Инв. № 403. См.: *Маясова И. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI в. Табл. 51; см. здесь же о других произведениях, связанных с Марией Нагой: с. 119—124, примеч. 188—208.

[54] В Покровском соборе Рогожского кладбища в Москве хранится пелена, вложенная, как свидетельствует надпись на ней, в 1583 г. царицей Марией Нагой в церковь Преображения в Угличе, выделенном Грозным «в удел» младшему сыну. В среднике ее вышита «Богоматерь Иерусалимская», в день празднования которой (19 октября 1582 г.) родился царевич. На каймах шиты Иоанн Предтеча и Димитрий Солунский, наверху «Троица», внизу Сергий Радонежский. Посвящение вклада, «задушевность» образа, мягкость силуэта и черт лица также дают возможность предположить участие в его исполнении самой царицы (см.: *Борин В.* Памятник золотного шитья: пелена XVI в. царицы Марии Федоровны (1580—1584 гг.) Нагих // Светильник. 1915. № 9—12. С. 70). В Загорском музее хранится замечательная по тонкости исполнения пелена с тем же сюжетом — «Богоматерь Иерусалимская» второй половины XVI в. с орнаментальным узором по кайме (инв. № 679). Надо думать, что произведение тоже связано с Дмитрием-царевичем, но выполнялось оно, несомненно, в Москве и лучшими мастерами своего времени. См.: *Маясова И. А.* Художественное шитье. С. 130. Ил. 156.

[55] Вкладная книга 1603 г. Л. 23 об.: *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 58. Примеч. 144. См. также: Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 307.

рица инокиня Марфа» Никольского монастыря на Выксе. Трудно предположить, что покров, вышитый по повелению царя, не был ею вовремя вложен в Кириллов, а взят с собою в отдаленный монастырь. Да и хранящийся в Кириллове покров не подходит под описание вкладной книги, где, в частности, сказано, что покров, вложенный в 1592 г., был вышит по вишневой камке. В описании же Варлаама фон — «лазоревая травчатая камка», она сохранилась под вкладной надписью и просвечивает в местах утраты шитья [56]. В монастырской описи 1668 г. также записано: «Покров камка синя, на нем шит образ чюдотворца Кирила, над главою Живоначальная Троица, шито золотом и серебром; даяние государыни царицы иноки Марфы Нагих, матери государя царевича Димитрия» [57]. Надо думать, в 1592 г. старицей Марфой был подарен второй покров, к 1859 г. обветшавший и прошедший мимо внимания Варлаама.

Из царицыных светлиц в конце XVI в. вышел еще один сохранившийся памятник кирилловского собрания. Это пелена с изображением мученицы Ирины [58]. Пелена не упоминается во вкладных книгах, как, впрочем, и многие другие предметы из собрания, однако в описи 1668 г. значится: «У образа великомученицы Ирины пелена праздничная бархат червчат гладкой, средник камка червчата, на ней шит образ святые мученицы Ирины золотом и серебром и шелки, около венца и каруны и креста, что у мученицы в руках саженo жемчюгом средним, да в каруне же четыре жемчюжка покруняя, а над главою мученицы два Ангела, около венцов саженo мелким жемчюгом» [59]. В описи 1718 г. пелена уже числится среди старых вещей [60]. Архимандрит Варлаам сделал два предположения — о вкладе ее царицей Ириной Федоровной в конце XVI в. и о вкладе царевной Ириной Михайловной в середине XVII в.[61] И. М. Щекотов по художественным особенностям совершенно справедливо отнес этот памятник к XVI в.[62] Действительно, некоторые детали иконографии и технические приемы сближают эту пелену с произведениями мастерской царицы Ирины Годуновой [63]. К тому же в Кирилловском монастыре в честь сопменной святой царицы в конце XVI в. был устроен придел во вновь сооруженной надвратной церкви Преображения [64].

Иконографический тип мученицы на кирилловской пелене близок изображению Параскевы Пятницы на житийной иконе конца XVI в. в ГТГ [65]. Ирина, как и Параскева, представлена в развевающемся плаще, с крестом и развернутым свитком в руках. Два летящих ангела венчают ее короной. Изображений мученицы Ирины на произведениях, выполненных по приказу царицы, известно несколько. Они имеют разные иконографические варианты, но обычно святая показана простоволосой, с распущенными по плечам волосами [66]. Однако на пелене московского Новодевичьего монастыря [67] на ней такой же головной убор в виде чалмы, как и на нашей пелене. Есть и другие детали, сближающие ее с произведениями мастерской Ирины Годуновой. Например, узор плаща или расположение имени святой в характерных клеймах, подражающих металлическим дробницам, встречаются и на изображении мученицы Ирины из походного иконостаса 1592 г. царя Федора Ивановича [68]. В мастерской царицы работали художники разных направлений. Фигура мученицы на кирилловской пелене, с ее вытянутыми пропорциями и маленькой головкой, данная в легком движении, подчеркнутом складками плаща, ближе всего к образам мастеров так называемой «строгановской» школы [69].

Наиболее значительные вклады шитых произведений поступали в Кирилло-Белозерский монастырь в XVI в. от опальной удельной кня-

[56] По описанию Варлаама, на покрове над головой преподобного была вышита «Троица», а по кайме кондак и тропарь. Они были утрачены при переделках XIX в.

[57] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 307.

[58] ГРМ. Инв. № ДРТ — 36; 70,0×66,0 см. См.: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 84. Ил. с. 75.

[59] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 218.

[60] *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 63–64. Примеч. 148.

[61] Там же.

[62] *Щекотов И.* Указ. соч. Ил. с. 28.

[63] См.: *Маясова И. А.* Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исслед. М., 1976. Вып. 2. С. 54–56. Ил. 11.

[64] *Никольский И.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 34–36.

[65] *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., [1968]. Табл. 78.

[66] Напр., таковы черневое изображение мученицы на золотом ковчеге 1589 г. вклада царицы в ГММК (см.: *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Русское черневое искусство. М., 1972. Ил. 15, 16) и шитая фигура в походном иконостасе Федора Ивановича 1592 г. (ГРМ. Инв. № ДРТ — 315; см.: *Маясова И. А.* Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой. Ил. 7).

[67] Напрестольная пелена с изображением «Похвалы Богоматери» (Музей «Новодевичий монастырь». Инв. № 3334/738). Верхняя часть фигуры мученицы здесь утрачена, по свидетельством служит фотография, сохранившаяся у В. И. Антоновой. См.: *Маясова И. А.* Кремлевские «светлицы» при Ирине Годуновой. Ил. 12.

[68] Там же. Ил. 7.

[69] Ср.: *Антонова В. И.* Указ. соч. № 72. Табл. 90.



Плащаница. 1565 г. Вклад Евфросинии Старицкой. ГРМ

гини Евфросинии Старицкой. Всю жизнь интриговавшая с целью утверждения на московском престоле своего сына Владимира Андреевича — двоюродного брата Ивана Грозного, Евфросиния в 1563 г. по приказу царя была пострижена под именем Евдокии на московском кирилловском подворье кирилловским игуменом Васснаном, который и проводил ее до Горицк, где ею еще в 1544 г. был основан монастырь. Как особо высокопоставленной, ей был сохранен «обиход». В числе прислуги, несомненно, были и мастерицы, воспитанные ею еще в Москве, о чем свидетельствует общность художественных и технических признаков в произведениях московского и горицкого периодов ее жизни [70].

Старица Евдокия, приходя молиться в Кириллов монастырь из близлежащих Горицк, приносила с собой, судя по записям во вкладных книгах, богатые дары. Числящиеся здесь под 1565 и 1566 гг. шитые произведения почти все сохранились. Наиболее значительное из них — «въздух большой» — находится в ГРМ [71].

[70] См.: *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких.

[71] ГРМ. Инв. № ДРТ — 285; 168,0×262,0 см. Варлаам (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 54–55), вероятно, по ошибке, а за ним и И. М. Щекотов (*Щекотов И.* Указ. соч. С. 25–27) датируют его 1555 годом. Впервые правильная дата была установлена Т. В. Александровой-Дольник (*Александрова-Дольник Т. В.* Указ. соч. С. 120). Вклады старицы Евдокии: Вкладная книга 1603 г. Л. 29–30.

В описях монастыря 1718 и 1802 гг. приводится сопровождающая произведение надпись о вкладе его в 1565 г., впоследствии утраченная вместе с древними фонами (червчатой — на среднике и лазоревой камкой — на каймах), вероятно, при переделках начала XIX в. [72] Под тем же годом воздух (или плащаница) числится и во вкладных книгах [73].

На среднике воздуха вышита многофигурная

[72] *Варлаам*, архим. Указ. соч. Примеч. 127, 128 и с. 55. В 1830 г. изображения с древних обветшавших фонов были вырезаны, переложены на бархат и украшены блестками и бахромой. В 1925–1928 гг. при реставрации бархат был заменен синей крапленной, а фигуры на каймах восстановлены в правильном порядке. И наконец, в 1969–1971 гг. шитье было окончательно расчищено, укреплено, на среднике переложено на красный шелк и обрамлено золотным шнуром. См.: Выставка работ Отдела реставрации Государственного Русского музея: Каталог. Л., 1977. С. 80–82. Ил. с. 78, 79; а также: *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 67. Ил. с. 130.

[73] Вкладная книга 1603 г. Л. 29. В описи 1668 г. отмечено, что воздух — «даяние благоверной княгини Евфросинии» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 305–306).

композиция «Положение во гроб» или, скорее, «Рыдание надгробное» в одном из «исторических вариантов», утвердившихся в мастерской княгини Евфросинии. В этой мастерской работал талантливый художник, возможно новгородский «выходец», отличавшийся большой наблюдательностью, знанием анатомии человеческого тела и знакомый с западноевропейским искусством. Он сумел показать и красоту сильного, пропорционально сложенного тела Христа, и женственность фигуры Богоматери, и горе рыдающих женщин. Последние даны здесь живо и необычно: Магдалина, рвущая на себе волосы, изображена в профиль и со своим горбатым носом и загибающимся вперед подбородком кажется уже немолодой женщиной с решительным, твердым характером; склонившаяся к гробу Мария Клеопова закрывает лицо руками, так что виден один выразительный плачущий глаз. Удивительно и искусство мастериц, тонко передавших психологическую напряженность ликов хорошо проработанными складками и разнообразными швами золотного шитья (их более 40) подчеркнувших фактуру драгоценных тканей, под которыми угадываются формы тела. Воздух княгини Евфросинии является не только шедевром древнерусского изобразительного шитья [74], но характерным памятником грозненской эпохи, с ее обострившимися в 1560-е годы политическими и социальными противоречиями.

Следующее упомянутое во вкладной книге под 1565 г. произведение — «въздух оусения прчстые меншей» [75],— вероятно, исчезло из Кириллова до 1859 г., так как его уже не обнаружил архимандрит Варлаам и, не смущаясь стилевыми несоответствиями, предположил, что вкладом княгини Евфросинии-Евдокии является другой воздух, который по его описанию опознается как упомянутая выше пелена с «Успением» и святыми на каймах XV в.[76] Кирилловским же воздухом Евфросинии есть все основания считать попавшую в собрание А. С. Уварова пелену, в настоящее время хранящуюся в ГИМ [77]. Изображение на пелене, шитое по коричневой камке, представляет один из вариантов композиции так называемого «облачного успения» — с летящими на облаках апостолами и Авфонием у гроба. Несколько удлиненные фигуры, живые, естественные позы, шитые золотом и яркими разноцветными прикрепами одежды, облака в виде волнистых белых, красных, голубых и золотых линий, лики с легкой моделировкой — все это встречается и в других произведениях мастерской. Необычно здесь расположение летящих апостолов — двумя вытянутыми по вертикали симметричными группами, что несколько скрадывает живость композиции, придает ей известную условность. Всю сцену обрамляют широкие каймы червчатой камки, по которой красивой четкой вязью серебряными нитями шита молитва. Вкладная надпись вышита белыми нитями внизу на среднике: «А СЯ ПЕЛЕНА ПОЛОЖЕНІЕ КНЯЖЕ ѲНЬДРѢЕВЫ ІВАНОВИЧЯ КНЯІНІ ЕѲРОСИНЬІ». Так как в надписи на пелене нет даты, но значится еще мирское имя княгини, надо думать, что она была вышита в Москве, может быть, перед самым постригом Евфросинии и потому взята ею с собой в Горицы.

Среди вкладов старицы Евдокии сохранилось поясное изображение Спаса в образе «Великого Архиерея» [78]. Сильно расширяющаяся книзу фигура Спаса с узкими покатыми плечами облачена в крещатый саккос и омофор, на голове — корона. Обе руки воздеты, одна благословляет, другая держит Евангелие. Роскошные одежды, шитые золотными и серебряными нитями с яркими цветными прикрепами, затейливый рисунок короны и крестов на саккосе подчеркивают изящество красиво очерченных рук, длинной обнаженной шеи, тонких черт худощавого лика, обрамленного пышными волосами и маленькой бородкой. Это одно из наиболее изысканных произведений мастерской. Содержание образа «Спас Великий Архиерей», одного из самых торжественных в христианской иконографии, заставляет вспомнить династические притязания Старицких. К нему, «судии мира», ища его царственного покровительства [79], обращается

[74] Одна из монастырских описей начала XVII в. свидетельствует: «110 (1602.— *И. М.*) г. марта в 4 день, царь и великий князь Борис Федорович всея Руси пожаловал в дом пречистые Богородицы преподобного отца нашего Кирилла чюдотворца, прислал воздух большой монастырской старой, даяние княгини иноки Евдокии, со своим государевым сытником с Борисом Есиповым» (*Варлаам*, архим. Указ. соч. Примеч. 129). По-видимому, воздух, как выдающееся произведение, брали во дворец для копирования.

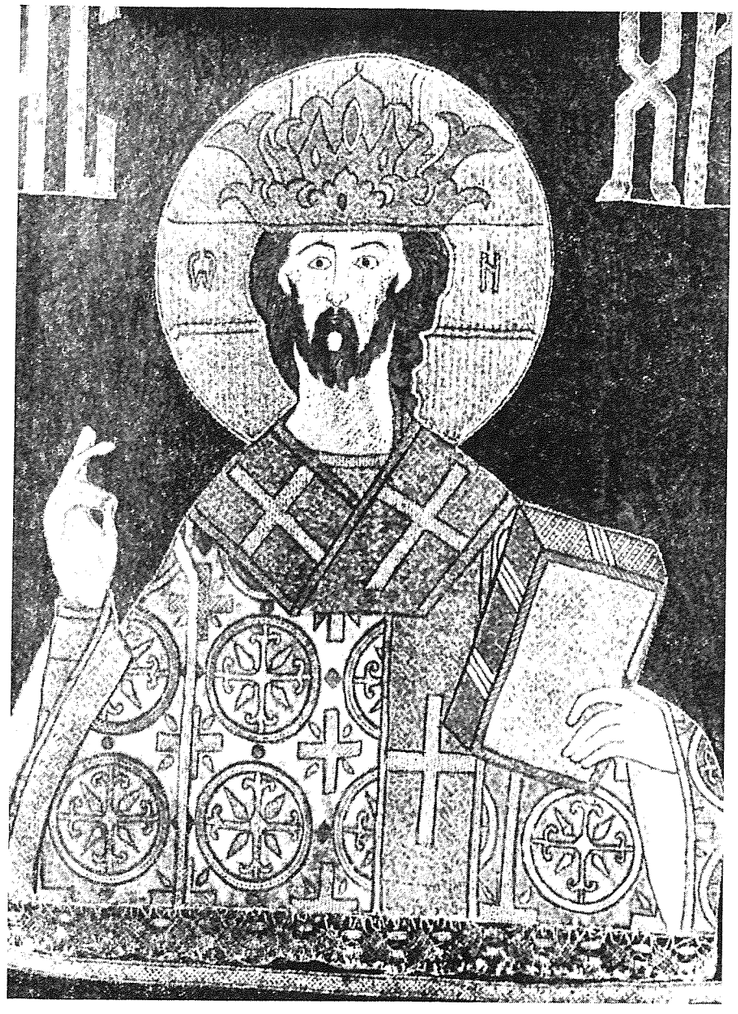
[75] Вкладная книга 1603 г. Л. 29.

[76] ГРМ. Инв. № ДРТ — 261.

[77] *Уваров А.* Указ. соч. С. 163—164. Табл. 2; ГИМ, № РБ — 86; 76,0×100,0 см. Предположение о вкладе пелены в Кириллов монастырь было впервые высказано Т. Н. Александровой-Дольник (*Александрова-Дольник Т. Н.* Указ. соч. С. 126). См. также: *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 55. Табл. 8. Вероятно, к этой пелене относится запись в описи 1668 г.: «Воздух, на нем шито Успение Пречистые Богородицы золотом и серебром и розными шелки по камке по багровой, окладник отлас золотной по червчатой, подложен отласом червчатым» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 306).

[78] КИХМЗ. Инв. № 42/629; 101,0×88,0 см.

[79] Следует вспомнить, что к этому образу обращался и Иван Грозный. Подаренная им в 1555 г. в Хиландарский монастырь на Афоне шитая катапетазма пронизана идеями утверждения самодержавия московского государя, его богоизбранности (см.: *Маясова И. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI в. С. 107—



«Спас Великий Архиерей». Пелена 1565 г. Вклад Евфросинии Старицкой. Кирилловский музей-заповедник

удельная княгиня, поверженная, но, как показывают дальнейшие события, еще не сломленная окончательно [80].

Принято считать, что образ «Спас великий Архиерей» — это «списовъ образ хоруговь», записанный во вкладной книге под 1565 г. как «даяние» княгини. Однако здесь числится под тем же годом еще и «плащаница списовъ образ» [81]. Судя же по тому, что в описи 1668 г. хоругвь среди вкладов княгини не значится, а упомянута плащаница «по зеленой тафте шит образ Спасов» [82], надо думать, что эта плащаница (выносная пелена) и сохранилась. Из хоругвей же в описи называется лишь одна с образом Спаса, но на ней был вышит «Спас Неруко-

111. Табл. 48; последняя публикация: *Kämpfer F.* Ivan Groznyi und Hilandar // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge. Wiesbaden, 1971. Bd. 19. Heft. 4). Не случайно царственный образ Спаса вышит и на пеленах Бориса Годунова. См.: *Маясова И. А.* Древнерусское шитье. С. 32. Табл. 53.

[80] Имеется в виду заговор 1569 г. в пользу Владимира Старицкого.

[81] Вкладная книга 1603 г. Л. 29.

[82] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 309.

творный» [83]. Возможно, ее-то и подарила старица Евдокия. Вероятно, хоругвь часто бывала в употреблении, за 100 лет успела обветшать, как это и отмечает опись, и потеряла вкладную надпись.

В ГРМ хранится еще одно интересное произведение княгини Старицкой. Это записанная во вкладной книге под 1566 г. «плащаница, вышито видение Иоан Бгслова» [84], также впоследствии переделанная в хоругвь [85]. В центре композиции здесь среди семи золотых светильников изображен Христос, держащий в руке семь звезд. Следуя тексту Апокалипсиса, мастерицы вышили золотом пояс, ноги «как раскаленные в печи» и лик «как солнце сияющее в силе своей»; «из уст его выходит острый с обеих сторон меч». У ног Христа в разных позах дважды изображен Иоанн — повествовательный прием, часто встречающийся в иконах того времени. Движения Иоанна живы, лик его вышит с тонким искусством, свойственным мастерской княгини.

На подкладке палицы с изображением «Распятия», хранящейся в Кирилловском музее-заповеднике [86], пришита полоса выцветшей малиновой тафты с шитой надписью: «СІѦ ПЕЛЕНА ПОЛОЖЕНІЕ КНѦЖ АНДРѢЕВЫ ЌНГНІ ИВАНОВИЧА СТАРИЦЫ ЕВДОКѢЕ». Такая же тафта служит фоном каймы палицы с молитвой, шитой красивой узорной вязью с перемежающимся цветом букв. Этот прием в сочетании с характером вязи встречается на палице «Богоматерь Воплощение» с вкладной надписью княгини Евфросинии, хранящейся в НГМ [87]. Однако средник с изображением «Распятия» с несколько коренастыми фигурами, шитыми однообразными швами, не похож на изделия мастерской, в то же время некоторые детали повторяют эти произведения (звезды, сияние) [88]. Надо думать, средник и кайма соединены здесь от разных вещей, тем более что летопись свидетельствует не о палице, а о пелене. Вероятно, это была одна из 10 пелен, записанных во вкладной книге как «даяние» Евдокии под 1566 г.[89]

Возможно, от этих пелен и остались фрагменты шитья, близкие к произведениям мастерской княгини. Таковы богородичные изображения, помещенные на поздних облачениях: пояспая «Богоматерь» с характерными для этой мастерской горбатым носом и припухшими веками на бархатном оплечье фелони, «Богоматерь с младенцем» (типа «Петровской»), пришитая на бархатной палице с орнаментальным узором XIX в., и «Богоматерь Одигитрия» на оплечье саккоса из турецкого бархата [90], а также фрагмент фигуры Кирилла на оплечье стихаря XIX в.[91]

Последний вклад в Кириллов монастырь старица Евдокия сделала в 1569 г., «поедучи из Гор», когда Грозный «велел ее привести к Москве да на дороге велел ее уморить в судне в ызбе в дыму. И положина ея на Москве у Вознесения 78-го» [92]. Трагическая судьба последних удельных князей нашла своеобразное преломление и в высокохудожественных, необычайно вы-

[83] Там же. С. 312. Первым определил сохранившееся произведение как хоругвь Варлаам, так как к его времени опо, перешитое, с утратами древнего фона и каймы, продолжало служить хоругвью. См.: *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 23. Примеч. 67. См. также: *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 57; VII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХНРМ. С. 131—132. Ил.

[84] ГРМ. Инв. № ДРТ — 103; 66,6×62,0 см. Вкладная книга 1603 г. Л. 30; Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 309; *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 24. Примеч. 71; *Лебедева Ю. А.* Два памятника древнерусского шитья XVI в. в собрании Русского музея. С. 56—57; *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 57. Табл. 12; *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 68. Ил. с. 66. См. также ст. последнего из авторов в наст. сб.

[85] При переделке к хоругви были пришиты новая кайма и новый фон (древний, синей камки, сохранился только под изображением). При реставрации шитье переложено на голубую крашенину.

[86] КИХМЗ. Инв. № 48/635; 51,0×54,0. В 1966 г. произведение поступило на реставрацию в виде пелены со смещенным изображением, часть шитья была закрыта поздними наслоениями (см.: VII выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХНРМ. С. 132—133). При реставрации произведению придан вид палицы.

[87] НГМ. Инв. № 2001. См.: *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 55. Табл. 7.

[88] Вполне вероятно, что средник с «Распятием» был вышит одной из сосланных с княгиней Евфросиней боярынь (см. ниже).

[89] Вкладная книга 1603 г. Л. 30.

[90] КИХМЗ. Инв. № 75/1019, 488/1456, и 487/1455.

[91] КИХМЗ. Инв. № 97/1011. Принадлежность фрагментов мастерской Евфросинии Старицкой определена в работе: *Маясова И. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI века. С. 217—218. Табл. 87. К сожалению, недавно опубликовавшая эти фрагменты Н. А. Хлебникова, в других случаях ссылаясь на указанную работу, не упоминает об этом, так же как и об обнаруженной нами пелене, шитой «послужилицей» княгини. См.: *Хлебникова Н. А.* Новооткрытые произведения мастерской лицевого шитья князей Старицких. С. 443—454.

[92] Пискаревский летописец // ПСРЛ. Т. XXXIV. С. 191. Летопись вносит поправку в известия источников о смерти княгини, будто бы утопленной в Шексне (*Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1843. Кн. III, т. IX, гл. III. С. 84 и примеч. 278). В Московском Кремле сохранилась гробница Евдокии с надписью (*Гиршберг В. Б.* Материалы для свода надписей на каменных плитах Москвы и Подмосковья XIV—XVII вв. // Нумизматика и эпиграфика. М., 1960. Т. 1. С. 60. № 132). Как известно, сын Евфросинии Владимир в 1569 г. был обвинен в новом заговоре и казнен раньше матери с женою и дочерью близ Александровой слободы, на «Богопе».



«Богоматерь Петровская». Пелена. 1560-е годы.
Вклад Марии, «послужилицы» Евфросинии Старицкой. ГИМ

разительных произведениях мастерской княгини Евфросинии.

В собрание А. С. Уварова вместе с пеленой «Успение Богоматери» попала и кирилловская пелена «Богоматерь Нетровская» [93]. Пелена близка к произведениям княгини Евфросинии тонким, хотя и иным по характеру рисунком, искусным, тщательным шитьем, разнообразием швов и такой бросающейся в глаза деталью, как молитва по кайме с красивыми чередующимися по цвету буквами. И действительно, внизу к кайме пришита надпись в три строки: «СЕЙ ОБРАЗЪ ПЕЛЕНА ПОЛОЖЕНІЕ В ДОМ // ПРИПНАГ ЧЮДОТВОРЦА КІРІЛА КНЯЖЬ АНДРѢЕВЫ‖КНГНИ ІВАНОВІЧА ПОСЛУЖИЛИЦЫ ИНОКІ МРІИ». Возможно, что эта «послужилица» была боярыня Марфа Жулебина, близкая родственница опричника Грозного Ивана Яковлевича Чеботова, постригшаяся в Горицах с именем Марии [94]. Сам текст молитвы на пелене: «ВСЕ УПОВАНИЕ МОЕ К ТЕБѢ ‖ВОЗЛАГАЮ МАТИ‖БОЖИЯ СОХРАНИ‖МЯ ВО СВОЕМ СИ (ПО? — *И. М.*) КРОВѢ» — напоминает о судьбе Старицких и их окружения.

С легкой руки архимандрита Варлаама вкладом Евфросинии Старицкой считалась половина хоругви с вышитой сценой «Явление Богоматери Кириллу Белозерскому» на том основании, что она была соединена с описанным выше образом «Спас Великий Архиерей» [95]. Однако это произведение не числится во вкладах княгини ни во вкладной книге 1603 г., ни в описи 1668 г. Несоответствие хоругви в художественном и техническом отношениях другим произведениям мастерской относили за счет искажений вследствие позднейших переделок. Но и после недавно проведенных реставрационных работ видно, что хоругвь вышла из другой мастерской [96]. На хоругви изображен монастырь с многочисленными постройками и иконой «Богоматерь Умиление». Справа, как бы у ворот и в то же время перед раскрытой на пюпитре книгой, стоит Кирилл, слева явившаяся ему Мария указывает на расстилающееся вдали озеро. Фигуры имеют несколько укороченные пропорции, лики с чуть намеченными чертами шиты иначе, чем у Евфросинии. Здесь нет обычных связанных с ее мастерской изящества форм, тщательности и тонкости исполнения. Кроме того, в описи 1668 г. мы находим единственное упоминание произведения с подобной композицией: «Пелена выносная камка таусинная, на ней шито видение чюдотворца Кирилла, как видел Пречистую Богородицу на Симанове, шита золотом и серебром и розными шелками, подложена широкою тафтою зеленою, а дали тое нелену вкладом по царице Нарасковне» [97]. Таким образом, нелена, или — в настоящем виде — хоругвь, могла быть исполнена только после 1620 г. [98]

В ГРМ хранится несколько произведений XVI в. из кирилловского собрания, почему-то прошедших мимо внимания архимандрита Варлаама. В том числе — два довольно искусно выполненных покрова с изображением Кирилла [99]. Один из них, шитый по зеленой, сохранившейся фрагментарно камке, судя по вкладной книге [100], подарен вскоре после 1557 г. Петром и Михаилом Головиными «по брате Фоме Петровиче» [101]. Возможно, покров был создан в светлице жены старшего брата Михаила, Анастасии. Он исполнен в лучших традициях конца XV — начала XVI в. (мягкое выражение лика с тонкими чертами и почти полным отсутствием моделировки, изящная форма рук, однотипные нивы). Судя по описи 1668 г., он дошел до нас с большими утратами — не только почти совсем исчез древний фон, но и «Троица» над головой святого и кайма с тропарем и кондаком [102].

В собрании ГРМ также находится пелена с изображением Кирилла Белозерского необычайно близким к образу, созданному, по преданию, в 1424 г. Дионисием Глушицким [103]. Маленькая, приземистая, с большой головой фигура преподобного шита шелками «в прикреп», фон и поля сплошь зашиты золотной нитью, как и нимб с рельефной цветочной гирляндой; вокруг идет широкая кайма коричневатого бархата с орнаментом из настила под жемчуг и дробницы. Произведение значится в описи 1668 г. как «Пелена праздничная, окладник бархат червчат, сажено жемчюгом, восьм дробниц серебряных, золочены, средник образ Чюдотворца Кирилла, шито золотом и серебром и шелки, у образа гривна серебряная, делана сканью, с финифтью, в гнезде вставка раковинная» [104]. Вполне вероятно, что это дар дьяка Ивана Грозного, Федора Васильевича Вокшарина, среди вкладов которого упомянута пелена «чюдотворцу», а на ней шит чюдотворец, а поля обложены бархатом» [105].

До нас дошли из кирилловского собрания и другие произведения XVI в. Все они требуют реставрации и дополнительного исследования. Так, на наш взгляд, большой интерес представляет одна из сторон хоругви с изображением «Ветхозаветной Троицы», хранящейся в Кирилловском музее-заповеднике [106]. Как и многие древние памятники, хоругвь в XIX в. с фиолетово-красного (таусинного) шелка была переложена на фиолетовый бархат, к ней пришита новая кайма [107]; но тонкий рисунок и искусное шитье заставляют ее относить к середине XVI в. Разноцветные горки за ангелами напоминают покров с «Голгофой», подаренный в 1557 г. царицей Анастасией Романовной в Троице-Сергиев монастырь [108]. Возможно, и «Троица» вышла из той же мастерской. Как кажется, первоначально это тоже была пелена. К ней подходит запись в описи 1668 г.: «Пелена праздничная, окладник отлас золотной по белой земле, средник камка таусинная, шит образ живоначальныя троицы золотом и серебром» [109].

Ко второй половине XVI в. можно отнести две стороны хоругви ГРМ, с «Богоматерью Знамение» на одной и «Успением Богоматери» [110] — на другой. Тщательно шитые по хорошему рисунку, несмотря на утраты и переделки, эти произведения заслуживают пристального внимания. Возможно, они тоже переделаны из пелен. Изображение «Знамения» напоминает образы, созданные в мастерской Старицких [111].

Под 1598 г. во вкладной книге монастыря записано: «Дала вкладу из Вознесенского дочья мистря княгиня старица Софья Голицына пелену шит образ чюдотворца Кирила золотом и серебром, по полям дробницы серебряны золочены, за 30 рублев» [112]. Эта небольшая пелена с изображением Кирилла хранится в Кирилловском музее. Под изображением шита надпись: «ЛѢТА ЗРШЕ Г. ДЕЛАЛА ПЕЛЕНУ ВЕЛИКОМУ ЧЮДОТВОРЦУ КИРИЛУ‖СТАРИЦА КНЯИНЯ СОФЬЯ ГОЛИЦЫНА И ДАЛА ПРИ НАСТОАЩЕМ ИГУМЕНЕ КАРНИЛИИ ПРИ‖СТАРЦЕ ЛЕАИДЕ ПО СТАРЦЕ КНАЗ ПАТРИКЕЕ РОСТОВСКОМЬ В ВЕЧНОЕ ПОМИ...» [113] Предполагаем, что вкладчицей пелены была жена боярина и воеводы, служившего в опричнине Грозного, Василия Юрьевича Голицына, постригшаяся вскоре после его смерти (1586). В 1613 г. Софья числится игуменьей московского Вознесенского монастыря [114]. Интересно свидетельство надписи, что она «делала» пелену. Это можно понимать и как непосредственное участие в исполнении. На пелене Кирилл изображен как бы поучающим — обе руки его разведены в стороны, в одной развернутый свиток,

[93] *Уваров А.* Указ. соч. С. 169. № 28 (ныне в ГИМ). Изображена в «обратном переводе». Пелена подвергалась переделке: фигуры переложены на новую ткань, жемчуг по контурам утрачен. См.: *Маясова И. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI века. С. 220—221. Табл. 87.

[94] С. Б. Веселовский замечает по поводу Марфы Жулебиной: «казненная со всей свитой Старицких князей» (*Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. С. 95).

[95] КИХМЗ. № 42/629; *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 23. Примеч. 68; см. также: *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 57—58. Табл. 13.

[96] Хоругвь прошла реставрацию в ВХНРЦ им. акад. И. Э. Грабаря.

[97] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 313.

[98] Вторая жена царевича Ивана Ивановича (в девичестве — Пелагея, в замужестве — Феодосия, в иночестве — Прасковия) была пострижена на Белоозере, затем переведена во Владимир, а оттуда в Москву. Умерла в 1620 г. См.: Новый летописец // ПСРЛ. Т. XIV. С. 150.

[99] ГРМ. Инв. № ДРТ — 262; 203,0×80,0 см и № ДРТ — 304; 179,0×79,0 см.; *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 52, 53. Ил. с. 64.

[100] ГРМ. Инв. № ДРТ — 262; см.: «Покров на гроб чюдотворца Кирила камка зелена». Вкладная книга 1603 г. Л. 86.

[101] Иван-Фома Головин, с 1548 г. казначей, затем окольничий, умер в 1557 г. Его братья Михаил (воевода и окольничий) и Петр казнены в 1565—1566 гг. См.: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. С. 448—449.

[102] После реставрации покров переложен на холст. См.: Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 306. О втором покрове см.: Там же. С. 310.

[103] ГРМ. Инв. № ДРТ — 7, 44,0×35,0 см. Икона хранится в ГТГ; см.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. № 246. Ил. 207. Сходство отмечают и другие исследователи. См.: *Лебедева Ю. А.* Каталог древнерусского шитья собрания Государственного Русского музея. № 53 (гл.: XVI в.); *Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 71. Ил. с. 67 и др.

[104] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 315.

[105] Вкладная книга 1603 г. Л. 88 об., 89. О Вокшариных см. выше примеч. 29.

[106] КИХМЗ. Инв. № 41/628; 97,0×85,0 см.

[107] Это, вероятно, вторичная переделка, так как при Варлааме фоном служил белый атлас, шитье было обведено синелью, а каймы пришиты с надгробного покрова князя Воротынского (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 24. Примеч. 70). Оборотную сторону хоругви составляло изображение «Успения» (см. о нем примеч. 122).

[108] См.: *Маясова И. А.* Художественное шитье. Ил. 152.

[109] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 318.

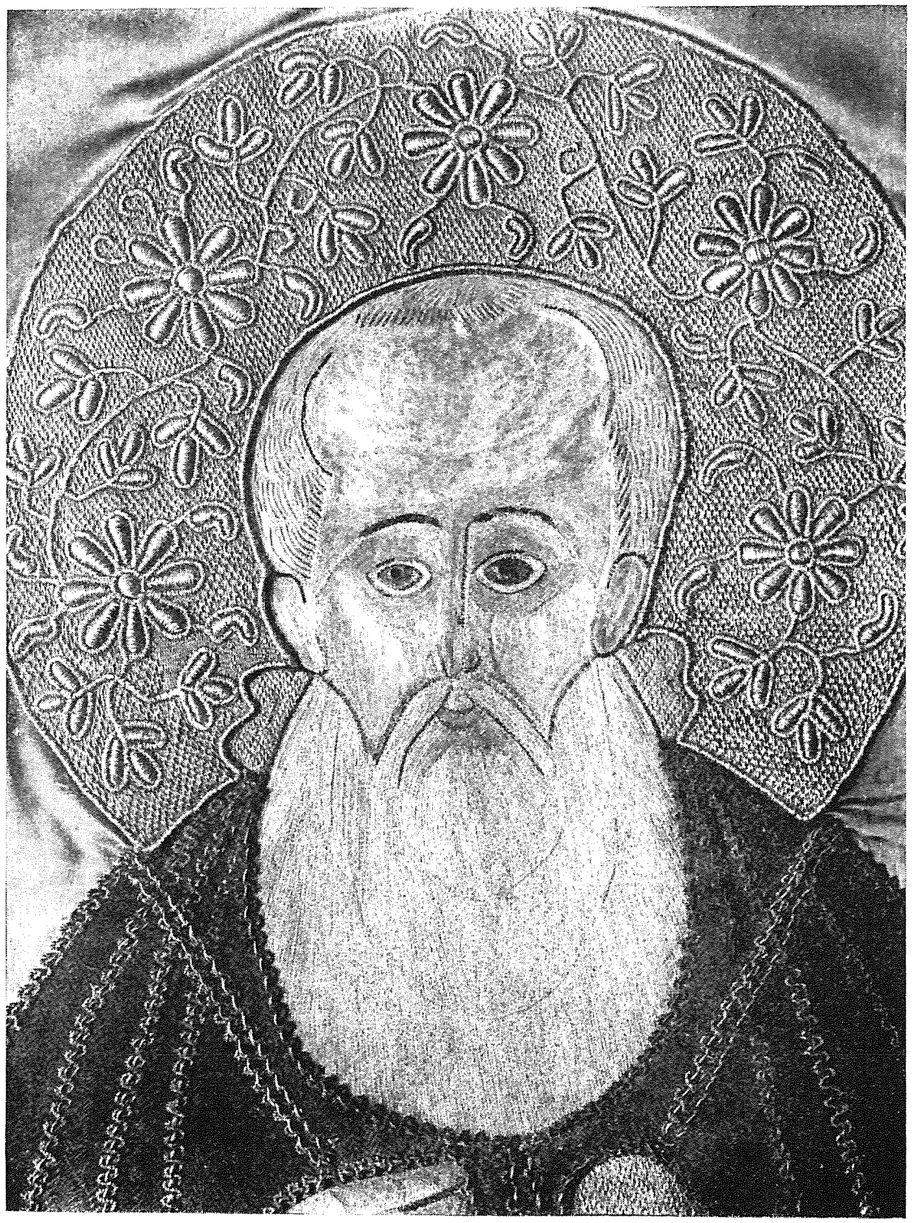
[110] ГРМ. Инв. № ДРТ — 102; 58,0×66,0 см. (*Лихачева Л. Д.* Указ. соч. № 43. Ил. с. 62) и инв. № ДРТ — 101; 74,0×62,0 см (Там же. № 44. С. 36—37). В 1933—1934 гг. шитье переложено на синюю крашенину (древние фоны, малиновая и голубая камка, видны только под шитьем).

[111] Кроме перечисленных произведений в ГРМ хранится еще несколько памятников XVI в. неизвестных вкладчиков — палица «Богоматерь Знамение» (Инв. № ДРТ — 109; 38,0×39,5 см), набедренник с изображением «Богоматери Тихвинской» (Инв. № ДРТ — 34; 73,0×37,0 см), а также пояс с вышитым оплечным «Спасом», который, возможно, является даром Ивана Грозного (Вкладная книга 1603 г. Л. 8).

[112] Вкладная книга 1603 г. Л. 49 об.; *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 61. Примеч. 141.

[113] КИХМЗ. Инв. № 47/634; 48,5×35,3 см. В обозначении года допущена лишняя буква «ш», очевидно, здесь 7105 (1597) г.

[114] Из этого монастыря, по свидетельству вкладной книги начала XVII в., и вышла пелена. Поэтому считаем ошибочной позднюю монастырскую помету на пелене, указывающую на другую «иноку» Софью — жену Ивана Ивановича Голицына. См.: Древняя Российская Вивлиофика. М., 1791. Ч. XVII. С. 200; Ч. XX. С. 61; см. также: *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877. С. 223; *Маясова И. А.* Древнерусское лицевое шитье XVI в. С. 375. Табл. 134.



«Кирилл Белозерский». Покров. 1587 г. Деталь.
Вклад царицы Марии Нагой. Кирилловский музей-заповедник

другая поднята в ораторском жесте. На голове куколь. Шитье плотное, в одеждах крученый шелк «в прикреп». На нимбе — следы от утраченных камней. В подражание иконам весь фон и отделенные от него тонкой линией, как лузгой, поля защиты золотом «в шашку». Вокруг — кайма зеленого бархата, особенно широкая внизу под летописью. Судя по приведенной выше записи во вкладной книге 1603 г., а также описи 1668 г., кроме этой каймы, несомненно старой (так как зеленый фон проглядывает и под шитьем), вокруг была еще кайма червчатого бархата с серебряными дробницами [115]. Такое искусственное увеличение размера неудивительно и, видимо, сделано самой вкладчицей, так как пелена предназначалась для местного образа Кирилла Чудотворца.

Голицыны были в числе наиболее щедрых вкладчиков в Кирилло-Белозерский монастырь. Из произведений шитья кроме названных здесь пелены старицы Софьи и иланицы XV в. с вкладной надписью 1645 г. князя Ивана Андреевича Голицына в Кирилловском музее сохранились воздух с изображением «Спаса во гробе» и два покровца, «Агнец» и «Знамение», судя по надписи, вложенные в монастырь в 1645 г. тем же Иваном Андреевичем «по шурине его князе Епифании Андреевиче Телятевском» [116]. Эти произведения шиты по малиновому атласу золотом, серебром и шелками довольно искусно для своего времени. В традиционную схему «Спас во гробе» внесена неожиданная деталь — шитые разноцветными шелками поясные фигуры архангелов Михаила и Гавриила и апостолов Петра и Павла, размещенные по углам воздуха и смотрящие в разные стороны. Под их шитьем просвечивает красная тафта древнего фона. Эти фигуры, несомненно, привнесены сюда с более раннего произведения, конца XV или начала XVI в.[117] Надо думать, что с Епифанием Телятевским связана и хранившаяся в ГРМ епитрахиль с изображением Кирилла Новоезерского, Алексея — человека божия, Епифания Кипрского, Кирилла Белозерского, Иерофея и Дионисия Ареопагита [118].

В Кирилловском монастыре уже с XVII в. хранится воздух, подаренный в 1644 г. боярином Федором Ивановичем Шереметевым в Афанасьевский монастырь на московском кирилловском подворье. Воздух, или, как он назван в надписи, «покров», находится в Кирилловском музее [119]. На нем по малиновой камке в основном золотными и серебряными нитями с цветными прикрепами вышито «Положение во гроб» наиболее популярного в это время извода, распространению которого способствовал воздух московского Успенского собора, шитый в 1561 г. в мастерской Евфросинии Старицкой [120]. Однако шереметевский воздух выполнен с несравненно меньшим искусством. Здесь не только беспомощен сам рисунок художника; но он и не выявлен мастерицами. Тело Христа непомерно вытянуто, голова и руки непропорционально малы, исчезло чувство ритма и изящество линий, движения фигур неловки, складки одежд не подчеркивают форм, а присущее шитью этого времени стремление к выявлению объема привело к схематичности и подчеркнутой условности. На каймах по фиолетовой камке шито неспешно, в углах — херувимы, а в ногах средника строки

[115] Так, в описи сказано: «Пелена праздничная, окладник бархат черьчат круги шиты серебром, в кругех восемьдесят дробниц, серебряные, золочены, басмяны, на дробницах выбиваны Святые, средник бархат зелен, на нем шит образ Кирила Чюдотворца золотом и серебром, в венце три каменка червчаты» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 321).

[116] КИХМЗ. Инв. № 34/621, 45/632 и 46/633. Надпись на покровце с Агнцем; два других произведения составляют с ним комплект. Варлаам приводит сведения вкладной книги начала XVII в. о вкладе их княжной Александрой Андреевной Голицыной по приказу княгини Феодосии, сестры Епифания, в миру Федора Андреевича (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 52–53. Примеч. 125). В описи 1668 г. значится интересный по сюжету покров «шит по отласу золотом и серебром... Ангели господни стрежаху гроба Господня... по сторонам шито золотом... Во гробе плотцки... венцы низаны жемчюгом, а та пелена да три покровца даяние княжны Александры Андреевны по князе Федоре Телятевском» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 310). К образу Епифания Кипрского, что стоял над гробом Кирилла, Федором Андреевичем Телятевским была положена «пелена невелика, шита золотом и серебром по отласу червчату, Святитель Епифаний Кипрский, да Федор Едесский, во главе Спасов образ, низана вся жемчугом...» (Там же. С. 313).

[117] Произведения имеют и другие доделки (новый бархат, надписи на каймах, блестки и т. д.).

[118] ГРМ. Инв. № ДРТ — 268. Была передана в 1962 г. в Кирилловский музей (Инв. № 1230/3824). Возможно, два последних изображения относятся к XVI в.

[119] КИХМЗ. Инв. № 43/630; 87,0×164,0 см. См.: *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 56. Примеч. 131; *Щеколов И.* Указ. соч. Пл. между с. 28 и 29. Произведение уже значится в описи 1668 г.: «Воздух Положение во гроб господа нашего Иисуса Христа шито по червчатой камке золотом и серебром и шелки, летопись шита серебром, около вышито золотом: „Не рыдай мене Мати“ по вишневой камке, по углам херувимы, подложен дорогами червчатыми; даяние боярина Федора Ивановича Шереметева» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 306). Федор Иванович Шереметев – брат царицы Елены, третьей жены царевича Ивана Ивановича, известный политический деятель Смутного времени и царствования Михаила Федоровича, один из самых богатых вотчинников конца XVI — первой половины XVII в.

[120] Этот воздух в 1812 г. был вывезен французами из Москвы, но отбит русским отрядом и сейчас хранится в Успенском соборе Смоленска (*Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких. С. 49–50). Варлаам неудачно сравнивает воздух Шереметева с кирилловским воздухом Евфросинии, представляющим другой вариант композиции.

вкладной надписи: «ЛѢТА ≠ЗРПГ (7153. — *И. М.*) НОЯБРЯ В И. ДЕ ДАЛ СИИ ПОКРОВ В ДОМ ПРСТЫЯ БДЦЫ ЧСНАГО И СЛАВНАГО ЕЯ//УСПЕНИЯ ПРПДБНАГО ЧЮДОТВОРЦА КИРИЛА БЕЛОЗЕРСКАГО В ОФОНАСЕВСКОЙ МАНАСТЫРЬ//НА КИРИЛОВСКОЕ ПОДВОРЬЕ БОЯРИН ФЕДОР ИВАНОВИЧЬ ШЕРЕМЕТЕВ ПО ЖЕНѢ СВОЕЙ//ПО МАРЬЕ ПЕТРОВНѢ ДА ПО СНЕ СВОЕМ МЛАДЕНЦЕ МОКѢЕ ПО СВОИХ РОДИТЕЛЕХЪ». Воздух Шереметева — характерное для XVII в. произведение.

В Кирилловском музее хранится еще несколько именных вещей XVII в. Среди них — хоругвь с изображением «Успения Богоматери», которую архимандрит Варлаам на основании одного из списков вкладной книги относит к вкладу 1666 г. княгини Евдокии Федоровны, супруги князя Никиты Ивановича Одоевского[121]. На хоругви вышита многофигурная композиция так называемого «облачного успения», свидетельствующая о хорошем профессиональном знаменщике. Сцена дана компактно и в то же время живо. Апостолы тесно сомкнулись вокруг ложа, Христос, наклонившись, благословляет усопшую, перед ложем — экспрессивные фигуры ангела и Авфония, в облаках — ангелы, несущие апостолов. Лики шиты несколько упрощенно, но «по форме», одежды — золотом и серебром с малозаметной прикреной. Все шито довольно искусно. Кое-где под шитьем виден первоначальный фон — красная камка. Хоругвь в XIX в. подверглась сильным переделкам: камку заменил фиолетовый бархат, была пришита новая кайма[122]. Прежде на ней был жемчуг и вкладная надпись, как свидетельствует об этом опись 1668 г. Здесь, не в пример другим произведениям, она описана достаточно подробно: «Хоругвь на ней шит образ Успение Пречистые Богородицы в деянии. Золотом и серебром и розными шелки по червчатой камке, мелкотравная Евская, у Спасова образа и у Богородицы, да у дуни Богородицыны, да над Спасовым образом херувим шит золотом да во облацех Святая Богородица, венцы и ризы низаны жемчюгом средним на обоих странах у Ангелов и Апостолов и Святителей, да во облацех Апостоли со Ангелы, венцы низаны жемчюгом мелким на обоих странах и всех венцом низано жемчюгом шестьдесят два, окладники камка лазорева мелкотравная, Евская, по ней шита летопись золотом, около летописи обложено камкою червчатою, три конца тафтяные, светлозелена до голуба, да бела лагалище крапенина лазорева, подложена полотном»[123].

К «даянию» 1671 г. сына предыдущей вкладчицы, князя Якова Никитича Одоевского, Варлаам, также на основании документов, относит хранящийся в Кириллове один из надгробных покровов[124], шитый вначале по «таусиному» (фиолетовому) атласу, с каймами зеленого атласа. В 1853 г. за ветхостью он был переложен на малиновый бархат[125]. Иконография покрова имеет свои особенности: в левой руке Кирилл держит развернутый свиток, а правой прижимает к груди шитую золотом клеточатую иконку Богоматери Одигитрии. Над его головой вышито перевернутое изображение «Троицы» с Авраамом и Саррой. Лик преподобного шит «по форме» почти без оттенений. Несколько необычна расцветка темно-зеленой мантии в сочетании с песочного цвета рясой, голубым парамандом и откинутым на плечи куколем. Золото, перевитое с зеленым шелком на поземе и серебряный с рельефным узором нимб свидетельствуют о разнообразии приемов, которыми владели вышивальщицы этой мастерской. Следует отметить, что покров был шит в период восстания Степана Разина, так напугавшего феодальную верхушку. Думается, не случайно обращение к святому с молением о заступничестве усилено на этом покрове образом Богоматери. Летом 1672 г. воевода Яков Никитич Одоевский, войдя в уже сдавшуюся Астрахань, жестоко расправился с остатками разинцев.

Варлаам дает описание надгробного покрова, упоминавшегося во вкладной книге начала XVII в. и в описи 1718 г. как вклад 1665 г. царицы Марии Ильиничны[126]. Однако сохранившийся в Кириллове покров[127] с такой надписью сильно отличается от этого описания. Здесь изображена коренастая невысокая фигура преподобного с большой головой и крупными руками. Лик шит «по форме» с сильными оттенениями, одежды — шелками «в прикрен». Сквозь шитье просвечивает первоначальный фон — голубой шелк, сейчас фоном служит фиолетовый бархат.

[121] КИХМЗ. Инв. № 41/628; 85,0×206,0 см; *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 23–24. Примеч. 69. Князь Никита Иванович Одоевский, боярин и воевода Алексея Михайловича, не раз выступал как «великий полномочный посол»: в частности, при заключении мирных договоров с Польшей.

[122] Вероятно, эта была вторичная переделка, так как Варлаам говорит о «новом» фоне — белом атласе. На другой стороне хоругви была вышита «Троица» «другой рукой» (*Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 24). Ее мы относим к середине XVI в. (см. примеч. 107).

[123] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 311.

[124] КИХМЗ. Инв. № 40/627; *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 59–60. Примеч. 137.

[125] Там же. Примеч. 138. Вероятно, тогда же между буквами литургической надписи по каймам было зашито голубой шерстью, пришиты бахрома и блестки.

[126] *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 58—59. Примеч. 135, 136.

[127] КИХМЗ. Инв. № 489/1457; 265,0×119,0 см.

Вокруг головы наложено золотное кружево с перламутровыми планками. В описании же Варлаама венец был шит серебром с пятью выпуклыми репьями и листиками; а в древности «венец, два креста на схиме, надпись имени, венцы на Троице были обложены жемчугом, и в первом венце находились в золотых гнездах три яхонта лазоревые и изумруда». Надпись на каймах была вышита «по зеленому штофу». «Троица» теперь утрачена, куколь и мантия расшиты блестками, новая надпись по сторонам головы святого окружена цветочным орнаментом, а вкладная надпись, совершенно повторяющая древнюю, вышита вновь по каймам фиолетового бархата[128]. Покров может служить примером безобразных «поновлений» XIX в. Однако несмотря на эти изменения, покров сохраняет стилистические признаки, позволяющие считать его произведением царицыных светлиц этого времени.

В Кирилловском музее хранятся еще два покрова XVII в. с изображением основателя монастыря, не описанные Варлаамом. На одном из них (вклад 1644 г. боярина Федора Ивановича Шереметева[129]), шитом по розовой, теперь выцветшей до оранжевого цвета, камке и хорошо сохранившемся, у святого сильно «схематизированное», некрасивое, даже перекошенное лицо. Вокруг головы его золотными нитями вышит нимб с рельефным орнаментом, в руке свиток с текстом, над головой перевернутое изображение «Ветхозаветной Троицы», а на каймах голубой камки густою вязью вышито песнопение. Второй покров шит по коричневой камке и тоже дает сильно схематизированный образ.

Из датированных шитых памятников в Кирилловском музее следует еще отметить воздух и два покровца с традиционными изображениями «Христос во гробе», «Агнец» и «Знамение», подаренные сюда в 1695 или 1698 г. женой стольника Ивана Ивановича Большого Бутурлина Акилиной Петровной[130], из мастерской которой на грани XVII—XVIII вв. выходит немало памятников лицевого шитья.

В ГРМ и Кирилловском музее хранится также несколько мелких безымянных произведений XVII в. из монастырского собрания[131]. В большинстве своем они испорчены позднейшими переделками, что затрудняет определение их значимости.

В то же время монастырские описи, в частности опись 1668 г., называют целый ряд шитых произведений, которые или не сохранились, или, может быть, не обнаружены в фондах музея. Следует остановиться на некоторых из них. Так, известно, что после смерти в монастыре боярина и воеводы князя Владимира Ивановича Воротынского его жена Мария Ивановна в 1554 г. воздвигла над гробом его Владимирскую церковь (придел Успенского собора), для которой сделала иконостас и «все украшение церковное»[132]. Среди этого «украшения» упоминаются: «два сударя; на одном образ Спасов да Пречистые Богородицы, да Предтечи Иванна и Ангели и Херувими, Евангелисты шиты золотом и серебром по спиному отласу, окладник шит шелком червчатым; на другом сударе шито Воплощение сына Божия, около Херувими и Серафими, около шито о Тебе Радуется обрадованная; даяние княгини Марии Воротынского»[133]. Своей ред-

[128] В описи 1668 г., где дается подробное описание покрова, приводится содержание древней надписи: «...на полях подпись шита золотом, повелением благочестиваго великаго государя царя и великаго князя Алексея Михайловича вся Великия и Малыя и Белыя России самодержца и его благоверныя и христолюбивыя царицы и великие княгини Марии сделан сей покров на гробницу преподобнаго отца Кирила Белозерскаго чюдотворца при их государьских благородных чадех: при благородном царевиче и великом князе Алексее Алексеевиче и великом князе Феодоре Алексеевиче лета 7173 майя в 30 день» (Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 307).

[129] КИХМЗ. Инв. № 483/1450; 230,0×134,0 см. Вкладная книга 1603 г. Л. 122 об.

[130] КИХМЗ. Инв. № 44/631; 36/623; 35/622. См.: *Варлаам*, архим. Указ. соч. С. 53. Примеч. 126. Издатель ссылается на опись 1718 г. (Л. 223). Надпись на воздухе: «ЛѢТА ≠ЗСГ (7203. — *И. М.*) ВОЗДУХЪ И ПОКРОВЦЫ ДАЯНИЕ ЖЕНЫ СТОЛНИКА ИВАНА ИВАНОВИЧА БОЛЬШАГО БУТУРЛИНА АКИЛИНЫ ПЕТРОВНЫ».

[131] Напр., поручи: на одной вышита «Богоматерь деисусная» (ГРМ. Инв. № ДРТ — 386), на другой — Христос среди орнамента (ГРМ. Инв. № ДРТ — 384); орарь с изображением Серафима и восьми дьяконов (КИХМЗ; в описи 1668 г. Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 277); епитрахиль с избранными святыми (КИХМЗ. Инв. № 634/1671; 286,0×105,0 см); набедренник «Богоматерь Тихвинская» начала XVII в. (КИХМЗ. Инв. № 1228/3822; 35,5×72,0 см); несколько облачений и сильно переделанных нелен. Часть из них, возможно, поступила сюда из Ферапонтова монастыря при его закрытии, как, например, небольшой воздух со сценой «Оплакивания Христа» (КИХМЗ. Инв. № 504/1487; 48,5×71,5 см). Воздух этот выделяется среди других памятников своим явно не русским происхождением. По спиному шелку здесь вышита многофигурная композиция, отличающаяся большой экспрессивностью. Шитье золотными и серебряными нитями с тонкими цветными прикренами. На той же ткани по каймам вышита литургическая надпись по-гречески, причем не в пример русским воздухам буквы все направлены в одну сторону (предполагалось, по-видимому, лишь вертикальное положение произведения). Воздух близок к южнославянским памятникам шитья XV в., как это справедливо заметила О. В. Лелекова (*Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 170. Ил. 103). Однако прямых аналогий нока найти не удалось. Вероятно, он все же греческий конца XV или начала XVI в.

[132] Церковь стала усыпальницей рода Воротынских. О ней упоминает Грозный, негодуя, что «над Воротынским церковь, а над чюдотворцем нет» (Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951).

[133] Церкви и ризница Кирилло-Белозерского монастыря... С. 309.

кой композицией (Деисус) для подобного типа предметов значительный интерес представляет первый сударь [134].

Кроме названных здесь по описи 1668 г. числилось еще четыре покрова с изображением Кирилла, три плащаницы, семь судáрей и покровцов, три палицы, 23 пелены с различными изображениями и другие шитые предметы. Дальнейшее сопоставление сохранившихся произведений со сведениями архивных материалов, а также освобождение древних памятников от позднейших наслоений даст возможность в полном объеме выявить состав когда-то богатейшей сокровищницы древнерусского искусства Кирилло-Белозерского монастыря [135].

[134] См.: *Маясова И. А.* Об одном редком изображении в шитье XV века // НКИО, 1984. Л., 1986. С. 409—419.

[135] Со времени написания настоящей ст. кроме указанных в примеч. 7 работ, на которые мы имели возможность сослаться в тексте, вышла статья: *Силкин А. В.* Двусторонняя хоругвь из Кирилло-Белозерского монастыря // Древнерусское искусство: Исследования и реставрация. М., 1985. С. 80—94. Автор исследовал после проведенной реставрации обе половины хоругви «Спас Великий Архиерей» и «Явление Богоматери Кириллу Белозерскому», тонко подметил особенности исполнения каждой из них, сделал интересное наблюдение, что на второй половине хоругви изображен новый Успенский Симонов монастырь, и предположил, что вкладчицей ее была боярыня Марфа Михайловна Суленева, постригшаяся в кремлевский Вознесенский монастырь. Кроме того, была защищена канд. дис.: *Хлебникова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье XV—XVII вв. в коллекциях музеев Вологды и Вологодской области. М., 1982. К тексту диссертации приложен довольно подробный каталог, куда вошли и 25 описаний произведений шитья, ныне хранящихся в Кирилловском музее. Приводя новые архивные материалы, автор уточняет атрибуцию некоторых произведений. Наиболее интересным является указание на опись ризницы Кирилло-Белозерского монастыря 1773—1774 гг. (ГПБ, № 102/1339. Л. 861—862 об.), где имеется ссылка на древнюю летопись, в то время еще сохранившуюся на так называемой «голицынской» плащанице (ГРМ. № ДРТ — 281) и свидетельствующую о вкладе ее великим князем Василием II, что подтверждает нашу датировку. Здесь приводится также перевод греческого текста на фераонтовской плащанице, раскрывающий имя ее вкладчика — иерея Мануила Ампаратопуло. Н. А. Хлебникова предполагает, что она выполнена на Афоне; однако там не было женских монастырей. Заслуживает внимания, на наш взгляд, и наблюдение автора о близости разрозненных фрагментов конца XV в. (ГРМ. Инв. № ДРТ — 267; КИХМЗ. Инв. № 34/621) к пелене «Неопалимая Купина» (ГРМ. Инв. № ДРТ — 31). Атрибуция и определение значимости большинства произведений в диссертации Н. А. Хлебниковой в основном совпадают с нашими. Отметим лишь одно расхождение в датировке переделанной в хоругвь пелены «Ветхозаветная Троица» (КИХМЗ. Инв. № 41/628: у Хлебниковой — первая четверть XVI в., у нас — середина XVI в).

О ХОРУГВИ ЕВФРОСИНИИ СТАРИЦКОЙ 1566 ГОДА

Л. Д. Лихачева

Государственный Русский музей обладает одной из крупнейших коллекций древнерусского шитья. В нее входит значительное число произведений, поступивших в 1923 г. из северных монастырей, лучшие памятники происходят из Кирилло-Белозерского.

Во вкладных и кормовых книгах монастыря есть записи о многочисленных вкладах княгини Евфросинии Старицкой и ее сына Владимира Андреевича. Особенно много пожертвований было сделано княгиней после того, как в 1563 г. ее под именем Евдокии заточили в находившийся поблизости от Кирилло-Белозерского небольшой женский Горицкий монастырь, основанный ею самой в 1544 г. Так, в 1565 г. Евдокия Старицкая жертвует в Кирилло-Белозерский монастырь последнюю из четырех широко известных огромных плащаниц, выполненных ее мастерицами. В описях церковных вещей Кирилло-Белозерского монастыря, переписных, отводных и заручных книгах, хранящихся в настоящее время в ГПБ, при описании большой верхней ризницы Успенского собора первой среди плащаниц крупного размера всегда называется именно плащаница 1565 г.— вклад Евдокии Старицкой (она включена в экспозицию ГРМ) [1].

Другим интересным памятником, созданным мастерицами Старицкой, возможно при ее участии, и также находящимся сейчас в ГРМ, является фрагмент небольшой хоругви, точнее одна из ее сторон, с изображением сцены «Видение Иоанна Богослова» [2]. В 1566 г. Евфросиния Старицкая пожертвовала особенно много произведений: «Лета 7074 м(еся)ца маия въ 5 д(е)нь приходила молитися пр(е)ч(ис)той Б(огороди)цы и великому чудотворцу Кириллу княже Андреева Ивановича княгини инока Евдокея и поставила образ въ ц(е)ркве Оумиление преч(ис)тые Б(огороди)цы съ младенцом обложен серебром оклад чеканной позолочен, венецъ с камением оглавие жемчюгом сажено, да 3 цаты серебряные золоченые с каменемъ и жемчюгом, да 8 рясъ жемчюжных с каменемъ и с пуговицами, да застенокъ жемчюгомъ сажень, да 2 колца с каменемъ и жемчюгом, да оубрусецъ жемчюгомъ сажен з дробницами, да пелена жемчюгомъ сажена з дробницами, да киотъ серебром обложен позолоченъ. Да Пр(е)ч(и)стую положила воротную на гроб Кирилу чудотворцу, вырезана на камени, а в облаце Сп(а)сов образъ, да камень перелефть обложенъ, да плащаницу вышить Видение Ио(а)на Б(о)г(о)слова, да завесу приложила к четырмя образам местным тафтяну Успенье Пречистые перед правым клиросом» [3].

Среди многочисленных даров, как мы видим, была и плащаница с «Видением Иоанна Богослова». Плащаница также упоминается во вкладной книге Кирилло-Белозерского монастыря конца XVII в.[4]

На этом произведении интересно проследить, как переделывались и даже меняли свое прямое назначение памятники древнерусского шитья за время своей долгой жизни в монастыре.

Судя по ранней переписной книге Кирилло-Белозерского монастыря, составленной в 1601 г., плащаница «Видение Иоанна Богослова» сначала хранилась в большой верхней ризнице Успенского собора и употреблялась при богослужении: «2 плащаницы, что с(вя)щ(ен)ники в руках носят: одна по зеленой тафте образ Сп(а)сов, а на другой шит образ Сп(а)сов же Видение Ивана Б(о)г(о)слова апокалипсис по углом евангелисты» [5].

[1] ГРМ. Инв. № ДРТ — 285.

[2] ГРМ. Инв. № ДРТ — 103; 66,6×62,0 см.

[3] Вкладная и кормовая книга Кирилло-Белозерского монастыря 1618—1640 гг. // ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 29 об., 30; вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1622 г. // Архив ЛОИИ. Кол. 115. Оп. 1. Д. 1074. Л. 30, 30 об., 31.

[4] Вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря конца XVII в. // ГПБ. Кир.-Бел. № 87/1325.

[5] Переписные книги Кирилло-Белозерского монастыря, всех церквей и монастырских зданий и находящегося в них имущества 1601 г. // Там же. № 71/1310.



«Видение Иоанна Богослова». Хоругвь. 1566 г. Мастерская Евфросинии Старицкой. ГРМ

Начиная с переписной книги 1621 г., несколько раз повторяется немного другое описание [6].

В описной книге 1718—1719 г. также есть упоминание о плащанице: «Две плащаницы малые: одна по зеленой объяре шит образ Спасовъ подпись шита серебром по красной тафте, подложена кицдяком красным, на другой плащанице шит образ же Спасовъ видение Иоанна Богослова апокалипсис по лазоревой камке, по углам образы евангелистов шиты серебром и подпись шита серебром же по красной камке» [7]. Это же подробное описание повторяется еще несколько раз с одной и той же ошибкой: на самом деле подпись шита серебром не по красной, а по голубой камке [8].

В дальнейшем плащаница была переделана в хоругвь и находилась в Успенском соборе: «Хоруговь с одной стороны шитъ образ видение Иоанна Б(о)гослова апокалипсис по лазоревой камке, по углам образы евангелистов шиты серебром, подпясь шита серебромъ по красной камке, на другой стороне шит образ Успение пресв(я)тые Б(огороди)цы золотом и серебром... по атласу черватому...» [9]

Л. 291; переписные книги 1601—1608 гг. // Там же. № 72/1311. Л. 282 с об.

[6] Две переписные книги Кирилло-Белозерского монастыря 1621 г. // Там же. № 73/1312. Л. 169; № 74/1313. Л. 417, 417 об.; переписные книги Кирилло-Белозерского монастыря 1635 г. // Там же. № 75/1344. Л. 248.

[7] Там же. № 97/1334а. Л. 222.

[8] Описная книга Кирилло-Белозерского монастыря 1731 г. // ГПБ. Кир.-Бел. № 120/1355. Л. 169, 169 об.; описные книги всего имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1731—1733 гг. // Там же. № 100/1336. Л. 217; описи 1732—1733 гг. // Там же. № 98/1334. Л. 290 об.; отводные книги на имущество церквей и ризниц Кирилло-Белозерского монастыря 1733 и 1734 гг. // Там же. № 99/1335. Л. 282 об.

[9] Книги сводные заручные Кириллова монастыря Белозерского 1765 г. // Там же. № 101/1337. Л. 95.



«Богоматерь Знамение». Хоругвь. XV–XVI вв. ГРМ

Впервые о точном расположении хоругви в Успенском соборе мы узнаем из описи 1802 г.: «При оной же Успенской церкви у правого и левого клиросов употребляющиеся во время крестного ходу два образа, именуемые хоругови. При левом клиросе на правой хоругви на одной стороне образ Виденя Иоанна Богослова держащего седм звезд Вседержителя, средина оной хоругви лазоревой травчатой камки, на оной середине шитой стоящаго Вседержителя образ держащего седм звездъ, шито золотом и серебром, по сторонам Вседержителева образа стоячих шесть мечей, да один лежащий шитой серебром с зеленым шелком [10], по сторонам же седм светильников, шитые золотом, по правые сторону Вседержителева образа изображение стоящаго Иоанна Богослова, одежда и венец, шитые золотом и серебром, при углах изображения в видах животных четырех евангелистов, а вокруг шитая подпись (такова): „видение Иоанна виде и эта посреде семи светильник, оболчен в подрере, препоясан поясом присощ златым, на главе его власы белы яко ярина и очи ему яко пламен огнен, нози его подобны меди ливанове, держа в руце своей десней седм звезд, из уст его мечь обоюду остр». На другой стороне опой же хоругви в средине шитый золотом местами серебром образ Успения пресвятые Богородицы, около онаго образа серебряная подпись тронарь и обложено вокруг золотом ширинои вверхъ позументом...» [11].

Таким образом, плащаница, очевидно, в начале XIX в. была переделана в хоругвь и находилась у левого клироса больного Успенского собора. А у правого клироса стояла хоругвь с

[10] Это ошибка: за спиной Христа — семь лучей и один меч.

[11] ГПБ. Кир.-Бел. № 115/1350. Л. 46 об., 47.



«Успение». Хоругвь. Вторая половина XVI в. ГРМ

изображением «Вседержитель» и «Богоматерь Знамение» [12].

Архимандрит Варлаам в своей работе «Описание историко-археологическое древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре» отмечает следующее: в это время в 1859 г., в Успенском соборе за правым клиросом находилась хоругвь, дар 1565 г. княгини Евфросинии Старицкой. На одной стороне — Спаситель в короне с омофором, на другой — «Явление Богоматери Кириллу Белозерскому». У левого клироса стояла хоругвь — вклад 1666 г. боярыни княгини Евдокии Федоровны, супруги князя Никиты Ивановича Одоевского. С одной стороны ее было «Явление Богоматери Кириллу», с другой — «Троица». А об интересующей нас хоругви написано следующее: «Хоругвь, находящаяся в церкви Введения Божией матери, сделанная из плащаницы, пожалованной княгинею Старицкою Евфросинею. На ней с передней стороны вышито, как и на предыдущих хоругвях, апокалипсическое видение образ Сына Человеческого, ходящего среди седьми светильников и держащего в десной руке семь звезд и проч., и по сторонам Его два изображения Иоанна Богослова, по правую — стоящего с воздетыми руками и обращенным лицом к Нему, с левой — припавшего к ногам его; около изображения кайма, в углах которой вышиты золотом с шелком четыре шестокрылатых символических херувима, а в средине следующие слова: „Видение Иоан виде Иисуса посреде семи светильник... облечен в пот(дир) преопоясан поясом при сердцу златым на главе... (вла)си белы яко ярина и оче ему яко пламен огнен нози его подобны меди Ливановы держа в руце...“ Все изображение вышито по голубой травчатой камке. На другой стороне хоругви шитый тем же по красной, на подобие трину [13], материи образ „Знамение Пресвятой Богородицы“, кругом онаго слова, вышитые золотом: „Честнейшую Херувим и славнейши воистину Серафим безистления Бога слава рожде“, в углах шестокрылатые херувимы, а за ними четвероугольная кайма со словами: „о Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь“, и проч. Древность этого образа очевидна, по чей он — неизвестно» [14].

[12] Там же.

Таким образом, к середине XIX в. хоругвь с изображением «Видение Иоанна Богослова» находилась уже не в Успенском соборе, а в церкви Введения Богоматери, т. е. в той, что расположена рядом с трапезной. Хоругвь была переделана во второй раз, так как теперь на ее другой стороне было не «Успение Богоматери», а «Богоматерь Знамение». Судя по подробному описанию стороны с изображением «Богоматери Знамение» у архимандрита Варлаама, эта та сторона хоругви, которая по описи 1802 г. находилась в Успенском соборе у правого клироса, на другой стороне этой хоругви был изображен Спас.

В 1923 г. в ГРМ из Кирилло-Белозерского монастыря кроме произведения мастерской Старицких поступила хоругвь с изображениями на одной стороне «Богоматери Знамение» [15], а на другой — «Успения Богоматери» [16]. Интересно, что все три памятника пришли в музей в одинаковом состоянии: с многочисленными поздними дополнениями и переделками, на сборных малиновых бархатных фонах и с тремя длинными языками по нижнему краю (поздняя форма хоругвей). Изображения и надписи вырезаны по контурам, первоначальные фоны сохранились только под шитьем. При реставрации 1931—1934 гг. все поздние дополнения были сняты и произведения переложены на синюю крашенину [17]. Это их теперешнее состояние.

Стороны хоругви «Успение Богоматери» и «Богоматерь Знамение» — это те самые произведения, которые в разное время находились на обороте стороны с «Виденем Иоанна Богослова».

Сюжет «Видение Иоанна Богослова на острове Патмосе» встречается довольно редко как в иконописи, так и в шитье. Он характерен для икон и памятников шитья главным образом второй половины XVI и XVII в. В более ранних произведениях мы чаще видим изображения Иоанна и пишущего под его диктовку Прохора в окружении сцен жития апостола. Таковы иконы, хранящиеся в ГТГ и МиАР. В обширном собрании древнерусского шитья ГРМ хранится еще одно произведение с аналогичным сюжетом — это палица, датируемая поздним XVII веком с пространной надписью, обрамляющей в два ряда средник [18].

На хоругви представлен начальный эпизод из Апокалипсиса. В изображении чувствуется точное следование тексту: в центре представлена большая фигура Христа, явившегося Иоанну Богослову. На нем сияющие одежды с широким золотым поясом, на голове — звездчатый нимб, за спиной — семь лучей. Из уст исходит глас трубный, рядом с ликом — обоюдоострый меч. В руке — семь звезд. Вокруг стоят семь светильников. Иоанн Богослов представлен дважды и гораздо меньшего размера, что подчеркивает его второстепенность. В изображении совмещено два события. Справа от Христа Иоанн Богослов изображен повернувшим голову и воздевшим руки в испуге от внезапно услышанного им трубного голоса. Слева — Иоанн Богослов, упавший на колени. Не случайно в четырех углах хоругви изображены шестикрылые существа с лицами льва, тельца, человека и орла. Их видел Иоанн Богослов поддерживающими престол (*4 : 6—9*).

Обращает на себя внимание — как всегда в работах мастерской Старицких — прекрасный рисунок, выполненный талантливым знаменщиком. Удлиненная фигура Христа расположена в центре свободно и легко, большое изящество чувствуется в движении рук. В сложных выразительных позах передан дважды Иоанн Богослов. Все это сочетается с продуманно расставленными светильниками причудливой формы, лучами за спиной Христа, звездами в его правой руке. Все находится в гармонии с изображениями символов евангелистов и надписью, хотя на хоругви в настоящее время сохранилась только часть (середина) надписи (начала и конца нет) со словами: «и посреде седми светильников подобна сыну человечу облечен». Очевидно, часть надписи была утрачена в тот момент, когда хоругвь переделывалась в третий раз и шитье было вырезано по контурам и переложено на малиновый бархат. Первоначально надпись была длиннее, ее целиком приводят описи 1802 г. и архимандрит Варлаам, правда, оба раза надпись приведена неточно. Она располагалась, очевидно, не так близко к центральному изображению. Сейчас она почти соприкасается с шитьем в центре, чего первоначально быть не могло. Изображение в центре несколько сдвинуто влево от зрителя по отношению к надписи. Чувствуется неравномерность в расстановке букв: верхняя

[13] Трин — бумажная ткань; значит, в это время фон уже был не первоначальный.

[14] ЧОИДР. 1859. Кн. 3. С. 24.

[15] ГРМ. Инв. № ДРТ — 102; 58,0×66,0 см.

[16] ГРМ. Инв. № ДРТ — 101; 74,0×62,0 см.

[17] ГРМ. Архив отдела древнерус. прикладного искусства. Протокол № 9—1931 г., № 40—1933 г., № 4, 5—1934 г.

[18] ГРМ. Инв. № ДРТ — 140.

полоса надписи — «и посреде седми» имеет более широкую расстановку, чем правая, боковая — «светильников». Также неравномерно расставлены буквы на других полях. Это произошло при перекладывании шитья на новые фоны: каждая буква вязи была вырезана по контурам и нашита на новый фон отдельно. Тогда же были утрачены отдельные части букв, нарушены лигатуры. Остатки надписи, которые мы видим сейчас на хоругви, несомненно первоначальны: коэффициент взаимоотношения высоты и ширины букв относительно небольшой и соответствует почерку XVI в.

Шитье исполнено в основном золотыми нитями, что отмечают описи. Серебряных нитей применено гораздо меньше. Фон — голубая камка (в описях: «лазоревая травчатая камка»). По ней шито изображение в среднике и буквы надписи. Символы евангелистов шиты по красной в прошлом (судя по описям), теперь сильно выцветшей желтоватой камке. Узоры, которые образованы при шитье золотыми нитями, не такие сложные и крупные, как в плащанице 1565 г., однако достаточно разнообразные и выполнены с большой тщательностью, некоторые детали шиты «высоким швом», как, например, поддоны и навершия светильников. Личное (лики и руки) исполнено тонко шелком телесного цвета, несколько изменившим свой цвет, «атласным швом». В некоторые детали изображения введены шелковые нити при сплошном шитье золотыми, особенно в изображении символов евангелистов, что также отмечено в описях.

По рисунку и технике шитья «Видение Иоанна Богослова» сходно с палицей «Богоматерь Знамение», хранящейся в НГМ. Палица имеет вкладную надпись, выполненную мелкими буквами. И. А. Маясова датирует памятник 60-ми годами XVI в.[19] Первоначальные фоны не сохранились (красная камка средника и зеленый шелк полей).

Судя по монастырским описям, как отмечалось, на обороте «Видения Иоанна Богослова» находилось «Успение Богоматери». Этот памятник также хранится в ГРМ. Он поступил в составе хоругви, на оборотной стороне которой была «Богоматерь Знамение». «Успение» — не «облачное», в нем отсутствует и сцена с отсечением рук Афония. По сторонам ложа Богоматери представлены двенадцать апостолов, за ними — святители и жены. Художественный строй стороны хоругви «Успение Богоматери» резко отличается от рассмотренного нами произведения мастерской Старицких. Здесь все гораздо проще и грубее, техника шитья менее тщательная. Изображение шито в основном золотыми нитями, немного серебром по красному атласу (соответственно указаниям монастырских описей). Применено много скани, что характерно для XVI в., узоры усложненные. Надпись, обрамляющая средник: «О дивное чудо источник жизни во гробе полагается и лествица к небеси гроб бывает», несомненно первоначальная, шита серебром по другому желтому фону, также, очевидно, изменившему цвет. В настоящее время ткань под буквами почти не сохранилась. При перекладывании на новый фон некоторые буквы были испорчены. Надпись с двух сторон обрамлена узкими полосами. Ближайшая к среднику полоса шита серебром по красному фону, а наружная, чуть более широкая,— золотом по желтому, как и буквы.

В свободном построении композиции, сложной архитектуре с несколькими велумами, расположении и позах фигур, надписи с текстом тропаря ощущается произведение талантливой вышивальщицы.

Судя по рисунку, технике шитья с разнообразием узоров, образованных прикрепами, широкому использованию «скани», шитью ликов, развитой архитектуре на втором плане, сторону хоругви «Успение Богоматери» можно датировать второй половиной XVI в.

На другой стороне хоругви «Успение Богоматери», как уже говорилось, находилась «Богоматерь Знамение». Нам кажется, что это то произведение, которое по описи монастыря 1802 г. входило в состав хоругви, на ее другой стороне помещался «Спас Вседержитель». Хоругвь стояла у правого клироса большого Успенского собора. В дальнейшем именно это изображение «Богоматери Знамение» было прикреплено к стороне с изображением сцены из Апокалипсиса. Эта хоругвь стояла в церкви Введения Божией матери, что отмечает архимандрит Варлаам.

Памятник дошел до нас в особенно искаженном виде. Здесь также шитье и каждая буква надписи не один раз были переложены на новый фон, будучи вырезанными по контурам.

Средник с «Богоматерью Знамение», двойной круг, а также херувимы, расположенные в углах средника, шиты по красному фону; а буквы надписи, обрамляющей средник, и буквы в среднике по сторонам нимба Богоматери — по голубому фону. Первоначально они так располагаться не могли: совсем рядом с изображением в среднике, которое исполнено по красному фону, находятся буквы на голубой ткани.

Судя по монастырской описи и сведениям архимандрита Варлаама, на произведении были две надписи. Одна окружала центр и была шита серебром (опись 1802 г.) или золотом (архимандрит Варлаам): «честнейшую херувим...», на полях была другая, четырехугольная надпись: «о Тебе радуется, обрадованная, всякая тварь...», исполненная по синему шелку. Расположение надписи было таким же, как на палице НГМ.

Надпись, обрамляющая средник, в настоящее время составлена из отдельных букв, вырезанных по контурам. Это широко расставленные буквы вязи. Надпись пришита без всякого обрамления, немного криво, утрачены титлы, отдельные детали букв, нарушены лигатуры. Бросается в глаза то, что буквы слишком большого размера по отношению к центральному изображению, а буквы, расположенные по сторонам нимба Богоматери, слишком грубы в сравнении с тонким шитьем в центре. По начертанию букв, особенно поднятию некоторых букв на полумачтах, надпись можно датировать XVI веком.

Шитье средника, а также херувимов, из которых два нижних представлены с нимбами, а верхние без нимбов, тонкое и выполнено с большим мастерством. Такое же расположение «Богоматери Знамение» в круге с четырьмя херувимами в углах средника отмечают монастырские описи.

Богоматерь и Христос имеют удлиненные пропорции фигур, небольшие головы, узкие плечи, форма рук изящна, особенно у Христа, изысканны складки одежд.

Необходимо отметить особенность иконографии: Христос представлен не в медальоне на груди Богоматери, как это обычно бывает в новгородских памятниках, а без обрамления с раскинутыми благословляющими руками, что характерно для произведений московского круга.

Шитье исполнено в основном золотом; серебра применено совсем мало, об этом свидетельствуют и описи. Техника шитья необычайно тонкая и тщательная, что особенно чувствуется в передаче складок одежд Богоматери и Христа, рельефных звездах на мафории Богоматери, небольших складочках ее чепца. Личное шито телесного цвета шелком, несколько потемневшим от времени, «атласным швом» по форме ликов по прекрасному рисунку.

Изображение Богоматери и Христа, а также четырех херувимов в углах средника, как нам представляется, можно отнести ко второй половине XV в. Буквы надписи, как уже отмечалось, шиты в XVI в. Они имеют сходство с надписями на хоругви Евфросинии Старицкой.

В ГРМ было известно, что интересующий нас памятник со сценой из «Апокалипсиса» является стороной хоругви и что это произведение пожертвовано Евфросинией Старицкой в 1566 г. в Кирилло-Белозерский монастырь.

Ю. А. Лебедева, занимавшаяся каталогом древнерусского шитья собрания ГРМ, посвятила хоругви Старицкой часть небольшой статьи в «Сообщениях Русского музея»[20]. Н. А. Маясова и А. Н. Свирин кратко упоминают ее в своих работах[21]. Две стороны хоругви, «Успение Богоматери» и «Богоматерь Знамение», до сих пор не были известны и никак не связывались с «Видением Иоанна Богослова», хотя в разное время находились на обороте этой стороны хоругви.

Мастерская Старицких была крупнейшей художественной мастерской середины XVI в., соперничающей с царской. Пример тому — хоругвь, в создании которой участвовали талантливый знаменщик и опытная вышивальщица.

Эти три памятника шитья являются одними из лучших произведений собрания древнерусского шитья ГРМ.

[19] *Маясова И. А.* Мастерская художественного шитья князей Старицких // Сообщ. Загорского гос. историко-худож. музея-заповедника. Загорск, 1960. Вып. 3. С. 55. Табл. 7.

[20] *Лебедева Ю. А.* Два памятника древнерусского шитья XVI в. в собрании Русского музея // Сообщ. Гос. Русского музея. М.; Л., 1956. Вып. IV.

[21] *Маясова Н. А.* Указ. соч. С. 57; *Свирин А. Н.* Древнерусское шитье. М., 1963. С. 76.

РАБОТЫ КИРИЛЛОВСКИХ РЕЗЧИКОВ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

И. И. Плешанова

Один из крупнейших русских монастырей, Кирилло-Белозерский, в XVI—XVII вв. был значительным центром обработки дерева. В его токарной мастерской изготовляли многочисленные деревянные ложки, посуду, посохи [1]. Сосуды «на кирилловское дело» славились по всей Руси. Их использовали для подарков и имели во многих монастырях. Например, в 1576 г. в псковском Печерском монастыре было пять братин «на кирилловское дело» [2]. В записях Красно-Холмского монастыря сообщается в 1587 г., что 13 мая «дана братина с кровлею кирилловская, да ложка... Неустрою Константинову, купли московские» [3] и т. д. Особенно ценимы были кирилловские ложки с «присадками» из моржовой кости. В записях того же Красно-Холмского монастыря под 1605 годом значится: «Приезжал... помолитися Прокофей Дьяков, городовой прикащик, благословил его игумен Иосиф братиною... да ложечкою, кирилловская с костью» [4].

Монастырь на Белоозере скупал в окрестных селах и деревнях сырье, заготовки и готовые изделия, а также давал заказы сельским токарям [5]. Кроме разнообразной утвари заказывались и покупались дубовые (кремлевые) кресты, которых только в 1568 г. монастырь приобрел около 1,5 тыс. штук. Кресты отличались по назначению и величине, так как цены на них различны: от 22 штук на 1 деньгу до 12 денег за штуку. Покупку некоторых крестов монастырские казначеи отмечают особо: «Выменил крест поклонной кремлевой Распятие Господне, дал 3 деньги»; «Выменил крест поклонной большой кремлевой, дал 8 денег» [6]; «Выменил 2 креста резаны Страсти Господни на кремли, дал 2 алтына»; «12 крестов Страсти Господни, промену 3 алтыны» [7]; «Выменил крест Распятие Христово, дал 4 алтыны» [8]. Резались кресты и из других пород дерева: «Крестечнику от четырнатцати крестов сандальных от дела 7 денег» [9].

Среди мастеров, работавших в самом Кирилловом монастыре, были крестечники: «...роздал оброку годового за платне портным мастером, и крестечником, и ложешником, и токорем... да малым робятам учеником их роздал...» (1568) [10]. Вкладные книги и другие записи называют имена некоторых монастырских крестечников: старец Евфимий-крестечник (1559) [11], старец Кирило—«крестешник» (1591) [12], Истома-крестечник, Иванка-крестечник, Остаия-крестечник (1568) [13], старец Евфимий, Еся-крестечник, Меньшик-крестечник (1581—1582) [14], Козел-«крестешник» (1603—1604) [15], Кирилка-«крестешник» (1605—1607) [16] и т. д.

[1] *Бахрушин С. В.* Научные труды. М., 1952. Т. 1. С. 97.

[2] Там же. С. 99.

[3] *Жизневский А. К.* Древний архив Красно-Холмского Николаевского Антониева монастыря // Древности: Тр. Моск. археол. о-ва. М., 1880. С. 26.

[4] Там же. С. 23.

[5] *Бахрушин С. В.* Указ. соч. С. 99.

[6] Книги расходныя казначеи Пимена с ноября 1567 года по декабрь 1568 года включительно // *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625). СПб., 1910. Т. 1, ч. 2. С. OLXXVII—OCI. Л. 38 об., 41 об., 58.

[7] Книги расходныя казначея черица Филарета с 13 марта 1605 г. по 28 февраля 1606 г. // Там же. С. OCLIX—OCLXXXIX. Л. 64 об., 83.

[8] Книги расходныя казначеи Елевферия с июня 1581 года по май 1582 года включительно // Там же. С. OCXXIV. Л. 70.

[9] Книги расходныя казначея Пимена... // Там же С. OXCVI. Л. 44 об.

[10] Там же. С. OLXXX. Л. 7 об.

[11] Вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря // ЛОИИ. Ф. 115. Оп. 1. Д. 1074. Л. 220.

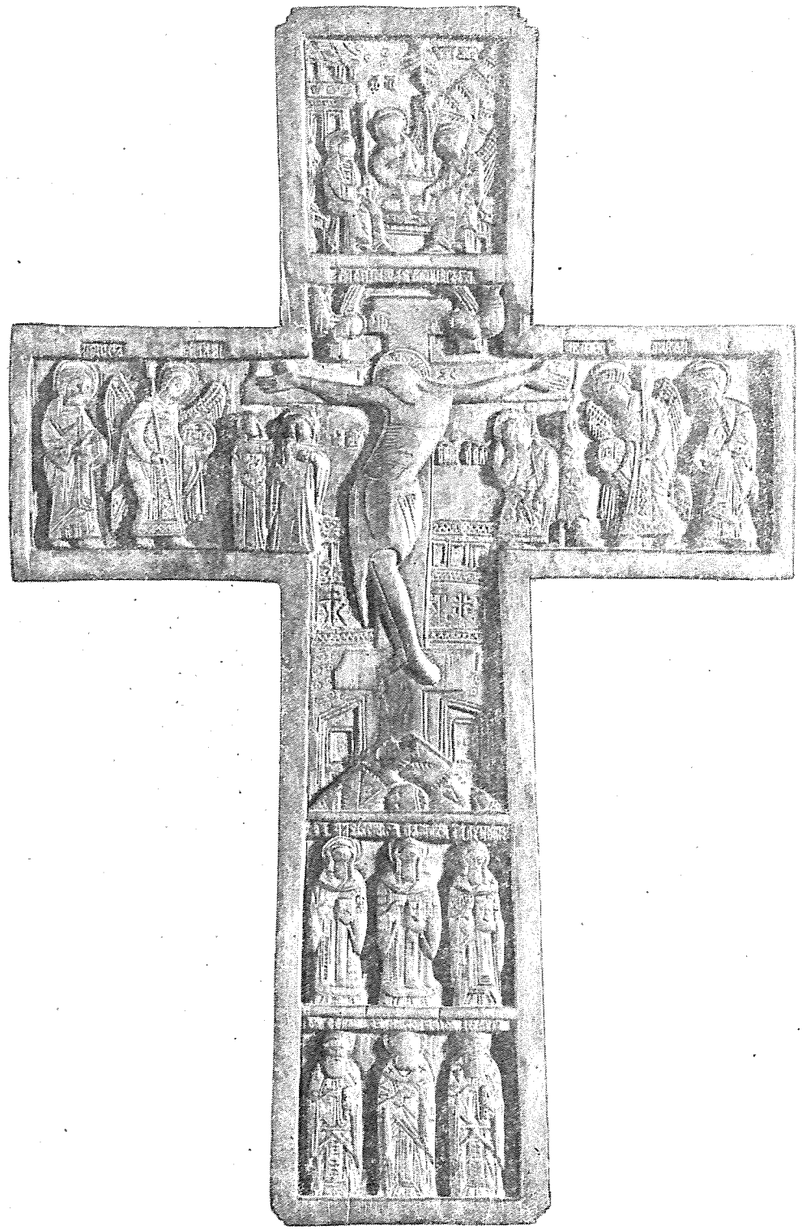
[12] Там же. Л. 369.

[13] Книги расходныя казначеи Пимена... // *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. OLXXX. Л. 15; С. OLXXXV. Л. 19; С. OXC. Л. 29 об.; С. OXCI. Л. 31 об. и т. д.

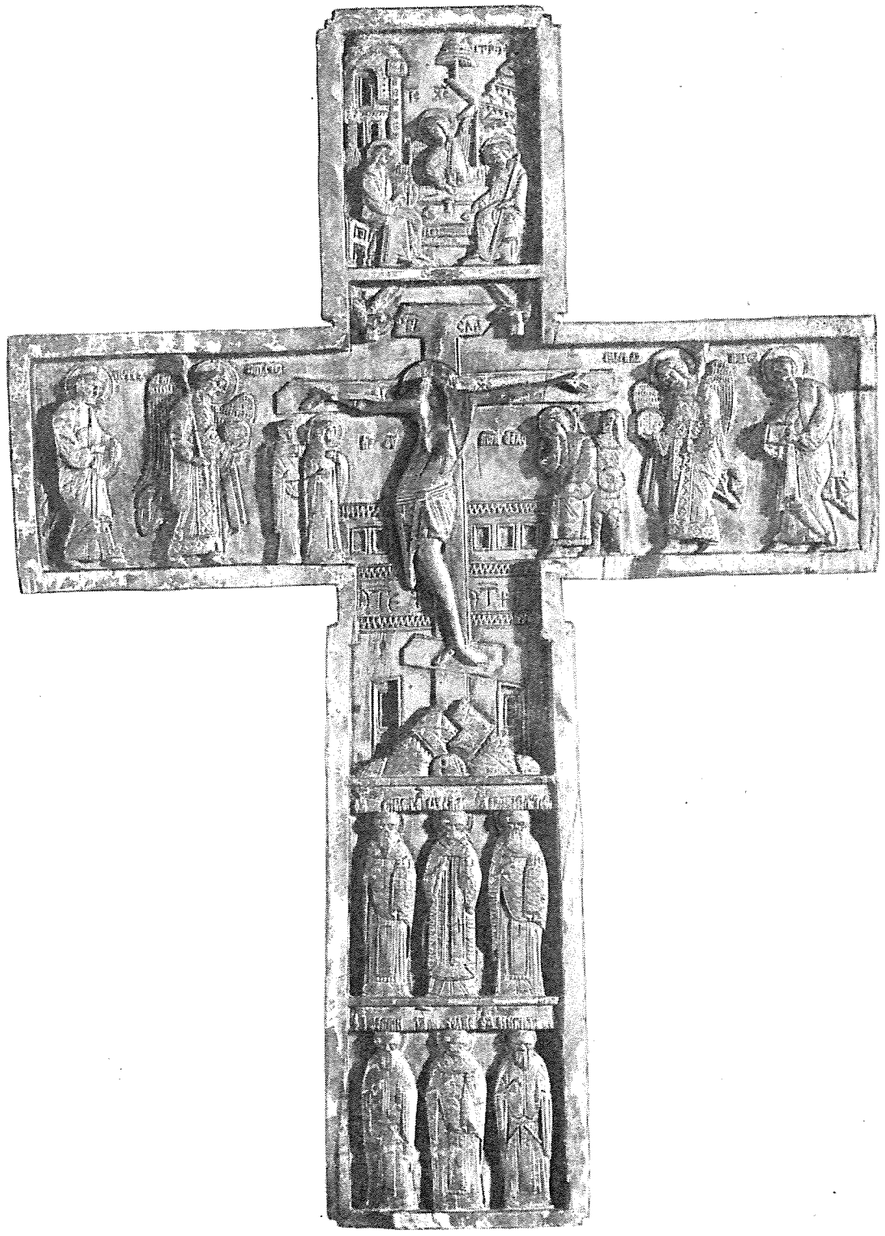
[14] Книги расходныя казначеи Елевферия // Там же. С. OCII, OCIII и др. (Л. 2, 4 об., 7, 11 и др.).

[15] Книги расходныя казначеи Евстафия, с 1 сентября 1603 года по 1 сентября 1604 года // Там же. С. OCXXXIX. Л. 99 об.

[16] Книги расходныя казначея черица Филарета с 13 марта 1605 года по 28 февраля 1606 года; с 1 мая 1606 г. по 1 марта 1607 г. // Там же. С. OCLXXXIII. Л. 76 об.; С. OCCXXVIII. Л. 74 об.



Крест напрестольный. XVI в. ГРМ. Инв. ДРД–311



Крест напрестольный. 1598 г. ГРМ. Инв. ДРД–312

Многочисленны сведения о произведениях резьбы в церквах Кириллова монастыря. Например, в церкви Кирилла в 1601 г. имелось «20 крестов серебряных и синолойных и аспидных обложены серебром... четверо складней писменных и резных» [17], а в Успенском соборе было 12 складней, «24 кресты серебреных и резных на камени и на синолои и на кости и на дереве обложены серебром» [18].

Вероятно, кирилловские мастера резали не только различные кресты: небольшие тельные и наперсные, напрестольные, может быть, выносные, но и выполняли другую лицевую резьбу. В настоящее время на месте — в Кирилловском музее-заповеднике — сохранилось только два больших напрестольных креста.

Кресты имеют простую и строгую четырехконечную форму с широкими прямыми лопастями-ветвями и небольшим сужением у средокрестия. Один из них [19] исполнен из темного, красноватого дерева.

В его углубленном ковчежце изображены «Распятие», предстоящие, «Троица» на верхней ветви. Внизу два ряда избранных святых: три святителя; Никола, Сергий, Кирилл Белозерский. Памятник примечателен мягкой резьбой высокого рельефа, и в нем трудно усмотреть какие-либо черты провинциальности. Композиция уравновешенна, красивы и плавны очертания удлиненных фигур, в меру введены тонкие орнаментальные порезки и глазковый орнамент.

Кирилловский памятник — не единственный. Подобный ему крест находился в собрании Н. И. Щукина и описан И. А. Фоминым [20]. Еще один крест, исполненный в той же манере резьбы, воспроизведен в альбоме А. А. Бобринского [21]. А. В. Рындиной названа группа подобных крестов и отмечена принадлежность монастырю резного напрестольного креста ГИМ [22], аналогичного упомянутым памятникам по форме, подбору изображений, манере резьбы и, следует полагать, исполненного теми же мастерами.

В собрании ГРМ имеется ряд сходных напрестольных крестов с изображениями «Троицы», «Распятия», избранных святых. Два из них аналогичны памятнику Кирилловского музея [23]. Причем один своеобразен подбором изображенных святых: митрополиты Петр и Алексей, Леонтий Ростовский, но в нижнем ряду, как обычно,— Сергий, Никола, Кирилл [24]. Материалом для резьбы этого и других памятников служили нетвердые породы дерева, так как рельеф сильно потерт, производит впечатление мягкого по моделировке. Судить о подлинном его характере дает возможность другой крест из собрания ГРМ [25], отличающийся хорошей сохранностью. Довольно высокая резьба характерна четкой лепкой, округлостью линий и объемов, тщательностью разделки мелких деталей и орнаментов. В удлиненных пропорциях фигур, особенно в фигуре Христа — вытянутой, с массивным торсом, тонкими, длинными конечностями и маленькой склоненной головой, ощущаются отголоски дионисиевской традиции. Более поздняя дата свидетельствует о том, что многие десятилетия искусство Дионисия оставалось высоким образцом, питавшим творчество кирилловских мастеров-ремесленников [26]. На тыльной стороне креста имеется вкладная надпись: «ЛѢ $\overset{\text{т}}{\neq}\overline{\text{ЗРSГ}}$ ‖ЇЮлЇИде СИЇ‖КРТЪ·ДАЛА‖АГРѢТЕНАФЕдо‖ ‖ТОВА ДОЧ· ЖЕЛЕЗИХА НИКОЛѢ· ЧУДОТВОРЦУ И ВСѢ‖М СТЫМЪ В ДОм. БЕЗ ВЫНОСА». 1598 год, когда сделан вклад, может служить ориентировочной вехой при датировке всей группы, которую следует отнести ко второй половине — концу XVI в.

Не подлежит сомнению, что рассмотренная группа крестов, единообразная по форме, иконографическому составу, материалу и манере резьбы, с непременным изображением Кирилла Белозерского и Сергия Радонежского, вышла из кирилловской мастерской. Резьба объемная, красивая, но изображения не отмечены особой утонченностью и пропорции фигур нередко зависят от формы ковчега, в который они вписаны.

Характерна насыщенность орнаментом: кружки мелкого глазкового узора покрывают горки, розетки и узкие зигзагообразные порезки украшают архитектуру, орнаментированы одежды.

Количество крестов, сохранившихся до наших дней, значительно: резалось их, вероятно, много. Среди них выделяется большим размером и лучшим качеством крест Кирилловского музея — возможно, он исполнен ранее других.

[17] *Никольский П. К.* Указ. соч. С. 153.
[18] Там же. С. 92.
[19] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 675.
[20] *Фомин И.* Древнерусские деревянные иконы из собрания Петра Ивановича Щукина // Искусство. 1905. Январь. С. 15.
[21] *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. М., 1911—1914. Вып. VIII. Табл. 113(9) — крест из музея при Владимирской ученой архивной комиссии.
[22] ГИМ. Инв. № ОК 9126; 20,9×12,2 см; *Рындина А. В.* Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 130—131. Ил. между с. 129—130.
[23] ГРМ. Крест напрестольный. Инв. № ДРД — 311. Дерево, резьба; 24,8×15,8×1,5 см. Крест напрестольный. Инв. № ДРД — 312. Дерево, резьба; 26,3×18,7×1,9 см.
[24] Инв. № ДРД — 311.
[25] Инв. № ДРД — 312.
[26] Черты дионисиевского стиля в произведениях кирилловских резчиков отмечены в ст.: *Рындина А. В.* Указ. соч. С. 131.



«Богоматерь на троне и Кирилл Белозерский». Икона.
Первая половина XVI в. Деталь. ГРМ. Инв. БК – 3467

Данной группе памятников близка резная икона «Богоматерь на престоле и Кирилл Белозерский» из собрания ГРМ [27], на которой Богоматерь восседает с младенцем на большом изогнутом троне, Кирилл предстоит им в позе моления. Рельеф является повторением надгробной иконы «Кирилла», олицетворявшей обращение монастыря за покровительством к Богоматери [28]. Композиция рельефа своеобразна. Разворот сдвинутого вправо трона, ракурс фигур Богоматери и младенца, жесты обращены к Кириллу, благодаря чему его маленькая фигурка приобретает значение смыслового и композиционного центра резной иконы.

Икона-«пядница» исполнена из аналогичной крестам красновато-коричневой древесины и украшена тончайшим глазковым орнаментом. Имея большие размеры изображений, она несколько отличается манерой лепки. Рельеф, довольно высокий и многоплановый, характерен глубоким подрезом по краю изображения, дающим тень и отделяющим фигуру от фона, округлой лепкой голов и рук, тонко и невысоко разработанным «доличным».

Изысканность персонажей, мягкий абрис их фигур, округлые и плавные линии, красиво ложащиеся складки — черты стиля, который укладывается в рамки начала — первой половины XVI в.

Очевидно, икона вышла из кирилловской мастерской, где резались кресты, которым она предшествует по времени. Особая тщательность исполнения дает основание видеть в иконе более индивидуальное произведение, чем кресты. В резьбе крестов кроме совпадения рисунка повторяются одни и те же приемы разработки ликов, врезы-складки на одежде, детали и манера моделировки.

Из кирилловской мастерской, следует полагать, вышел также образок начала XVII в. «Сергий и Кирилл» [29]. Святые, стоящие фронтально, изображены в ковчежце, обрамленном орнаментальной рамкой. Их одинаковые фигурки с жестом благословения характерны невысоким и округло выполненным «доличным», а манера лепки объемов головы, складки-врезки, детали одежды повторяют изображения на рассмотрен-

[27] ГРМ. Инв. № БК – 3467. Оклад серебряный, гравированный, исполнен в Москве в 1794 г.; 17,5×12,8 см, с полями – 25,0×19,5×3,0 см. Икона поступила в музей из старообрядческой молельни Коломенского кладбища в Ленинграде. См.: *Плешанова И.* Резные иконы в собрании Государственного Русского музея // ИКНО, 1976. М., 1977. С. 212. Ил. с. 211.

[28] О подобных иконах см.: *Овчинникова Е. С.* Новый памятник станковой живописи XV века круга Рублева // Древнерусское искусство XV – начала XVI веков. С. 108–117.

[29] ГРМ. Инв. № ДРД – 99; 7,2×6,6×0,8 см. Надпись: «СЕРГИИ КИРИЛ».



«Сергий и Кирилл». Образок. Начало XVII в. ГРМ.
Инв. ДРД – 99

ных напрестольных крестах. Но рисунок и резьба образка значительно схематичнее.

Таким образом, основываясь на сопоставлении с крестом из кирилловского собрания и учитывая наличие изображения Кирилла Белозерского, к памятникам местной кирилловской резьбы следует отнести большую группу произведений скульптурной миниатюры XVI — начала XVII в.

Второй напрестольный крест, находящийся в Кирилловском музее [30], несколько отличается по характеру невысокого рельефа, резан из иной, темной древесины (возможно, «кремлевой») и раскрашен темперой. Крест имеет столь же простую форму: широкие прямые лопасти-ветви и прямоугольную выемку в стойке у перекрестья. На верхнем конце — клеймо с «Троицей», на нижнем — четыре фигуры избранных святых, среди которых Кирилл Белозерский. В средокрестии — «Распятие», с чрезвычайно удлиненной изогнутой фигурой Христа, вытянутыми тонкими конечностями, непропорционально маленькой головой; по сторонам «Распятия» — поясные изображения предстоящих. Рельеф невысок, но сложно членит планы, имеет мягкие переходы между ними.

В своеобразном стиле изображений, близком

[30] Кирилловский музей-заповедник. Инв. № 2844; *Бочаров Г., Выголов В.* Вологда. Кирилловское. Ферапонтово. Белозерск. М., 1979. С. 192—193. Ил. 88; *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 163. Ил. 98.

манерности, в удлиненных фигурах, в их мягких движениях, округло изогнутых линиях ощущаются все те же истоки — искусство дионисиевского времени.

Миниатюрное верхнее клеймо креста, «Троица», с плавными удлиненными линиями и невысоким рельефом резьбы позволяет выделить памятник, очень близкий кресту, но сохранившийся фрагментарно,— иконку-«пядницу» аналогичного сюжета, принадлежащую ГРМ [31]. Икона в сильной степени пострадала от времени. Она не только утратила левую часть, древесина ее выветрилась, усохла, однако уцелели следы темперной раскраски, может быть, и не первоначальные, сохранился также невысокий рельеф, плавные, округлые линии резьбы, подчеркивающие форму и передающие складки драпировок. Близка «пядница» кресту и по рисунку фигур, изгибам линий; она как бы увеличенное верхнее клеймо креста.

В меньшей степени черты родства с крестом Кирилловского музея возможно усмотреть еще в одном памятнике ГРМ — двустворчатом складне [32]. В углубленных клеймах складня располагаются: заключенное в круг изображение «Богоматерь Знамение», сопровождаемое четырьмя киотцами по углам, в которых представлены святители Никола, Василий, Григорий, Иоанн, а внизу в двух маленьких киотцах — Сергий и Кирилл. «Троица», также вписанная в круглое углубление, дополнена по углам створки символами евангелистов, внизу в киотце изображение мученика, возможно, патрона владельца складня. Врезанная надпись называет его имя «ВЛКМЧ ΘΡЬТЕМЕІ». В рельефе, плоском и жестком, нет пластичности прежде названных произведений, рисунок фигур угловат и грузен. Лишь утрированные пропорции фигуры «Богоматери Знамение» напоминают изображения креста Кирилловского музея да традиционные киотцы с Сергием и Кириллом позволяют предположить, что это еще одно произведение кирилловских резчиков.

В собрании ГРМ есть также кресты, отличающиеся наивностью рисунка, меньшей профессиональностью исполнения, но имеющие ту же форму и те же изображения с двумя рядами избранных святых, среди которых три святителя и Сергий, Никола, Кирилл Белозерский в нижнем ряду [33]. Вероятно, это отдельные экземпляры из числа многочисленных поделок местных резчиков.

Следует заметить, что кресты Кирилловского музея и примыкающие к ним группы произведений, различные по характеру моделировки формы и исполненные разными мастерами во второй половине XVI в., отмечены общностью стиля, в котором ощутимы традиции искусства начала XVI в.

Особенности рассмотренных групп рельефов позволяют предположительно причислить к кругу кирилловских памятников еще два экспоната ГРМ, близость между которыми отмечается в пластике, иконографии, стиле и присуща другим произведениям кирилловской миниатюрной скульптуры.

На круглом, резанном из дерева образке изображено «Успение» [34]. Помимо ложа с Богоматерью, высоко поднимающейся фигуры Христа с душой-младенцем на руках, «славы» с распластавшимися херувимами, сцены с Авфонием, ангелов, апостолов и святителей в круглое поле образка вписаны еще две композиции: «Благовещение» и «Сретение».

Композиция насыщена изображениями. Она построена как треугольник, вершину которого образует вздымающийся овал «славы», основание — склонившиеся апостолы. Дробные фигуры «Сретения» и «Благовещения», вычурные формы палат смотрятся дальним планом. Рельеф низкий и многоплановый, тонкий, детально проработанный, форма моделирована мягко. Фигуры удлиненные, пышно закутанные в одежды, линии силуэтов плавные, гибкие, округлые. Загруженность композиции, ее дробность позволяют предположить дату иконы не ранее середины — второй половины XVI в.

Образок заключен в серебряную рамочку-оклад с фигурным выступом в верхней части и кольцом для подвешивания. Выпуклая лицевая поверхность рамочки орнаментирована сканным узором: фон выложен мелкими кручеными колечками, рисунок образован завитками сканной проволочки, положенными в три нити, каждый завиток завершен трехлепестковым цветком. Как установлено М. М. Постниковой-Лосевой, такая техника скани применялась новгородскими мастерами-серебряниками [35]. Постникова-Лосева отмечает особую близость культуре Новгорода серебряных предметов, сделанных в северных монастырях, в которых было немалое

[31] ГРМ. Инв. № ДРД — 10; 6,3×5,0×0,9 см.

[32] ГРМ. Створки складня «Богоматерь Знамение». Инв. № ДРД — 35. Дерево, резьба, темпера. Сорочка из черного шелка; 9,9×8,3×1,0 см. «Троица». Инв. № ДРД — 3. Дерево, резьба, темпера. Сорочка из черной шелковой ткани; 10,0×8,3×1,0 см.

[33] ГРМ. Крест напрестольный (фрагмент). Инв. № ДРД — 313. Дерево, резьба; 23,2×5,5×1,6 см. Крест напрестольный. Инв. № ДРД — 315. Дерево, резьба, темпера; 21,7×13,0×1,6 см.

[34] ГРМ. Инв. № БК — 2872. Оклад: серебро, скань, золочение, стекло, жемчуг. Лицевая сторона закрыта слюдой, тыльная — кожей; 10,5×8,6×1,4 см. Поступил из ГЭ в 1938 г.

[35] *Постникова-Лосева М. М.* Серебряное дело в Новгороде XVI и XVII веков // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 322.

число новгородцев и псковичей. В аналогичной манере скани в 1561 г. исполнен напрестольный крест соловецкими старцами Шаховым и Даньским [36].

Таким образом, новгородский характер оклада образка не исключает возможности изготовления его в северных монастырях, таких, как Соловецкий или, быть может, Кирилло-Белозерский. Во втором, Успенском, монастыре данный сюжет более вероятен, чем в Преображенском Соловецком. Время исполнения образка и его оклада, следует предполагать, относится ко второй половине XVI в.

Наконец, как это отмечено А. В. Рындиной [37], в северных монастырях могла быть исполнена икона «Успение Богоматери» [38], резанная из белой кости. Ее «облачный» вариант включает и сцену с Авфонием. В числе стоящих по сторонам ложа — архангелы, как и в ряде других памятников [39]. Но, в отличие от всех известных, ангел, стоящий справа среди апостолов, занес меч. Такая фигура редко встречается в отечественных композициях «Успения» и восходит к балканской традиции, напоминая при этом изображения ангела-хранителя, распространенные на тельных и наперсных образках и крестах [40]. Нередко оно сопровождается надписью «Архангел Михаил». Архистратиг небесных сил Михаил («кто как бог») — защитник церкви и победитель сатаны. Его изображение имеет охранительную функцию: «Носит Ангел Господень крестное ограждение, меч, духовное соблюдение, врагу оскудение...» [41]; или: «Се души спасение и се телу здравье и се бесом прогнание и се ангелу хранителю неотходное соблюдение» [42].

В пользу предположения о северном происхождении иконы говорит и большая, уникальная по величине пластина кости, из которой исполнен рельеф. Обращает на себя внимание удлиненность фигур персонажей, напоминающая произведения кирилловской резьбы, некоторая сбитость их рисунка, занутанность складок и нечеткое разделение планов. Глазковый орнамент, которым украшены края одежд, архитектура, а также разделаны волосы ангелов, распространен на северных произведениях резьбы, в том числе и на кирилловских [43]. Описи монастыря упоминают об одной резной иконе «Успение Богоматери», которая находилась в церкви св. Владимира, но называют ее резанной из дерева [44].

Окончательное решение вопроса об областной принадлежности иконы «Успение Богоматери» затруднительно, но при его рассмотрении необходимо учитывать близость этого памятника кирилловским произведениям в стиле, манере рельефа и характере резьбы, орнаменте.

В коллекции ГРМ есть произведения резьбы по кости, которые безусловно связываются с монастырем. Разрозненные створки складня «Козьма и Демьян» [45] и «Борис и Глеб» [46] второй половины XVI в. многократно упоминаются в описях. В 1621 г. в церкви Кирилла: «...складни на белой кости Козьма и Демьян да Борис и Глеб»; в 1601 г.: «...складни, резаны на кости четыре святых» [47] и т. д.

Единые по размерам и манере оформления, створки неоднородны по характеру рельефа, имеют отличия в стиле и рисунке изображений. Деревянная их основа с ковчежцем под двумя килевидными арочками покрыта медной позолоченной басмой, подражающей сканному орнаменту. Басма полей украшена двумя волнистыми, изгибающимися стеблями, один из них с листьями арабески, другой — с мелкими листьями, крестообразно отходящими от стебля.

Рельефные фигуры в рост, стоящие фронтально, опираются ногами на орнаментированный позем, по сторонам нимбов имеют пластинки с надписями, нанесенными характерным почерком с элементами скорописи. Козьма и Демьян представлены как врачеватели: с ларцами в левой руке и палочками в правой. Их фигуры, широкоплечие и коренастые, в мягко драпирующихся, спадающих волнистыми складками плащах, с ликами, задумчиво смотрящими на зрителя, исполнены пластично и округло.

Изображения Бориса и Глеба, вытянутые, с

[36] Там же. С. 332—333.

[37] *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика. М., 1978. С. 110. Ил. 91.

[38] ГРМ. Инв. № ДРК — 114. Основа деревянная; 59×39,4×2,2 см. Привезена экспедицией ГРМ в 1965 г. из церкви в Старом Парголове под Ленинградом. См. также: *Лаурина В. К.* Резная икона «Успение» Государственного Русского музея // ПКНО, 1979. Л., 1980. С. 218—227.

[39] ГРМ. Икона «Успение» из Кеми XVI в. Инв. № ДРЖ — 3122 и др. См.: Живопись древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий: Каталог/Вступ. ст. и науч. ред. В. К. Лауриной. Л., 1974. № 102. Ил. 52, 53; МиАР. Икона «Успение» конца XV в. из Дмитрова. См.: *Попов Г. В.* Художественная жизнь Дмитрова в XV—XVI вв. М., 1973. С. 78—88. Ил. 13.

[40] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 56; *Романченко П. Ф.* Образцы старицкого медного литья // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Вып. 1. С. 38—42.

[41] *Уваров А. С.* Образ Ангела-хранителя с похождениями // Уваров А. С. Сборник мелких трудов. М., 1910. Т. 1. С. 131.

[42] Там же.

[43] Напр., на иконе «Богоматерь на тропе и Кирилл Белозерский» (ГРМ).

[44] *Никольский И. К.* Указ. соч. С. 150.

[45] ГРМ. Инв. № ДРК — 103. Кость, резьба, основа — дерево. Медная басма. Сорочка из красной тафты; 20,5×15,5 см. Поступила из Византийского отделения ГЭ в 1930 г.

[46] ГРМ. Инв. № ДРК — 101. Кость, резьба, основа деревянная. Медная басма. Сорочка из красной тафты; 20,5×15,0 см.

[47] *Никольский И. К.* Указ. соч. С. 160, 161.



«Козьма и Демьян». Створка складня. 1569 г. ГРМ. Инв. ДРК – 103



«О Тебе радуется». Двусторонний образок. Около 1590 г. ГРМ. Инв. ДРК – 43



«Воздвижение креста». Двусторонний образок. Около 1590 г. ГРМ. Инв. ДРК – 43

маленькими головами и руками, резаны плоско, сухо. Их одежды густо орнаментированы, княжеские шапочки едва прикасаются к мелким тугим кудрям. Чрезмерно вытянутые пропорции фигур Бориса и Глеба, характер орнаментации их одежд, неустойчивость поз напоминают произведения искусства XVII в. Однако вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря сохранила запись, дающую основание для точной датировки створок: «Лета 7077 (1569) Федорова жена Карпова Антонида дала в дом Пречистой Б[огоро]д[и]цы чюдотворцу Кирилу 28 образов пядниц обложены серебром а иные и менши. В том же числе да 2 образа резь серебром же обложены а то даянье дала по отце своем по Федоре по Сопо... е да по муже своем по Федоре по Карпове и написали их в оба сенаника да вседневной и в вечной» [48].

Тыльная сторона иконок обтянута сорочкой из красной тафты, на ней наклейки с текстом, нанесенным скорописью: «...Бориса и Глеба резан на кости обложен серебром дан... Федоре Васильевиче Супоневе да по Федоре Ондреевиче...»; «Образ Козьмы Дамьяна резан на кости обложен серебром... по Федоре Васильевиче Супоневе да по Федоре Ондреевиче Карпове».

Имена Ф. В. Супонева и Ф. А. Карпова известны по разрядным книгам. Ф. В. Супонев в 1528—1543 гг. служил в Чухломе и Галиче [49]. В Галиче же был наместником в 1550 г. Ф. А. Карпов, который участвовал в походах, был воеводой в Туле, Дедилове, Серпухове. Последнее о нем упоминание относится к 1567 г. в связи с походом на Великие Луки [50].

Таким образом, в 1569 г. А. Ф. Карповой сделан вклад в Кирилло-Белозерский монастырь, давший право записи Ф. В. Супонева и Ф. А. Карпова в «вседневный» и «вечный» синодики. В числе 28 «пядниц», вложенных ею, были хранящиеся в ГРМ резные иконки «Борис и Глеб», «Козьма и Демьян», которые и следует датировать около 1569 г. Их стилистическое родство с рассмотренными выше произведениями позволяет приписать створки местным резчикам.

В описях имущества монастырских храмов в начале XVII в. упоминается немалое число образков, резанных из кости. В церкви Кирилла находилась икона «Одигитрия» в киоте, к которой были приложены три образка владычных праздников, резанных из кости («Воплощение», «Троица», «Распятие») [51]. В Успенском соборе упоминаются кресты, резанные из кости, а также «икона резана на кости обложена сереб-

[48] Вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря. Л. 257.

[49] Разрядная книга 1475—1598 гг. М., 1966. С. 72, 92, 100, 102, 106.

[50] Там же. С. 125, 147, 176, 215, 218, 220–222, 226.

[51] *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 161, 162.

ром» [52]. В алтаре собора в 1601 г. находились «2 деисуса с праздники и пророки резаны на кости» [53]; на столбе размещался ряд складней: «...другой деисус, резь на кости с праздники и с пророки, два деисуса резаны на кости и с праздники и с пророки» [54]. Во Введенской трапезной церкви «над северными дверьми деисус с пророки резной на кости» [55] и т. д.

В 1590 г. старцем Иоасафом Луженым был сделан вклад в Кирилло-Белозерский монастырь, интереснейший по составу. В него входило несколько икон в уборе — серебряных, сканных «на проем» окладах с финифтью. Золоченые венцы были украшены камнями, яхонтами, изумрудами, бирюзой, обнизаны жемчугом. Иконы имели «приклад»: резанные из яшмы и кости образки, также в сканных окладах с жемчугом и камнями, серебряный крест, золотую панагию. Среди прочего вкладная книга сообщает: «...у Пречистей икона обложена серебром сканью золочена резь на черной кости на стране о тебе радуется а на другой воздвижение честнаго креста...» [56]

Произведения мелкой пластики, вложенные Иоасафом Луженым, находились в монастыре еще во второй половине XVIII в. и вошли в опись, по которой ценнейшие предметы ризницы должны были быть отправлены в Синод. В описи под № 91 значится: «Икона костяная черная снаружи назнаменовано резное мелкое изображение Богоматери о тебе радуется, а на другой стороне Воздвижение честного креста. Икона кругом обложена серебром позолоченным, по краям на обоих сторонах сканными травами, а по бокам гладкими...» «Вышеозначенная икона длиною по окладу верх (вершок.— *И. П.*) с четвертью верха, шириною верх и поменьше полуверха. Оная икона весом шестнадцать золотников и семь осмых золотника» [57].

Маленький двусторонний образок из черной кости «О Тебе радуется, Воздвижение креста» есть в собрании ГРМ [58]. Он поступил из бывшего музея Санкт-Петербургской духовной академии. Воспроизведен и включен Н. Н. Покровским в каталог музея с датой — XVII век [59]. Образок не имеет оклада, и его размеры (5,9×5,6×0,8 см) позволяют предположить, что в оправе он мог иметь указанные описью размеры (6,5×5,6 см). Это единственная известная автору иконка, с сочетанием изображений «Воздвижение креста» и «О Тебе радуется». Вероятно, она происходит из кирилловской ризницы, куда была вложена в 1590 г. Иоасафом Луженым.

Старец Кириллова монастыря Иоасаф Луженый погребен неподалеку от алтаря церкви Кирилла [60]. Он неоднократно упоминается в документах монастыря. Им был сделан ряд вкладов. Например, в 1612 г. для окладов икон «Богоматери» и «Кирилла» он и «белозерец посадский человек Кунька Софронов по вере своей дали судно соловозное за 40 рублев, и за то судно взял ис казны игумен Матфей ис соляного приходу денег 40 рублев. Да старец же Иоасаф дал золотой и 4 камышки» [61] и др.

Среди образцов древнерусского рельефа есть несколько произведений из черной кости, исполненных в своеобразной манере. Их резьба характерна особой тщательностью и миниатюрностью, сложным многоплановым построением многофигурных композиций, изящными изображениями, мелкими, тонко выполненными деталями [62]. К числу таких произведений и принадлежит образок ГРМ «О Тебе радуется, Воздвижение креста». Следует полагать, что данная иконка исполнена во второй половине XVI в. и в числе других была вложена в 1590 г. в Кирилло-Белозерский монастырь Иоасафом Луженым. Но нет достаточных оснований утверждать, что этот образок, как и аналогичные ему памятники,— произведение кирилловской резьбы.

Рассмотренные произведения резчиков Кирилло-Белозерского монастыря, главным образом второй половины — конца XVI в., не исчерпывают всего круга памятников, которые могут быть связаны с этим крупнейшим центром.

О многочисленности изделий, выходивших из кирилловских мастерских, позволяет предполагать целый ряд имен крестечников, сохранившихся в монастырских документах. Приходно-расходные книги отмечают закупку дерева, бивней мамонтов, «рыбьего зуба», оленьего и лосиного рога [63]. Но особый размах, по-видимому, имела резьба кирилловских ложек. Так, в 1601 г. смета отмечает: «...в казне 300 ложек репчатых добрых присадки рыбей зуб, да 327 ложек репчатых с присадками под теми, да 83 ложки корельчатых, 6000 ложек шадровых с присадками, да 63 лошки чорных» [64].

[52] Там же. С. 103.
[53] Там же. С. 142.
[54] Там же. С. 127.
[55] Там же. С. 186.
[56] Вкладная книга Кирилло-Белозерского монастыря. Л. 178 об.
[57] Опись ризницы Кирилло-Белозерского монастыря // Вестник археологии и истории. СПб., 1911. Вып. XXI. С. 149, № 91.
[58] ГРМ. Инв. № ДРК — 43. 5,9×5,6×0,8 см.
[59] *Покровский Н. Н.* Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии. СПб., 1909. С. 33. Табл. X (15).
[60] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Прил. 4. С. IV. № 33.
[61] Там же. Прил. 10. С. CI.
[62] Напр., принадлежащая ГРМ панагия. Инв. № БК — 2431.
[63] Книги расходныя казначея Пимена... Л. 3, 49 об., 4 об., 21 и др.
[64] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. С. OLXI.

ДВА ПАМЯТНИКА ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ

Г. Н. Бочаров

В Кирилло-Белозерском монастыре в церкви Сергия Радонежского и в надвратной церкви Иоанна Лествичника до сего дня сохранились схожие между собой резные деревянные царские врата — выдающиеся произведения декоративно-прикладного искусства XVI в.

Врата эти, многократно упомянутые в трудах различных исследователей, почти не получили какого-либо истолкования [1]. Исключение представляет лишь статья А. Л. Якобсона, посвященная художественным связям Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в.[2], где оба памятника были отнесены к работе придворной московской мастерской, «возможно, существовавшей при Оружейной палате, изделия которой затем раздавались по монастырям и церквам в качестве вкладов» [3]. Подробно описав царские врата из Пафнутьева Боровского монастыря, А. Л. Якобсон упомянул врата из Кирилловского монастыря как тождественные боровским. Однако это не совсем так. Резные деревянные ажурные врата из церкви Иоанна Лествичника, хотя и близки боровским вратам [4], все же в деталях отличаются от них.

Прежде всего следует отметить, что все перечисленные царские врата представляют собой двустворчатые двери, подвешенные к специальным столбикам и украшенные сверху своеобразной коруной. Высота их — 213 см (т. е. сажень), а ширина от 110 до 116 см (со столбиками, без столбиков — 84—86 см). Каждая створа дверей делится обвязкой на четыре филенки и завершается коруной. Все филенки и коруна украшены ажурной резьбой в виде вьющихся спиралью сильно геометризированных стеблей с небольшими ответвлениями-усиками и своего рода бутонами-точками. Само узорочье плотно заполняет свободное пространство дверей, оставляя лишь небольшие участки резанного на ремом «фона», контрастно выделяющего основной рисунок орнамента. Этот контраст еще более подчеркивается слегка выступающими частями обвязки, украшенной, как правило, резьбой плоскостного характера. Некоторые двери венчает сень, опирающаяся на столбики и украшенная чаще всего теми же узорами, что и врата.

Причем основной узор врат компонуется вне зависимости от формы произведений, ибо для мастеров — создателей врат главное — добиться особого художественного эффекта, создать малыми средствами впечатление необычайной пышности и разнообразия декора, всемерно подчеркнуть контраст ажурной резьбы и плоской, контраст света и тени. Все это в целом и создает впечатление большой схожести врат друг с другом, нередко порождая даже представление об их идентичности. В действительности, как уже отмечалось, между царскими вратами из Пафнутьева Боровского монастыря и вратами из церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря существуют определенные отличия. Прежде всего изменения коснулись общего убранства врат. Кирилло-белозерский памятник изменился в сторону большей декоративности, основной узор вьется более свободно, в нем нет плотности боровских врат. Помимо спиральных завитков кирилловские врата украшает и целый ряд других узоров, в том числе различные плетенки. Взамен округлой коруны боровского памятника врата из церкви Иоанна Лествичника приобрели пышную коруну с двумя мощными волютообразными завитками и многолопастным декоративным завершением. Переход от филенок дверей к коруне обозначен довольно широкой полосой, заполненной резными клеймами в виде пышно расцветающих

[1] *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. М., 1914. Вып. XII. Табл. 108 (3); *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в. (1397—1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 204—206.
[2] *Якобсон А. Л.* Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком в XVI в. // Древности Московского Кремля. М., 1971. С. 230—252.
[3] Там же. С. 245.
[4] Воспроизведение см.: *Якобсон А. Л.* Указ. соч. Рис. 1, 2; Русское декоративное искусство. М., 1962. Т. 1. Ил. 34, с. 65.



Царские врата. Из церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря. 1572 г. Кирилловский музей-заповедник

трав, известных под названием «фряжских». Этот орнамент западноевропейского происхождения получил особо широкое распространение в произведениях новгородского прикладного искусства в начале XVI в. В частности, «фряжские травы» украшают новгородский амвон 1533 г. и царское место Ивана Грозного 1551 г., в создании которого ведущая роль принадлежала новгородским мастерам [5].

Более своеобразно украшена сень кирилловских врат [6]. Наряду с теми же спиралевидными завитками основным элементом ее декора являются четыре рельефно выступающих круга (два больших и два малых по бокам сени), заполненные густым плетеным орнаментом — узором, достаточно хорошо известным в византийской и русской орнаментике с XIV в.[7] Таким образом, оценивая царские врата, установленные одновременно со всем иконостасом церкви Иоанна Лествичника в 1572 г.[8], следует отметить, что их декоративное убранство восходит к разным источникам, преимущественно восточновизантийского круга, что для второй половины XVI в. является весьма архаичным явлением. Еще более архаичными выглядят царские врата из церкви Сергия в Кирилло-Белозерском монастыре. Их резьба в сравнении с другими памятниками более плоскостна, ажур занимает здесь гораздо меньшее место, спиралевидные завитки также выглядят более архаично и по своей компоновке напоминают спиралевидные узоры на серебряных окладах икон палеологовского времени [9]. Ряд других узоров, в частности так называемые византийские усики, и многочисленные резные, рельефно выступающие, мелкие розетки находят аналогии в резьбе святительского места 1560 г. из новгородского Софийского собора, декор степок которого, по существу, воспроизводит декорацию резных царских дверей, что особенно подчеркивается резным рисунком коруны с двумя волютообразными завитками и накладным вертикальным валиком, как бы воспроизводящим валик обвязки царских врат [10].

Наличие в этих вратах элементов узорочья, присущих ряду новгородских памятников, заставляет отчасти пересмотреть выводы статьи А. Л. Якобсона. Не отвергая его мнения о выходе этих произведений из стен придворной московской мастерской, все же следует отметить, что автор несколько односторонне анализировал целый ряд памятников, в том числе и царские врата, исходя из наличия в их декоре лишь «восточных элементов» и несколько прямолинейно связывая их орнаментику с Закавказьем и Ближним Востоком, отсекая тем самым другие пути проникновения на Русь тех же мотивов, а также полностью игнорируя вопрос о мастерах, создателях этих произведений. Между тем произведения восточного искусства в XVI в. широко ввозятся на Русь не только через Закавказье, но и Балканский полуостров (Сербия, Болгария), а также в результате непосредственных контактов с Афоном и странами Востока (Иран, Турция) и т. д.[11] Через эти каналы на Русь попадали самые различные изделия: ткани, оружие, чаши, произведения ювелирного искусства и прочие предметы из золота, серебра,

[5] Рельефы царского места Ивана Грозного находят аналогии как в произведениях новгородской пластики, так и станковой живописи. Для примера упомянем рельефные клейма, украшающие раку Зосимы Соловецкого, созданную новгородскими мастерами в середине XVI в. (*Плешанова И. И.* Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного Русского музея // ПКНО, 1974. М., 1975. С. 275—277), поскольку они представляют наиболее близкую аналогию рельефам трона как по формальным, так и по стилистическим признакам. Батальные сцены царского места (или трона) Грозного необычайно сходны с изображениями битв на таких классических для Новгорода иконах XV в., как «Битва новгородцев с суздальцами». Орнаментика тимпанов кокошника трона находит аналогии в новгородской деревянной резьбе XIII—XVI вв. (ср., например, орнаментику булавы XIII в. в виде жгутов и листьев, пинек, сходных с некоторыми узорами кокошников. См.: *Колчин Б. А.* Новгородские древности. М., 1971. Рис. 7, № 4, 12; Отчет имп. российского Исторического музея за 1907 г. М., 1908. Табл. XV). Многочисленные орнаментальные полосы, в том числе и «фряжские травы», также находят аналогии в новгородских древностях, что отмечал еще А. И. Некрасов, приписывавший царское место Ивана Грозного новгородским мастерам (*Некрасов А. И.* Великий Новгород и его художественная жизнь. М., 1924. С. 91—92). Более подробно об этом см.: *Бочаров Г. Н.* Царское место Ивана Грозного в московском Успенском соборе // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. М., 1985. С. 49—56.

[6] *Якобсон А. Л.* Указ. соч. Рис. 5.

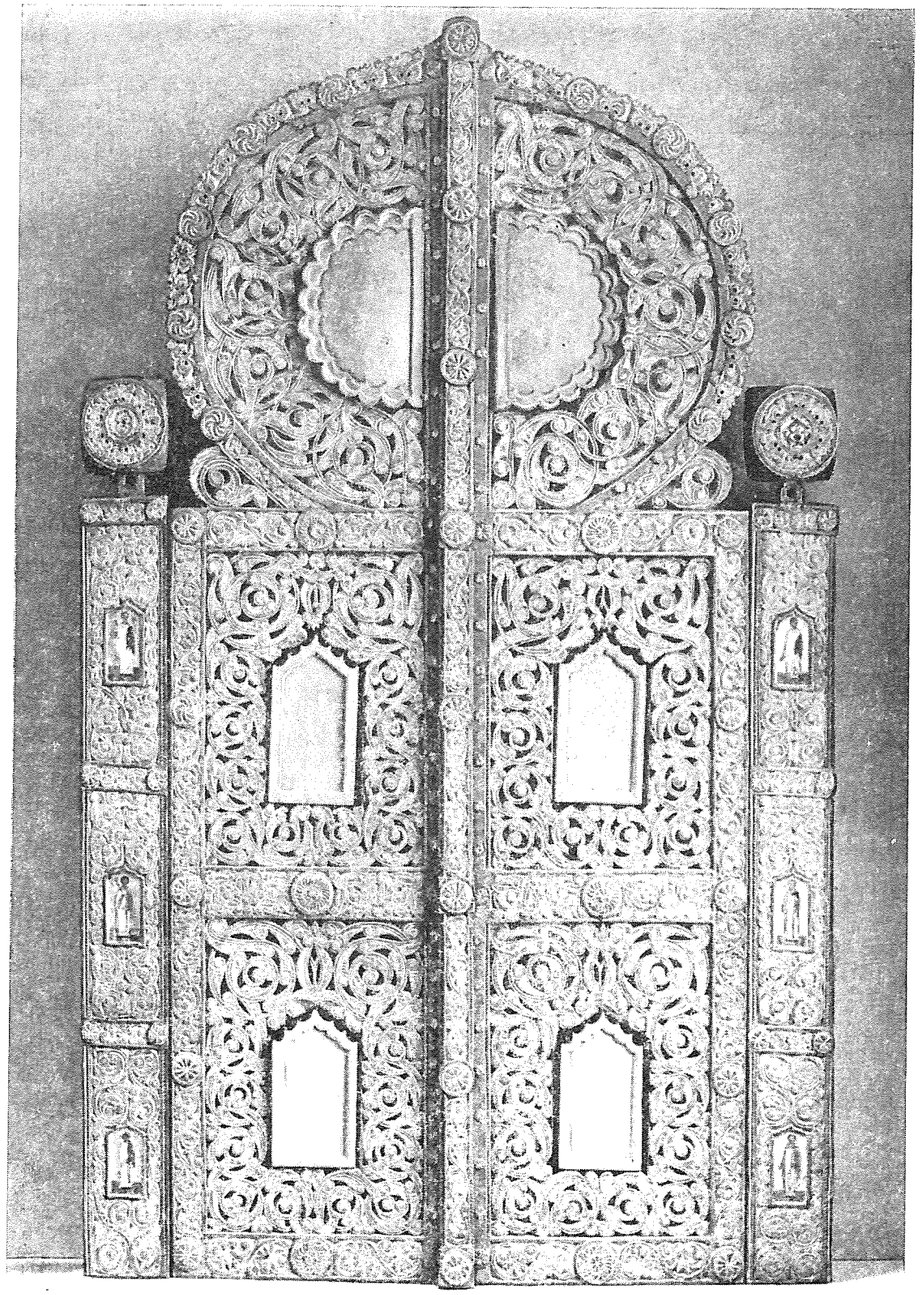
[7] *Grabar A.* Le revêtements en or et en argent des icones byzantines du moyen âge. (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise. N 7). Venise, 1975. Pl. XXIV, N 39; Pl. XXVII, N 43; Pl. XXXI, N 48; Pl. XXXII, N 49—52; *Банк А. В.* Новые черты в византийском прикладном искусстве XIV—XV вв. // Моравска школа и њено доба. Београд, 1972.

[8] *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 83—84.

[9] *Grabar A.* Op. cit. Pl. XXVII, N 43; Pl. XXVIII, N 44a — 44.

[10] Русское декоративное искусство. Т. 1. Ил. 41, с. 75.

[11] *Радојковић В.* Турско-персијски утицај на српске уметничке занате XVI и XVII века // Зборник за ликовне уметности. Нови сад, 1965. Т. 1. С. 117—140; *Постникова-Лосева М. М.* Серебряные изделия ювелиров Сербии и Дубровника XIV—XVIII веков в музеях Москвы и Ленинграда // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 172—174; *Фехнер М. В.* Торговля русского государства со странами Востока в XVI в. М., 1952; *Каптерев П.* Характер отношений к православному Востоку в XVI—XVII столетиях. М., 1885.



Царские врата. Из церкви Сергия Радонежского Кирилло-Белозерского монастыря. 1560-е годы. Кирилловский музей-заповедник

бронзы, кости и т. д. Все эти вещи вызывали повышенный интерес у русских художников к восточному искусству, и прежде всего к орнаментике. С XVI в., особенно с середины — второй его половины, стали обильно появляться русские изделия, украшенные различными узорами, восходящими к декору восточных произведений. Причем этот процесс сказался не только в Москве, но и в таком крупном художественном центре, как Новгород, прикладное искусство которого в отличие от других центров на протяжении всего XVI и XVII вв. продолжало сохранять самобытность и своеобразие [12].

Новгород этого времени самостоятельно ведет торговлю со странами Запада и Востока. В него «стекаются со своими товарами гости изо всех городов, турецкие и армянские купцы, торговые люди из Любека, из Швеции, из прибалтийских городов» [13]. Возможность ознакомления новгородских мастеров с различными изделиями западного и восточного искусства значительно расширяла и обогащала их представления о способах художественного выражения, способствуя, в частности, появлению произведений, в узорочье которых органично вплетались мотивы восточной орнаментики [14]. Например, узоры в виде спиралей с завитками-усиками [15] порою в сильно переработанном и отчасти упрощенном виде отчетливо сказываются в резьбе царских врат XVI в. из новгородской церкви Иоанна Милостивого на Мячине [16] и в декоре арки на симоновском Евангелии 1499 г. в работе над которым принимали участие новгородские ювелиры [17]. Наконец, тот же орнамент в виде закрученной спирали, но в разных вариациях украшает серебряные оклады XVI в. многих новгородских икон — «Бориса и Глеба» [18] (НГМ),

[12] *Постникова-Лосева М. М.* Серебряное дело в Новгороде XVI—XVII вв. // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 307—308.

[13] Там же. С. 308.

[14] Так, мотивы восточнобалканской, турецко-сербской орнаментики отчетливо звучат в резьбе так называемых «корсунских врат» новгородского Софийского собора, созданных в XII в. и разграбленных во второй половине XVI столетия. См.: *Бочаров Г. Н.* Корсунские врата новгородского Софийского собора // Памятники архитектуры и монументального искусства: (Новые открытия и исследования). М., 1983. С. 24—33.

[15] Этот мотив в XVI—XVII вв. особо широко распространен в иранском искусстве, откуда он и мог попасть на Русь. См.: SPA. C. VI. Табл. 1294—1296, 1311, 1315, 1318, 1336, 1357.

[16] *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря. М., 1902. С. 43. Рис. 43.

[17] *Бочаров Г. Н., Горина Н. П.* Об одной группе новгородских изделий конца XV и XVI века // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 319.

[18] *Якобсон А. Л.* Указ. соч. Рис. 8.

праздников из центрального иконостаса [19], иконостаса Рождественского придела новгородского Софийского собора.

Процесс освоения новгородскими мастерами восточных образцов практически затронул почти все виды прикладного искусства. И хотя новгородская пластика XVI в., в отличие от среднерусской, тяготевшей к объему и круглой скульптуре, продолжает сохранять свой плоскорельефный характер, сами изделия становятся пластически более разнообразными. Используя приемы и некоторые орнаментальные мотивы западноевропейского и восточного искусства, новгородские резчики начинают создавать произведения с повышенной пластической выразительностью, появляются произведения, исполненные в довольно высоком рельефе, как бы приближающиеся к круглой скульптуре, хотя даже в таком сложном и крупном сооружении, как амвон, плоскость, словно стена для рельефа, остается исходной точкой мышления новгородских мастеров. Во многом это объясняется еще и тем, что для новгородских резчиков свои исконные традиции во многом оставались основными, ведущими. При всем освоении новых форм художественные традиции XIII—XIV в. продолжают играть основную роль, придавая произведениям оттенок значительной архаизации [20]. Эта архаичность сказывается даже на таких объемных и в общем-то новых для Руси произведениях, как саркофаги-раки, гробницы для хранения мощей с рельефными изображениями-портретами на крышке и плоскорельефными житейными сценами на боковых сторонах [21]. Фигуры трактуются обычно в очень обобщенной и лаконичной манере, в невысоком рельефе, скругленном к краям, благодаря чему смягчается «скульптурность» изображений. Плоскорельефные композиции на боковых сторонах становятся многословными, «населяются» множеством фигурок. Архитектурный «пейзаж» приобретает необычную многосложность и в целом оказывается сходным с произведениями иконописи, где графичность рисунка, пристрас-

[19] *Филатов В. В.* Иконостас новгородского Софийского собора // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. С. 82. Ил. между с. 76 и 77.

[20] *Рындина А. В.* Древнерусская мелкая пластика. М., 1978. С. 96—97.

[21] На сложение и развитие этих произведений несомненное влияние оказали ренессансные и позднеготические деревянные и каменные надгробия, венчавшиеся рельефной фигурой умершего. В XV—XVII вв. они получили распространение во многих странах Западной Европы, особенно охотно к ним обращались немецкие и польские мастера. Отсюда этот тип надгробия-саркофага пришел и в Россию. См.: *Либман М. Я.* Немецкая скульптура 1350—1550 гг. М., 1980. Ил. 73, 130, 131, 196, 197, 200, 264; Kraków: Katalog zabytków sztuki w Polsce. Warszawa, 1971. T. 4. Fig. 649—651, 656, 658, 659, 684, 695—698.



Иван Белозерец, Евтропий Стефан, Исак Яковлев. Святительское место новгородского Софийского собора. Боковая сторона. 1560 г. ИГМ

тие к усложненным фонам и излишняя многословность являются характерными чертами станковой живописи с рубежа XV—XVI вв. Этими же чертами отмечены и все рельефы царского места 1551 г. Ивана Грозного, а в более опосредованном виде — и некоторые резные деревянные царские врата. Подтверждаемая связь царского места Ивана Грозного с работой новгородских резчиков дает возможность более четко охарактеризовать деятельность московской мастерской, из которой вышли упомянутые памятники.

Царское место Ивана Грозного, созданное в 1551 г. после московского пожара 1547 г., наряду с другими памятниками, призванными прославить русского самодержца и выразить идею преемственности царской власти от византийских императоров, князей киевских и владимирских [22], как нельзя более отвечало идейной программе политики Ивана IV и митрополита Макария. При этом Макарию и Сильвестру, перед Благовещенского собора Московского Кремля, принадлежала, очевидно, ведущая роль в осуществлении намечаемой программы и конкретной ее реализации [23]. Известно, что Макарий, еще будучи архиепископом Новгорода, значительно расширил ремесленные мастерские при доме Святой Софии, в особенности такие, как иконописная, серебряного дела, столярно-плотницкая и др.[24] Став митрополитом «всея Руси», Макарий перевез из Новгорода в Москву множество мастеров, в том числе иконописцев [25], ювелиров [26] и резчиков по дереву, часть которых приняла непосредственное участие в работе над троном Грозного, а впоследствии совместно с московскими мастерами осваивала выпуск резных деревянных царских врат, расходившихся (как отмечал А. Л. Якобсон) по различным церквам и монастырям.

К продукции этой мастерской, таким образом, можно отнести трон Ивана Грозного, а также святительское (1560) и царское (1570) места из новгородского Софийского собора, двое царских врат из Пафнутьева Боровского монастыря, врата из церкви Иоанна Милостивого на Мячине в Новгороде, врата из церкви Иоанна Лествичника и церкви Сергия из Кирилло-Белозерского монастыря и ряд других [27]. Их объединяют и размеры, и основные мотивы декора. В деталях же они весьма существенно различаются между собой. Эти различия, по всей видимости, обусловливаются индивидуальной манерой возглавлявших работу над каждым из этих произведений мастеров. И хотя такое разделение, конечно, очень условно (поскольку большинство царских врат создано уже во второй половине XVI в. и по существу представляет собой синтезированную продукцию крупной мастерской), оно помогает выявить основные традиции, на которых воспитывались создававшие их резчики.

В начале своей деятельности эта артель мастеров, состоявшая в основном из московских и новгородских резчиков, уже прошедших совместную «притирку» при работе над каким-то крупным заказом, скорее всего троном Ивана Грозного, дает образцы искусства, в которых еще отчетливо ощущаются традиции различных центров. Впоследствии мастера в творческом общении сумели достичь органического слияния московской и новгородской школ резьбы, хотя инерция каждого из этих центров еще сказывается как в творчестве отдельных резчиков, так и в ряде произведений в целом.

На этом основании царские врата из церкви Сергия Радонежского в Кирилло-Белозерском монастыре, как самые архаичные среди остальных произведений, вероятно, стоит относить к моменту построения храма и одновременного возведения в нем небольшого иконостаса, т. е. к 1560-м годам, поскольку сама церковь была построена в 1560 г., по преданию, на вклад самого Грозного [28]. Таким образом, после трона Ивана Грозного названные врата являются ранним примером тех многочисленных изделий, которые вышли из московской придворной мастерской, тогда как врата 1572 г., украшающие иконостас церкви Иоанна Лествичника, являются итогом определенной эволюции, предстают как усложненный и синтезированный по стилю памятник.

Сомнительно, чтобы все эти врата обязательно производились в Москве, а уже оттуда развозились по церквам и монастырям [29]. Такой путь более вероятен для близлежащих храмов — в дальние монастыри доставлялись произведения особо ценные или обильно украшенные серебром, как, например, царские врата, находящиеся ныне в церкви Кирилла, привезенные в Кирилловский монастырь как вклад царя Алексея Михайловича 1645 г. Деревянные же врата изготовлялись по большей части на месте, благодаря чему они более органично входили в иконостас, резали их небольшие артели мастеров из двух—четырех человек, присылаемые на время в монастырь [30]. Подобная практика подтверждается и работами иконописцев. Именно так, артелью, писались иконы для иконостаса Успенского собора Кириллова монастыря в 1497 г.[31] Ведущую роль в их создании сыграли художники из Новгорода и Москвы. Вообще надо отметить, что участие в различных художественных работах Кириллова монастыря новгородских и московских мастеров придало редкое своеобразие множеству памятников [32], в том числе и перечисленным царским вратам. Вместе с тем последние наглядно демонстрируют начавшийся процесс слияния отдельных местных школ в общий поток русской культуры. Процесс этот, судя по памятникам Кириллова монастыря, особенно по произведениям живописи из иконостаса Успенского собора 1497 г., начался в конце XV в., в эпоху образования общерусского государства, но наиболее интенсивно протекал в XVI столетии и окончательно завершился в XVII в.

[22] *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. М.; Л., 1975. С. 54.

[23] *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972. С. 14—20.

[24] *Греков Б. Д.* Очерки по истории новгородского Софийского дома XVI—XVII вв. // Избр. труды. М., 1960. Т. 3. С. 119—120.

[25] *Подобедова О. И.* Указ. соч. С. 16.

[26] *Бочаров Г. Н., Горина Н. П.* Указ. соч. С. 318—320.

[27] *Якобсон А. Л.* Указ. соч. С. 232—236, 239.

[28] *Бочаров Г., Выголов В.* Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Белозерск. М., 1979. С. 247.

[29] Ср.: *Якобсон А. Л.* Указ. соч. С. 245. Практика вывоза готовых произведений с последующим их монтажом и сборкой на местах более характерна для второй половины XVII столетия.

[30] Именно такая небольшая артель мастеров из московской мастерской столярно-плотницкого дела принимала участие в работе над святительским и царским местами, поставленными в новгородском Софийском соборе в 1560 и 1572 гг. В нее входили, судя по надписи, сохранившейся на святительском месте, Иван Белозерец, Евтропий Стефан и Исак Яковлев. См. также: *Бочаров Г. Н.* Царское место Ивана Грозного... С. 57. Примеч. 67.

[31] *Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря // ПКНО, 1976. М., 1977. С. 184—195; *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь... С. 76—80.

[32] *Бочаров Г., Выголов В.* Указ. соч. С. 223—229, 237—241. См. также ст. Л. А. Лелекова в наст. сб. (Примеч. ред.)

ВОЛОГОДСКИЕ ПАМЯТНИКИ РЕЗЬБЫ ПО КОСТИ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

И. И. Плешанова

Среди древнерусских миниатюр, резаных на кости, есть несколько крестов, образков и панагий с характерным стилем изображений. Подчеркнутая удлиненность и гибкость фигур, утрированная выразительность поз сочетаются в них с четкой манерой высокой резьбы, деталями, отходящими от фона, глубокими тенями. К этой группе произведений принадлежат две панагии ГРМ [1]. Аналогичные по величине, подбору и иконографии изображений, они одинаковы также в рисунке, пластике, приемах резьбы.

Напомним, что в России особенно распространились небольшие наперсные или святительские панагии. Назначение «чина панагии» — напоминание о Богоматери, давшей тело богу-Слову, и о Христе, тело которого — символический хлеб («примите, ядите: се есть тело мое»). Обращение к единому в «Троице» богу и призвание помощи Богоматери в «чине панагии» («велие имя святые Троицы, пресвятая Богородица, помагай нам») и последующие песнопения в честь Богоматери объясняют постоянство изображений и текстов на внутренних сторонах панагий [2].

Панагии ГРМ состоят из двух костяных точеных створочек в серебряной оправе. На внутренней поверхности первой из них [3] слева изображение «Троицы» в виде «Гостеприимства Авраамова» с фигурками Авраама и Сарры на первом плане и в кольце надписи: «ТРОИЦА БЛСВЕНЪ ЕСИ ХЕ БЕ НАШ ... В ИМЪ ДХЪ СТЫИ И ТЕМ И ОУЛОВЛЕИ...» На правой створке — «Богоматерь Знамение» («Неопалимая Купина»), в ромбическом сиянии, с символами евангелистов и херувимами, окруженная надписью: «ЧЕСТНЕИШ(У) ХЕРУВИМЪ СЛАВНЕИШУЮ ВЪ ИСТИНУ СЕРАФИМЪ БЕЗО ИСТЛЕНИЯ БГА СЛОВА РОЖДЬШУЮ СУЩУ БЦУ». В среднике лицевой стороны изображено «Распятие» с предстоящими, вокруг в киотцах — 10 апостолов, сопровождаемые надписями: «ПЕ», «ПА», «ИОАН», «МАТФ», «МАРК», «ЛОУК», «ФИЛИ», «ФОМА», «АД ...», «ВАХРОМ» (Петр, Павел, Иоанн, Матфей, Марк, Лука, Филипп, Фома, Андрей, Варфоломей).

В среднике тыльной стороны представлены святители в рост: «ГРИГОРЕ», «ВАСИЛЕИ», «ИВАНЪ» (Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст). В прямоугольных ковчежцах по сторонам — избранные святые, среди которых трое святителей и трое преподобных, верхнее и нижнее изображения прямолинейны, остальные обращены к центру: «НИКОЛА», «ВЛАСЕ», «АФОНА», «ДЕНИС», «СЕРГИ», внизу: «ДМИТРЕ» (т. е. Никола, Власий, Афанасий, Дионисий, Сергий Радонежский, Димитрий).

Панагия имеет серебряную сканную оправу с фигурным «плащиком» в нижней части и квадратным оглавием, на котором гравирован «Нерукотворный Спас». Оправа орнаментирована сканью в виде восьмерки. На «плащике» спиральные завитки, фон выложен колечками крученой проволоки.

На внутренних сторонах створок второй панагии [4] изображения аналогичны. Слева «Гостеприимство Авраамово» с маленькими фигурками Авраама и Сарры, окруженное надписью: «ТРОИЦА БЛАГОСЛОВЕНЪ... ХРИСТЕ БЕ НАШЪ ИЖЕ ПРЕМУДРЫЯ ЛОВЦА Я... СЛАВЪ ИМЪ (ДХ)Ъ СТЫИ И ТЕМ И ОУЛВЛЕИ ВСЕЛЕНОУЮ ЧЛВКОЛЮБЧЕ».

На правой створке — «Неопалимая Купина» в кольце надписи: «ЧЕСНЕИШОУ ХЕРОВИМЪ И СЛАВНЕШОУЮ ... ГА СЛОВО ...» На лицевой стороне «Распятие» и 12 апостолов, надписи: «ПЕТ», «ПА», «МАФ», «ЛУК», «ЯКО», «ФИЛ», «СИМО», «ИВАНЪ», «МАРК», «А(ИД)РЕ», «ФОМА», «ВАХРО». На тыльной — святители: «ГРИГОРЕИ», «ВАСИЛЕИ», «ИВАНЪ ЗЛА». Над ними — «НИКОЛА», по сторонам — «ЕГОРЕИ» и «СТЕФАН»; внизу — «ДМИТРЕИ».

Оправа серебряная, позолоченная. Скань крученая, тонкая, на боковых сторонах заплетена в «косичку». Оглавие двойное с гравированными изображениями «Нерукотворного Спаса», «Богоматери Знамение» и херувимов.

Изображения внутренних сторон створок соответствуют «чину панагии», но имеют иконографические особенности: «Троица» представлена с Авраамом и Саррой, а «Богоматерь Воплощение» в виде «Неопалимой Купины». Надписи, их сопровождающие,— фрагменты текстов тропаря, обращенных к Христу («Благословен еси ...») и хвалебной песни Богоматери («Достойно есть ...»).

Резанное на лицевой стороне «Распятие» и фигуры трех святителей — сюжеты, характерные для панагий XVI в. Лишь изображения святых в ковчежцах оборотной стороны дают некоторые возможности для атрибуции. Их подбор либо соответствует запросам владельца панагии, либо отражает круг святых, чтимых в центре, где был изготовлен памятник. Кроме Николы, почитавшегося на Руси повсеместно, повторяется изображение Дмитрия Прилуцкого, основателя Спасо-Прилуцкого монастыря под Вологдой.

Собранию ГРМ принадлежит и наперсный крест черной кости, входящий в данную группу памятников [5]. Первоначально двусторонний, он был впоследствии распилен надвое. На верхнем конце сохранившейся стороны изображено «Сошествие во ад», на нижнем — «Распятие» и «Успение». На перекладине представлена композиция деисуса.

Еще одно произведение рассматриваемой группы — образок-иконостас из черной кости — находилось в собрании Н. М. Постникова [6]. Отмеченные большим изяществом миниатюрные изображения располагались в четыре яруса. Пророческий ряд представлен восемью пророками и Богоматерью Знамение. Праздники — пятью композициями («Благовещение», «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Воскресение»). Деисус состоял из девяти фигур. В числе избранных святых нижнего ряда — Василий Великий, Иван Златоуст, Григорий Богослов, Никола, Дмитрий Прилуцкий, Сергий Радонежский и др.

Одна из самых замечательных древнерусских миниатюр — иконка Оружейной палаты «Чудо Георгия о змие» с избранными святыми и иконостасом на обороте [7]. Она исполнена из белой кости, но ее изображения по стилю и манере резьбы аналогичны образку из собрания Н. М. Постникова, панагиям и кресту ГРМ.

Изображения Дмитрия Прилуцкого на перечисленных памятниках являются свидетельством их связи со Спасо-Прилуцким монастырем и дают основание предполагать, что они изготовлены в монастыре или на монастырском посаде.

Дмитрий Прилуцкий, сподвижник Сергия Радонежского, основал свой монастырь в 1371 г. Как утверждает Е. Е. Голубинский [8], вскоре после кончины (в 1392 г.) при гробе его начали происходить «чудеса», и тогда же, видимо, монастырь начал празднование памяти своего основателя, которое к концу XV в. превратилось в епархиальное и даже общерусское. Изображение Дмитрия Прилуцкого на резных миниатюрах связано, очевидно, с признанием его культа. Следовательно, данная группа не древнее конца XV в.; вероятнее, время ее происхождения — первая половина XVI в., что подтверждает и стилистический анализ.

Удлиненные пропорции фигур, их красивые очертания, гибкость движений свидетельствуют о последионисиевской поре древнерусского искусства. Но, в отличие от плавности линий, изысканности и мягкости образов Дионисия, резным миниатюрам свойственны острота характеристик, своеобразная экспрессия рисунка, нарочитость чрезмерных изгибов и наклонов, преувеличенность деталей — кистей рук, ступней ног.

Манера резьбы также своеобразна — профессиональная и несколько сухая. Пластическое решение отличают многоплановость и сложность. Головы исполнены округло, «долинное» — менее объемно и детально. Складки условно обозначены короткими параллельными штрихами.

[1] ГРМ. Инв. № БК — 2873, БК — 2429.

[2] *Кондаков Н. П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 225—233; *Он же.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 63—84, 114—115; *Малицкий Н.* Створка панагиара Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Вып. 1. С. 32—33.

[3] ГРМ. Инв. № БК — 2429. Кость (черная), резьба. Оправа: серебро, скань, золочение; 9,1×6,8×2,9 см; диаметр костяной створки — 5,9 см.

[4] ГРМ. Инв. № БК — 2873. Кость (черная), резьба. Оправа: серебро, скань, золочение; 8,2×6,6×2,8 см. Разм. створки без оправы 6,3×5,9 см.

[5] ГРМ. Инв. № БК — 2329. Оправа серебряная, новая, без клейм; 8,5×4,3×0,5 см.

[6] Автор не располагает сведениями о месте его нахождения в настоящее время. См.: Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Н. М. Постниковым. М., 1888. № 1088. Табл. 30 — кость (черная), резьба; оправа: серебро; 1,75×1,5 верника. Составитель каталога отнес образок к числу новгородских памятников XIV в.

[7] ГММК. Инв. № 15360. Кость, резьба; 7,9×5,9 см. См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская пластика XI—XVI веков. М., 1967. С. 34. № 105. Т. В. Николаева датировала икону XV веком и предположила, что она изготовлена в мастерских Московского Кремля.

[8] *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 73.



Панагия. XVI в. Наружный вид. ГРМ. Инв. БК – 2429



Панагия. Внутренний вид. ГРМ. Инв, БК – 2429



Панагия. XVI в. Внутренний вид. ГРМ. Инв. БК – 2873

Следует отметить, что настоящая группа произведений резьбы по кости не исчерпывает материала, связанного со Спасо-Прилуцким монастырем и относящегося также к первой половине XVI в. В несомненном родстве с рассмотренными памятниками состоит резанная из белой кости панагия, принадлежащая ГИМ [9]. На эту панагию и маленький прорезной образок «Троица» Загорского музея [10] обратила внимание А. В. Рындина, предположительно связав их с Новгородом и датировав концом XV — началом XVI в.[11]

Панагия ГИМ, миниатюрная иконка Загорского музея «Богоматерь Одигитрия» [12], прорезной образок «Распятие» [13] и пять фигурок деисусного чина в собрании ГРМ [14] исполнены одним мастером. «Троица» Загорского музея несколько отличается от них.

Иконки «Богоматерь Одигитрия» и «Троица» отнесены Т. В. Николаевой к числу изделий троицких резчиков XV в.[15]

Однако сравнение перечисленных произведений резной миниатюры с двумя панагиями ГРМ убеждает в том, что их различия невелики: резьба панагий мельче и суше, по-разному моделирована форма головы, резаны детали ликов. Значительнее их сходство: панагии ГРМ и ГИМ близки по стилю, их рисунок как бы повторяется, одинаково понимание формы рельефа — объемны головы и плоско резано «доличное»; так же существенна линия края изображения, четкая и упругая, она подчеркнута отвесным срезом, дающим сильную тень; та же манера разделки складок — короткими штрихами.

Пять фигурок святых — Богоматерь, Иоанн Предтеча, апостолы Петр и Павел, Димитрий (?) [16] — часть композиции деисуса, которая могла располагаться на перекладине выносного

[9] ГИМ. Инв. № ОК 6185.

[10] ЗИХМЗ. Инв. № 1428. Кость, резьба; 2,9×2,4×0,3 см. См.: *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. С. 155. № 45.

[11] *Рындина А. В.* Влияние творчества Андрея Рублева на древнерусскую мелкую пластику XV—XVI веков // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 127.

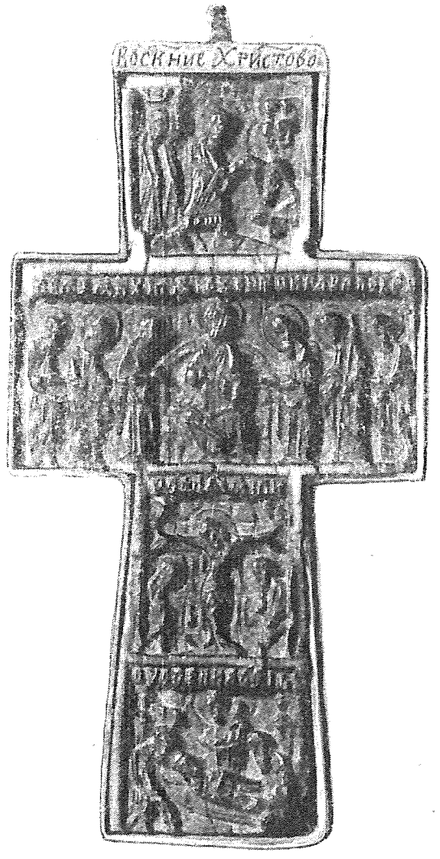
[12] ЗИХМЗ. Инв. № 24. Кость, резьба; 4,0×3,5×0,6 см. См.: *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 154—155. № 44.

[13] ГРМ. Инв. № ДРК — 27. Кость, резьба; 2,7×2,3×0,3 см. Из собрания Ф. М. Плюшкина.

[14] ГРМ. Инв. № ДРК — 60, ДРК — 59, ДРК — 61, ДРК – 58, ДРК – 68.

[15] *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 154—155, № 44, 45.

[16] ГРМ. Инв. № ДРК — 60 (5,9×1,9×0,5 см), ДРК — 59 (5,8×2,1×0,5 см), ДРК — 61 (5,7×1,8×0,5 см), ДРК — 58 (5,9×1,9×0,5 см), ДРК — 68 (5,9×1,8×0,5 см). Кость, резьба.



Наперсный крест. XVI в. ГРМ. Инв. БК – 2329

деревянного креста подобно кресту Троице-Сергиевской лавры [17] или «Киликиевскому» кресту из Спасо-Прилуцкого монастыря [18].

Описи Спасо-Прилуцкого монастыря XVII в. упоминают об этом запрестольном кресте: «...крест болшой выносной деревянной на нем праздники и пророки иныя стыя резь на кости врозь» [19]. «Киликиевский» крест в настоящее время — памятник, вобравший разновременные части. В его основе изображения первой трети XVI в., отразившие стилистические черты искусства эпохи Дионисия. Более древние клейма («Вход в Иерусалим», «Обретение главы Иоанна Предтечи») относятся к XV в.[20] и, видимо, переложены с другого креста.

Сохранившиеся памятники резьбы XV в.— каменный крест из д. Лахмакурье [21], подписная иконка мастера Истомы [22] — свидетельствует о том, что в Вологде работали квалифицированные резчики. Следует полагать, что фигурки деисусного чина и панагия ГИМ имеют вологодское происхождение или связаны со Спасо-Прилуцким монастырем, а по времени они несколько древнее, чем две панагии ГРМ, и относятся к концу XV — началу XVI в.[23]

В собраниях ряда музеев — ГРМ, ГИМ, Загорского, Новгородского и Вологодского [24] — есть миниатюры, принадлежащие одной обширной группе произведений древнерусской мелкой пластики. Благодаря высокому качеству резьбы и сложности композиции они уже давно привлекают внимание исследователей. Еще Г. Д. Филимонов отнес их к числу новгородских произведений [25]. Н. В. Покровский, рассматривая собрание Софийской ризницы, остановился подробно на двух панагиях и образке, представляющих данную группу в новгородской коллекции [26], отметив их близость так называемым «аворпям» Ватиканского музея. Т. В. Николаева предполагала московское происхождение памятников этой группы [27].

Обычно они исполнены из белой (некрашеной) кости или тонированы коричневым красителем. Их иконографические и стилистические особенности свидетельствуют о второй половине XVI в. В коллекции ГРМ есть ряд произведений данной группы. К их числу принадлежит створка панагии с композицией «Троицы» на внутренней, «Распятием» и апостолами на лицевой стороне [28]. Красиво вписано в круг изображение «Троицы» в виде трех ангелов, восседающих возле стола-престола. Характерно внимание к деталям, то многословие, которое свойственно второй половине века. Грузная фигура Христа в «Распятии», предстоящие, ангелы, стены Иерусалима, плоско замыкающие перспективу, заполняют поверхность круглого ковчежца, создавая ощущение насыщенности композиции.

Лучшая сохранность у памятников новгородского и загорского собраний. Панагия из Николо-Песношского монастыря, принадлежащая Загорскому музею [29], на внутренних сторонах створок имеет, как обычно, композицию «Троицы», до мельчайших деталей совпадающую со створкой ГРМ, и «Неопалимую Купину». «Троица» сопровождается изображением пророков, Богоматерь окружена херувимами, серафимами, символами евангелистов, вверху — Нерукотворный Спас. На лицевой стороне панагии — «Распятие» и апостолы, на тыльной — святители: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Власий. Поясные изображения избранных святых включены в киотцы с килевидной арочкой. Вверху — Никола, по сторонам средника — Георгий и Димитрий Солунский, Никита и Стефан. Внизу фронтально — Дмитрий Прилуцкий с надписью: «ПРПД ДМИТРИЕИ».

Панагия заключена в серебряный позолоченный сканный оклад, который орнаментирован завитками некрученой проволоки по выложенному кружочками фону.

Возможно, несколько ранее исполнена панагия НГМ [30], где на тыльной крышке изображены три святителя, Никола, Георгий, Димитрий Солунский, Никита, Стефан и, как обычно, фронтально внизу Дмитрий Прилуцкий.

Несомненна принадлежность к рассматриваемому кругу миниатюр большой панагии Софийской ризницы [31] на створке которой вместо «Неопалимой Купины» представлена композиция «О Тебе радуется».



«Распятие». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК – 27

Сложные многофигурные композиции на темы «хвалитного» и «причастного» 148 псалма «Хвалите господа...» и песни-славословия, обращенного к Богоматери: «О Тебе радуется...» есть дословная иллюстрация церковных песнопений. Вместе с тем эти композиции — многообъемлющий образ, отражающий представления о мироустройстве и миропорядке.

Композиция «О Тебе радуется» — более распространенная, чем «Хвалите Господа» и, видимо, более древняя. ГТГ располагает иконой второй половины XIV в. и иконой конца XV в.[32], иллюстрирующими песнопение. На рубеже XV—XVI вв. композиция исполнена в росписях Ферапонтова монастыря. В местном ряду соборной церкви Спасо-Прилуцкого монастыря находилась икона «О Тебе радуется», кроме которой существовал ряд повторений этого сюжета в киотах [33].

Костяные, иногда деревянные складни из двух иконок «О Тебе радуется», «Хвалите Господа» были особенно распространены во второй половине XVI в. К их числу относятся складень За-

[17] ЗИХМЗ. Инв. № 2389. Крест сделан в 1649 г. с использованием резаных из кости клейм старого креста XV в. См.: *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 318—330. № 157.

[18] ВОКМ. Инв. № 1363. См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. № 91—96; *Вздорнов Г. И.* Вологда. Л., 1972. С. 86, 91. Ил. 64.

[19] Опись Спасо-Прилуцкого монастыря 7 мая 1623 г. // ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 21. Л. 14.

[20] *Лазарев В. Н.* Дионисий и его школа // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 540.

[21] ВОКМ. Инв. № 7266. Камень, резьба. См.: *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. М., 1971. С. 88. № 89. Табл. 58 (1,2); *Вздорнов Г. И.* Вологда. С. 91, 95, 96. Ил. 73.

[22] ГИМ. Инв. № 18201, ОК. 9135. Камень, резьба; 6,0×5,5 см. Из собрания П. И. Щукина. См.: *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV — первой четверти XVI в. С. 89. № 90. Табл. 58(3,4); *Вздорнов Г. И.* Вологда. С. 82. Ил. 56, 57.

[23] А. В. Рындина датирует панагию ГИМ концом XV — началом XVI в. См.: *Рындина А. В.* Указ. соч. С. 127. Т. В. Николаева относит иконку «Богоматерь Одигитрия» к XV в. См.: *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. № 84.

[24] ВОКМ. Инв. № 5431, 1107 и др.

[25] *Филимонов Г. Д.* Икона «О Тебе радуется» // Вестник Общества древнерусского искусства за 1874—1876 гг. М., 1876. Смесь. С. 38, 39.

[26] *Покровский Н. В.* Древняя Софийская ризница в Новгороде. СПб., 1913. Т. 2. С. 20–24. Табл. IX (№ 25).

[27] *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 77—78; *Она же.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. С. 39.

[28] ГРМ. Инв. № БК — 2426. Кость, резьба; 6,6×6,3×1,3 см. Оклад серебряный, новый.

[29] ЗИХМЗ. Инв. № 5982. Кость, резьба; 7,5×3,5×3,0 см. Оправа: серебро, скань, золочение. См.: *Флоренский П. А.* Опись панагий Троице-Сергиевой лавры XII—XIX веков. Сергиев, 1923. С. 120—122. № 65/24; *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 245–247. № 109; *Она же.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. № 97, 99.

[30] НГМ. Инв. № 1113. Кость, резьба.

[31] НГМ. Инв. № 760. Кость, резьба; диаметр панагии 7 см. См.: *Покровский Н. В.* Древняя Софийская ризница в Новгороде. Т. 2. С. 20—23. Табл. IX (1—4).

[32] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. I. С. 189 (№ 148), 197 (№ 157).

[33] Опись Спасо-Прилуцкого монастыря 7 мая 1623 г. Л. 4 об., 8 об., 10 об. и др.



Деисусный чин. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК – 60, 59, 61, 58, 68

горского музея [34], ряд створок ГРМ, иконки «О Тебе радуется» [35] и «Хвалите Господа» [36], аналогичные складню Загорского музея, и образок «О Тебе радуется» [37], повторяющий изображение на панагии Софийской ризницы. Кроме пятиглавого храма, иллюстрирующего слова «освященная церкви», в композицию софийской панагии и образка ГРМ включена любопытная реальная деталь, вне текста песнопения,— изображение колокольни и звонаря, бьющего в колокола, возможно, той колокольни Спасо-Прилуцкого монастыря, в нижнем ярусе которой помещалась Трехсвятительская церковь [38].

Аналогична софийской панагии еще одна миниатюра — наперсная иконка в серебряной гравированной оправе, на лицевой стороне которой — изображение «О Тебе радуется», также с колокольней, на тыльной — резная надпись 1603 г.: «Зделана сия стая панагея повелением г(оспо)дина Ионы архиепископа Вологоцкого и Великопрмскаго» [39]. Последний памятник подтверждает вологодское происхождение всей группы миниатюр и дает ориентировочную веху для датировки. Следует предположить, что панагии архиепископа Ионы и софийская принадлежат к числу поздних рельефов данной группы.

Сканные оклады панагий и складней исполнены единообразно. Рисунок образован завитками или спиралями гладкой проволочки, фон выложен сплошь крученными колечками. По наблюдениям М. М. Постниковой-Лосевой, такой рисунок скани характерен для Вологды [40].

Таким образом, рассмотренные группы миниатюрных рельефов следует отнести к числу изделий вологодских резчиков или мастеров, работавших для Спасо-Прилуцкого монастыря.

Необходимо отметить значительное различие в стиле и характере рельефа между памятниками раннего и позднего XVI века. Лаконичность моделировки и линейная стилизация «черных» панагий и аналогичных им рельефов белой кости можно рассматривать как своеобразную художественную манеру. Скупость средств и эмоциональность образов в этих рельефах сродни обобщенности форм, суровости и значительности изображений новгородских монументальных рельефов, таких, как рельефы крестов Саввина Вишерского монастыря и Воскресенской церкви на Красном поле конца XV — начала XVI в. в Новгороде [41].

Во второй половине столетия парочитая утрированность пропорций и подчеркнутая эмоциональность уступают место соразмерности, сосре-

[34] ЗИХМЗ. Инв. № 313. Кость, резьба; 12,2×10,5×2,0 см. См.: *Николаева Т. В.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков... С. 211—213. № 94; *Она же.* Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. № 89, 90.

[35] ГРМ. Инв. № ДРК — 41. Кость, резьба; 12,0×8,9×0,7 см.

[36] ГРМ. Инв. № ДРК — 39. Кость, резьба; 9,5×7,1×0,6 см.

[37] ГРМ. Инв. № ДРК — 42. Кость, резьба; 8,1×6,2×0,8 см.

[38] Опись Спасо-Прилуцкого монастыря 7 мая 1623 г. Л. 3 об.

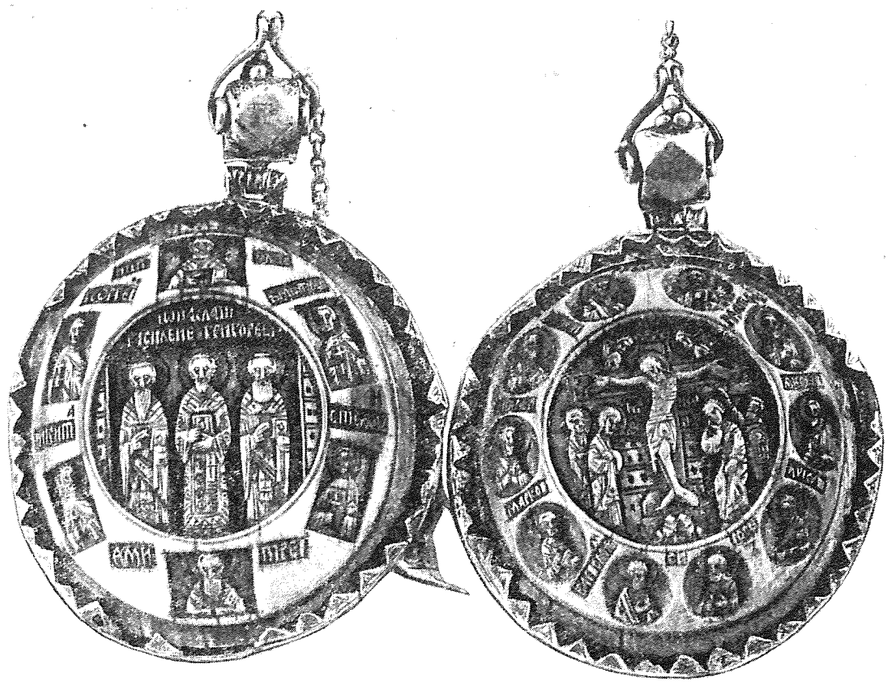
[39] На выставке VIII Археологического съезда был показан круглый наперсный образок в позолоченной серебряной оправе с гравированным орнаментом и надписью. В описании таблиц материал образка, вероятно ошибочно, назван камнем. См.: Труды VIII Археологического съезда в Москве. 1890. М., 1897. Т. IV. Табл. XXXVII (7). С. 227.

[40] *Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М.* Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. М., 1967. С. 43.

[41] НГМ. Инв. № 26682, 26683.



Створка панагии. XVI в. Наружный и внутренний вид. ГРМ. Инв. БК – 2426



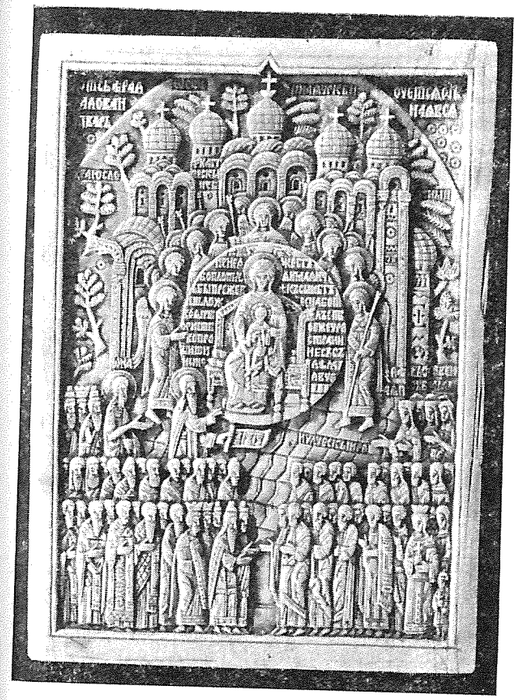
Панагия. XVI в. Наружный вид. НГМ. Инв. № 1113



Панагия. XVI в. Слева – наружная сторона, верхняя створка; справа – внутренняя сторона, нижняя створка. ИГМ. Инв. № 760



Панагия архиепископа Ионы. 1603 г. (местонахождение неизвестно)



«О Тебе радуется». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК – 41



«О Тебе радуется». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК – 42

доточенности, сдержанности и вместе с тем некоторой обыденности. Округленность линий контуров и разработанность рельефа, его объемной лепки сочетаются с некоторой распластанностью изображения, вертикальным срезом края, дающим четкую тень. Ряд черт объединяет вологодские изделия из кости первой и второй половины XVI столетия. В панагиях — это характер всего изделия, форма и глубина створок, размещение ковчежцев, композиция изображений, манера резать архитектурный задник, приемы обработки деталей. Названные признаки свидетельствуют о происхождении изделий из одной мастерской.

В отличие от утонченного стиля произведений московской живописи и пластики, своеобразной чертой всех памятников является элемент экспрессии, в частности изображение преувеличенно больших кистей рук, особенно в «Распятии». Черта эта не столько следствие простоты вкуса, сколько свидетельство большой смысловой нагрузки, придававшейся жесту руки. Достаточно вспомнить собор 1554 г. по делу дьяка Висковатого, обсуждавший и вопрос об изображении рук Христа в «Распятии» и подтвердивший необходимость писать их согласно тексту «Октоиха»: «Длани на кресте распростер, исцеляя неудержанно простертую въ Едеме руку перъвозданного...» [42]

* * *

Приходо-расходные книги Спасо-Прилуцкого монастыря 1604—1605 гг., к сожалению, не имеют каких-либо указаний на существование мастерской, выполнявшей резьбу по кости. На основании записей книг можно лишь утверждать, что в начале XVII в. монастырь был очагом художественной культуры и в нем занимались иконописанием, росписью по дереву, выполняли стенописи. Для иконника Ивана постоянно покупались иконные доски, краски, золото. Скупались и готовые иконы у священника Анисима и, видимо, у других лиц. Особенно часто отмечаются покупки «образов чудотворцевых» (Дмитрия Прилуцкого). В это время «на вратах писали образы», для чего закупали большое количество красок. Расписывали в монастыре

[42] *Буслаев Ф.* Древнерусская народная литература и искусство. СПб., 1861. С. 289.

деревянную посуду: братины, достоканы. Отдавали расписывать и на сторону, покупали готовые, расписанные [43]. Покупали деревянные кресты: «Выменил десять крестов деревянных дал пять денег» [44]. Переписывали в монастыре и книги [45], работали здесь и серебряники, выполнявшие оклады на иконы [46].

Многочисленные «образа чудотворцевы», расписные братины, ковши и достоканы нужны были «на раздачю» — для подарков. Приходо-расходные книги многократно сообщают о покупке костяных четок: «усовых», «рыбъи зуб», «четки мамонтовы кость», а также ложек с костяными присадками [47].

Описи Спасо-Прилуцкого монастыря называют множество произведений мелкой пластики, находившихся в храмах в качестве приклада к чтимым иконам, особенно в местном ряду собора Всемилостивого Спаса и одного из приделов, посвященного Богоматери. Среди этих даров преобладали изделия из кости; например, «образ живоначальные Троицы обложен серебром привесу икона приложена невелика резь на кости образ м(у)ч(ени)ка Георгия обложен серебром сканью с камышки. Да образ живоначальные Троицы на кости ж вырезан обложен серебром сканью позолочен...» и т. д.[48] «Да прикладу у чудотворцева образа понагия... да третья понагия складная резь на черной кости а вырезана на тех складнях образ пречистые Богородицы Воплощение а на другой стороне того образа Распятие Господне а на другой половине образ живоначальной Троицы а назади образ Дмитрия Чудотворца обложена серебром сканью во главе той панагии образ Спасов...» [49] «Образ певелик резь на черной земле кости Хвалите Господа с небес з другую сторону Распятие Г(осно)да нашего Иисуса Хр(и)ста да в исподе три святители Василий Великий Григорий Богослов и Иоанн Златоуст обложен серебром...» [50]

Чрезвычайно ценившаяся на Руси и за ее пределами кость — моржовый клык («рыбъи зуб»), бивень мамонта, китовый ус — вывозилась с Севера.

Длинный Двинско-Сухонский речной путь от Белого моря замыкался вологодским портом, где разгружались суда с солью и другими товарами и откуда хлеб и припасы шли в Поморье. Спасо-Прилуцкий монастырь, владелец соляных варниц и промыслов, был связан с Севером своей хозяйственной деятельностью.

Наличие кости и спроса на изделия способствовало развитию в Вологде тонкого искусства миниатюрной резьбы. Рассмотренные памятники не исчерпывают всего материала, связанного с этим художественным центром. Они позволяют проследить этапы одной линии развития резной миниатюры, которая, следует полагать, принадлежит Спасо-Прилуцкому монастырю или его посаду.

Многочисленность сохранившихся памятников, их художественное совершенство и мастерство исполнения свидетельствуют о значении Вологды как одного из крупных центров культуры России XVI в.

[43] Книги приходо-расходные Спасо-Прилуцкого монастыря с 1 сентября 1604 по 31 августа 1605 г.// ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 3. Л. 23 об., 26, 34, 39, 55 об., 56, 65, 67, 72, 78, 79 об., 80 об.

[44] Там же. Л. 75 об.

[45] *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. [М.], 1937. С. 313—314.

[46] *Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М.* Указ. соч. С. 43.

[47] Книги приходо-расходные Спасо-Прилуцкого монастыря... Л. 37—84.

[48] Опись имущества Спасо-Прилуцкого монастыря 1654—1655 гг.// ГАВО. Ф. 512. Оп. 1. Д. 44. Л. 5.

[49] Там же. Л. 13 об.

[50] Опись Спасо-Прилуцкого монастыря 7 мая 1623 г. Л. 49 об.

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СОЛОВЕЦКИХ ИКОН XVI—XVII ВВ.

Л. А. Щенникова

В 1966 г. на конференции «Памятники культуры Русского Севера» впервые был поставлен вопрос о создании сводного каталога соловецких икон [1]. В 1970 г. вышло в свет первое монографическое исследование одного из лучших произведений соловецкой живописи XVI в.[2] Важным этапом в деле комплексного изучения соловецкого собрания нужно признать и ту кропотливую работу по выявлению монастырских икон, которая в течение ряда лет проводилась в музеях, хранящих основные соловецкие памятники. В последние годы благодаря большим реставрационным работам целый ряд соловецких произведений стал известен не только исследователям, но и широким кругам русской и зарубежной общественности. Так, 30 соловецких икон из Музея-заповедника XVI—XVII вв. «Коломенское» были отреставрированы и подготовлены для выставки «Русское декоративно-прикладное искусство XV—XX веков», состоявшейся осенью 1975 г. в музеях Сантори и Фудзи в Японии [3]. Сейчас некоторые из этих произведений находятся в экспозиции музея-заповедника. Немало соловецких памятников украшает музеи-соборы Московского Кремля. Три из них были включены в число экспонатов выставки «100 произведений из сокровищ музеев Московского Кремля», проходившей в 1979 г. в музеях Гран-Пале в Париже и Метрополитен в Нью-Йорке [4]. В наши дни активно проводится исследование архивных материалов Соловецкого монастыря, что уже принесло свои плоды и для истории иконописи [5].

Однако в целом в изучении соловецкого собрания икон сделаны лишь первые шаги. Важнейшие произведения XVI—XVII вв. еще не раскрыты и по-прежнему остаются недоступными для исследования. Далеко не все сохранившиеся иконы выявлены в музейных коллекциях, а выявленные еще не сведены в единую картотеку и не систематизированы по монастырским комплексам. Поэтому в данной статье сообщаются лишь немногие сведения о соловецком иконописном наследии и его судьбе, этом интереснейшем и достаточно полно сохранившемся монастырском комплексе, дающем богатый материал для истории русской живописи XVI—XVII вв.

Соловецкий монастырь, крупнейший на русском Севере, в течение пяти веков собирал и хранил многочисленные произведения живописи, прикладного искусства, древние документы, рукописные и печатные книги. Новая страница в судьбе монастырских сокровищ началась после Великой Октябрьской социалистической революции [6]. В сложной и напряженной обстановке первых лет Советской власти соловецкие коллекции подверглись опасности разграбления и

[1] *Лихачев Д. С.* Задачи изучения Соловецкого историко-культурного комплекса // Памятники культуры Русского Севера: Тез. докл. и сообщ. к науч. конф. в г. Архангельске. М., 1966. С. 27.

[2] *Маясова Н. А.* Памятник с Соловецких островов: Икона «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия», 1545. Л., 1970. Новые статьи о соловецких иконах см. в сб.: Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов/Под общ. ред. Д. С. Лихачева. М., 1980. См. также: *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1982; *Кызласова И. Л.* О соловецких иконах из фондов Государственного Исторического музея // Актуальные проблемы развития историко-архитектурных и природных музеев-заповедников: Тез. докл. Архангельск, 1983. С. 35—36.

[3] См.: Handicrafts and icons of Russia from 16th to early 20th centuries: Loans from Zagorsk and Kolomenskoje Museums. USSR. October 14 — November 23. 1975. На яп. яз.

[4] См.: Treasures from the Kremlin: An Exhibition from the State Museums of the Moscow Kremlin at the Metropolitan Museum of Art. N. Y., 1979. N 4 (p. 138), 5 (p. 138), 11 (p. 142).

[5] См. ст. В. В. Скопина в наст. сб. См. также: *Тутова Т. А.* Из истории архива Соловецкого монастыря // Археографический ежегодник за 1983 г. М., 1985. С. 58—67; Археографический ежегодник за 1984 год. М., 1986. С. 116—128; *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч.

[6] Об этом см.: *Тутова Т. А.* Из истории архива Соловецкого монастыря // Археографический ежегодник за 1984 год. С. 116—128.

безвозвратного исчезновения. К счастью, благодаря декретам Советского правительства и самоотверженности лиц, призванных на защиту произведений искусства, многое было сохранено. В 1920 г. после свержения белогвардейского правительства в Архангельской губернии на Соловках был организован совхоз. В октябре 1921 г. заведующий этим совхозом И. Т. Адамсон был назначен уполномоченным по охране художественно-исторических ценностей Соловецкого монастыря [7]. Этому скромному человеку прежде всего и принадлежит заслуга спасения многих соловецких памятников в 1921—1922 гг.

Летом 1921 г. Соловецкие острова посетил уполномоченный Петроградского отдела по охране, учету и регистрации памятников искусства и старины Б. Н. Молас. Он оставил краткое описание монастыря и отдельных предметов из ризницы. Шесть храмов с 17 приделами внутри монастырских стен, 10 скитов с церквами на большом и малых островах и свыше 25 часовен были наполнены иконами, книгами, предметами прикладного искусства и утвари XVI—XVII вв. Около 50 крестов и каменных плит, поставленных в честь памятных событий за период с 1436 по 1919 г., было разбросано на островах [8]. В Троицком соборе (1859), в приделе Зосимы и Савватия, находились резные деревянные раки «чюдотворцев» 1566 г.[9], «над раками древний, чудного письма денсус [10], рядом с резной ракой образ Зосимы, писан его учеником Досифеем в 1485 г.[11] Меж окон справа в общих рамах 18 икон малых, старинных XV в. и 14 — XVI в.

[7] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1921 г. Д. 12. Л. 31.

[8] Там же. Л. 6.

[9] Рака Зосимы хранится в ГТГ (См.: История русского искусства. М., 1955. Т. 3. Ил. с. 629, 630, 631). Рака Савватия — в Гос. музеях Моск. Кремля (инв. № 6144 соб.).

[10] Этот денсус, вероятно, был вложен игуменом Филиппом в 1561 г. (см. ст. В. В. Скопина в наст. сб.). В списках 1923 г. перечислено несколько денсусов (в основном XVII в.), однако вкладные иконы Филиппа не названы. Вероятно, к этому времени их в соборе уже не было.

[11] Здесь, возможно, имелась в виду икона Зосимы и Савватия, написанная, согласно монастырскому преданию, игуменом Досифеем в 1478 г., в первый год по преставлении Зосимы (*Досифей*. Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1836. С. 295). В списках 1923 г. отмечена икона Зосимы и Савватия конца XVI в. в серебряном окладе, «пядница». В скобках указано, что по главной монастырской описи икона значится «писанной» в 1478 г. (ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 10 об.). Икона в музейных коллекциях не выявлена. Не исключено, что в 1921 г. в соборе у гробницы Зосимы находилась действительно древняя икона «чюдотворца»: в описи 1549 г. отмечается «старая» икона «Зосима чюдотворец на золоте — венец серебряп, золочен» (Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 344).

также от митрополита Филиппа» [12]. В ризнице монастыря находилось более 1500 различных предметов. Среди них такие художественные ценности, как запрестольный крест «из моржовых зубов XIII в.» [13] В церкви Савватия (1860) еще хранилась икона «Богоматерь Одигитрия», привезенная Савватием на остров [14].

Соловецкий монастырь получил «охранное свидетельство», согласно которому Спасо-Преображенский собор, Успенский собор с трапезной и ризница со всеми находящимися там предметами и библиотекой должны были охраняться Советским государством [15]. Весной 1922 г. на Соловки прибыла Архангельская губернская комиссия по учету и изъятию ценностей монастыря и спешно приступила к работе. В результате местнического отношения к важному государственному мероприятию соловецким коллекциям был нанесен значительный ущерб [16]. В ответ на самовольные действия Архангельской губернской комиссии в сентябре 1922 г. была создана экспертная комиссия Главмузея (с участием Н. Н. Померанцева, А. В. Лядова, П. Д. Барановского) для пересмотра всех изъятых в Помгол соловецких ценностей. Благодаря деятельности экспертной комиссии часть вывезенных с Соловков предметов была передана в Оружейную палату [17]. Оставшиеся в ризнице и церквах произведения были зарегистрированы представителем Петроградского отдела Главмузея художником-экспертом М. П. Мошковым и вновь переданы на хранение И. Т. Адамсону [18]. В ризнице монастыря кроме многочисленных предметов прикладного искусства и шитья в то время находилась также 341 икона [19]. Однако еще во время работы Архангельской губернской комиссии архангельская администрация высту-

[12] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1921 г. Д. 12. Л. 6.

[13] Там же. Л. 8. В описях 1922, 1923 гг. этот крест уже не упоминается. Вероятно, он был похищен в 1921 г. По сведениям, полученным от В. Н. Сергеева, соловецкий резной запрестольный крест «из моржовых зубов» находится сейчас в кафедральном соборе в Лондоне. «Крест местной рыбей зуб» отмечен первой монастырской описью 1514 г. См.: Археографический ежегодник за 1970 год. М., 1971. С. 368.

[14] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1921 г. Д. 12. Л. 9. В списках 1923 г. эта икона уже не упоминается. По монастырским описям XVI в. икона числится в Спасо-Преображенском соборе (см. ст. В. В. Скопина в наст. сб.).

[15] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1921 г. Д. 12. Л. 33, 33 об.

[16] Материалы по учету, изъятию и перевозке церковных ценностей Соловецкого монастыря // ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1921 г. Д. 12. Л. 78—140.

[17] Там же. Л. 179; см. также: Ф. 20. 1922 г. Д. 9 (Отчет о поездке в Соловецкий монастырь по экспертизе и изъятию церковных ценностей).

[18] Там же. Д. 12. Л. 85—86, 117—140.

[19] Там же. Л. 117.

пила против оставления на Соловках каких-либо ценностей и требовала их полного «изъятия» [20]. К тому же условия хранения произведений искусства в закрытом монастыре становились крайне неудовлетворительными. Все здания нуждались в срочном ремонте. Коллекции страдали от сырости. Поэтому Петроградский отдел Главмузея, несмотря на то что Архангельская губерния к тому времени уже перешла в ведение Центрального отдела музеев в Москве, самовольно принял решение о вывозе в Петроград из Соловецкого монастыря тех памятников, которые представляли наибольший интерес в художественном и историческом отношении. В сентябре 1922 г. сотрудники-эксперты Гос. Музейного фонда М. П. Мошков и Ф. А. Калицкий вывезли в Петроград лучшую часть коллекций, хранившихся в ризнице: шитье, основные изделия из драгоценных металлов, рукописи, книги и антимисы — всего 137 предметов. В их число входили 26 «лучших по письму» икон в дорогих окладах [21]. Вывезенные ценности были распределены между ГРМ, ГЭ, ГПБ [22].

Центральный отдел музеев Наркомпроса выразил решительный протест против разрушения уникального архитектурно-исторического комплекса XVI—XVII вв. и распыления его коллекций по различным учреждениям [23]. И все же в суровых условиях первых послереволюционных лет сохранить соловецкие памятники на отдаленных и труднодоступных островах Белого моря оказалось невозможным. 7 июня 1923 г. в монастыре произошел пожар, повредивший многие главные здания и хранившиеся в них произведения живописи и прикладного искусства [24]. Учитывая сложившуюся на Соловках ситуацию, Центральный отдел музеев вынужден был командировать своих представителей — Н. Н. Померанцева, П. Д. Барановского и Е. И. Силина — для окончательного решения вопроса о дальнейшей судьбе соловецких коллекций. Все находившиеся на Соловках произведения живописи, прикладного искусства, рукописи и книги, имеющие художественно-историческое значение, были разделены на три категории в зависимости от их художественного качества, сохранности и исторической ценности. Лучшие вещи было решено вывезти в Москву, остальные поделить между Архангельским музеем и его отделением на Соловках. С 11 августа по 9 октября 1923 г. Н. Н. Померанцевым, Е. И. Силиным и П. Д. Барановским была проведена полная

[20] Там же. Л. 80.

[21] Там же. Л. 144—163.

[22] Там же. Л. 171, 172 об.

[23] Там же.

[24] Материалы Соловецкого отделения Архангельского общества краеведения. Соловки, 1926. Вып. 1. С. 8.

перепись всех соборов и церквей в главном монастыре и в его скитах на островах, часовен и хозяйственных помещений и составлены подробные списки икон и других предметов. Согласно «Спискам и актам по приемке историко-художественных предметов Соловецкого монастыря», более 400 икон было вывезено в Москву в хранилища Гос. Музейного фонда, около 150 — в Архангельский историко-художественный музей [25]. В Москву отбирались большие иконы XVI—XVII вв. из церквей и часовен, подлежавших передаче Управсевлагерями, десятки пядничных икон, складней, «чинков» из церквей, ризницы, хозяйственных и складских помещений. Большинство пядничных икон имело серебряные оклады. Основная группа этих произведений (около 150 икон) хранится в фондах музеев Кремля. Какая-то часть вывезенных в тот период соловецких икон могла попасть и в другие музеи Москвы. В Архангельском областном краеведческом музее находится в настоящее время 51 икона из 150, предназначенных в 1923 г. для Архангельска. В Архангельском музее изобразительных искусств выявлено пока только 9 соловецких икон.

После вывоза в начале 20-х годов основных художественных ценностей на Соловках еще оставалось около двух тысяч икон [26]. Среди них, конечно, было много произведений невысокого художественного качества, изготовленных уже в XIX в. Однако и группа интересных памятников XVI—XVIII вв. была значительна. В 1925 г. на Соловках было организовано Соловецкое отделение Архангельского общества краеведения, историко-археологический отдел которого ставил своей целью собрать и начать изучение рассеянных повсюду и быстро исчезающих «старинных икон, рукописей, книг» [27].

Сотрудникам этого отдела удалось выполнить поставленную перед собой задачу. Спасо-Преображенский собор был превращен в музей-заповедник XVI в. Интерьер собора почти полностью сохранял тогда свое убранство, так как в Москву было взято лишь 34 иконы (в основном складни и «пядницы») и менее 10 — в Архангельск [28]. Кроме огромного пятиярусного иконостаса главного храма с сотней икон XVI—XIX вв. иконостасы и отдельные иконы находились в приделах собора. Сюда свозились также наиболее интересные памятники искусства и культуры из закрытых соловецких церквей и ча-

[25] См.: Списки и акты по приемке историко-художественных предметов Соловецкого монастыря // ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11.

[26] Материалы Соловецкого отделения Архангельского общества краеведения. Вып. 1. С. 45.

[27] Там же. С. 8.

[28] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 13—16 об.

совен. В соборе разместили пять витрин с иконописью XVI—XVII вв. «московских, новгородских, строгановских, поморских, греческих, афонских и западных писем» [29]. Самостоятельными отделениями музея были надвратная церковь Благовещения, Анзерский скит и деревянная церковь Андрея Первозваного на Большом Заяцком острове, полностью сохранявшие тогда свое убранство. В работах, издававшихся Соловецким отделением Архангельского общества краеведения, появились первые иконографические описания соловецких икон [30].

После закрытия Соловецкого музея оставшиеся иконы вывозились экспедициями ГИМ. Основная их часть ныне хранится в музее-заповеднике «Коломенское» (по предварительным сведениям около 200 икон). Несколько произведений осталось в фондах ГИМ, где в настоящее время выявлено более 30 соловецких икон. Отдельные соловецкие иконы были переданы также в ГТГ [31]. Соловецкие иконы, видимо, попали тогда и в музеи Ленинграда, в частности в Музей истории религии и атеизма. В 1955 г. 10 икон праотеческого ряда иконостаса Спасо-Преображенского собора Управление северного флота передало в МиАР. Небольшая группа икон находится сейчас в организованном в 1967 г. Соловецком музее-заповеднике (иконы поступили из фондов музеев Кремля и музея-заповедника «Коломенское»). Не исключено, что некоторые соловецкие иконы оказались и в других городах нашей страны [32], а возможно, и за границей.

Важной особенностью соловецкого иконописного наследия является то обстоятельство, что сохранившиеся иконы можно не только идентифицировать с перечнем их в списках 1923 г., но проследить их перемещение по монастырским церквам и часовням на протяжении XVI—XIX вв. и выявить их первоначальное местонахождение. Описные и отводные книги XVI—XIX вв. (перепись имущества при смене игуменов) показывают все изменения, происходившие в декоративном убранстве храмов: перемещение икон внутри соборов, их украшение, исчезновение старых образов и появление новых [33].

Для примера укажем состав главного иконостаса Спасо-Преображенского собора по описи 1570 г.[34], отражающей богатое убранство освященного в 1566 г. каменного храма, возведенного и украшенного заботами игумена Филиппа Колычева: «...а в церкви образов местных: на правой стороне образ Преображение Спасово обложен серебром позолочен [35]... да образ София Премудрость божия обложена серебром золочена... да образ Успения пречистые обложен серебром золочен... да образ Благовещения обложен серебром золочен... образ о Тебе радуетца обложен... да образ чюдотворцы Зосимы и Савватея в деяние обложен серебром позолочены д(а) Троица вверху... Д(а) образ Никола чюдотворец в деяне обложен... да образ Рождество пречистые на празелене пяти пядем. Да на левой стороне царских дверей: образ Троица в окладе обложена... д(а) образ пречистые на престоле Одигитрие обложен серебром золочен... д(а) образ Достойное пречистые поля обложен... д(а) образ Преображение Спасово серебром обложен... д(а) образ местной на золоте, а на нем образов Воскресение Христово, да Троицы, д(а) Усекновение главы Иоанна Предтечи, да святители Николае Чюдотворец, да Стефан орхидиакон, да Алексей митрополит, да Никита епископ, да Дмитрий Прилуцкий, да Зосима и Саватей соловецки чюдотворцы, да Александр Свирский, д(а) образ Иван Предтечи на золоте пяти пядей в крылех, да образ Иван Богосло(в) на золоте, да образ Рождество Ивана Предтечи на красках. Да деисус большой в девятинацати образех серебром обложены золочены четырнадцати пядем, да два столпника Данило да Симеон на левказе золочены. Да праздники вос-

[29] *Никольский В. И.* Обозрение отдела христианских древностей Музея С. О. К. Отд. I: Иконы // Материалы Соловецкого общества краеведения. Соловки, 1927. Вып. 11. С. 8, 10.

[30] См.: Там же.

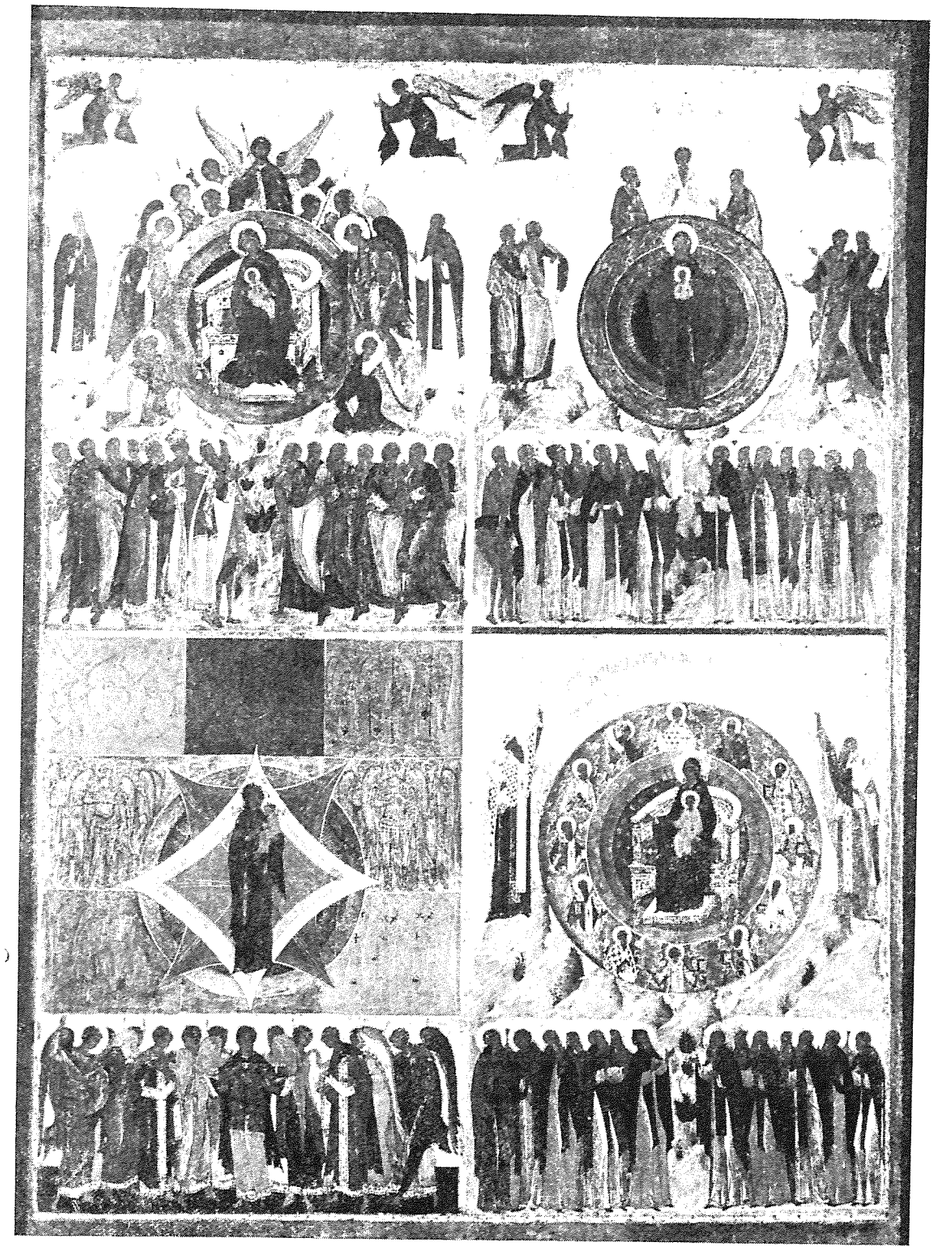
[31] Согласно изд.: *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. II, там хранятся сейчас следующие соловецкие иконы: «О Тебе радуется» (середина XVI в., кат. № 640 — икона находилась в музеях Кремля); «Деисус с припадающими Зосимой и Савватием» (конец XVI в., кат. № 641 — икона поступила из ГИМ в 1930 г.); «Обитель Зосимы и Савватия Соловецких» (конец XVI в., кат. № 642 — собрание И. С. Остроухова; соловецкое происхождение иконы документально не подтверждено); «Иоанн Богослов в молчании» (середина XVI в., кат. № 639 — из собрания И. С. Остроухова; принадлежность иконы Соловецкому монастырю предположительна).

[32] Хранящаяся сейчас в Художественной областной картинной галерее г. Новосибирска икона «Страшный суд» в деревянной резной раме была, по преданию, келейным образом Филиппа Колычева (сведения и фотография иконы были любезно предоставлены автору статьи В. И. Сергеевым).

[33] Описи XVI в.: 1514 г. (опубл. М. В. Кукушкиной: Археографический ежегодник за 1970 год. М., 1971. С. 368—372); 1549 г. (опубл. М. В. Кукушкиной: Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 341—348); 1570 г. (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 124); 1582 г. (Там же. Д. 124); 1597 г. (Там же. Д. 127). Документы XVII—XIX вв. многочисленны. Назовем лишь некоторые из них: 1604 г. (Там же. Д. 128); 1613 г. (Там же. Д. 130); 1632 г. (Там же. Д. 137); 1676 г. (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 555); 1705 г. (ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Кол. ризницы. № 1240).

[34] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 124. Л. 1—6 об. Архивные материалы по Соловецкому фонду ЛОИИ были любезно предоставлены автору статьи В. В. Скопиным.

[35] Опись дает подробные описания окладов и пелен, которые мы не цитируем.



«Достойно есть». Икона. Середина — третья четверть XVI в.
Из местного ряда Преображенского собора Соловецкого монастыря. ГММК



«Богоматерь Гора Нерукосечная». Икона. Вторая половина XVI в.
Из местного ряда Преображенского собора Соловецкого монастыря.
Музей-заповедник «Коломенское»

миатюрами образов серебром обложены золочены пити пядем. Д(а) пророков дватцат два образа на левказе золочены пити пядем». Далее по описи идет перечисление «пядниц» и складней. В пядничном ряду «в большом денсусе» отмечается 33 «окладных образов золоченых» и 57 пядниц «на золоте» [36].

Мы привели это извлечение из описи 1570 г., чтобы показать, сколь плодотворен путь сличения описей XVI—XIX вв. и списков 1923 г. для идентификации сохранившихся соловецких икон. Даже при самом беглом, поверхностном знакомстве с выявленными соловецкими иконами и архивными материалами удалось найти несколько икон местного ряда иконостаса Спасо-Преображенского собора (1570). Это раскрытые из-под позднейших записей иконы «О Тебе радуется» [37], «Достойно есть» [38], «Благовещение» [39], «Богоматерь Одигитрия на престоле» («Богоматерь Гора нерукосечная») [40], «Зосима и Савватий, в житиях» [41], а также нерасчищенные «Рождество Иоанна Предтечи» и «Преображение с восходящим Христом и апостолами» [42]. Перемещение старых икон из главных храмов в часовни и другие второстепенные мо-

[36] Иконы «Преображение», «София Премудрость», «Успение», «Благовещение», «О Тебе радуется», «Зосима и Савватий в деянии», «Троица» можно идентифицировать с аналогичными иконами местного ряда Спасо-Преображенского (деревянного?) собора, перечисленными в описи 1549 г. Иконы «Достойно есть» и «Богоматерь на престоле» («Гора нерукосечная») в этой описи не названы. Вместе с тем там указана огромная икона «Страшный суд» (10 пядей), не упоминаемая в местном ряду Спасо-Преображенского собора описью 1570 г. Среди местных икон по описи 1570 г. только один образ можно было бы отождествить с аналогичным (по названию и размеру) образом в описи 1514 г.— «Образ Николы з деяньем писан на золоте семи пядей» (Археографический ежегодник за 1970 год. С. 368). Во время пожара 1538 г. часть икон удалось спасти; в описи 1549 г. говорится: «Да старого денсуса шесть икон сторонних осталося от пожару семи пядей на золоте» (Археографический ежегодник за 1971 год. С. 342).

[37] ГТГ: 150,0×112,0 см; *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. Ил. 80.

[38] ГММК; 156,0×115,0 см; *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. Ил. 26—29.

[39] ГММК; 146,0×113,0 см; Treasures from the Kremlin. N 11. P. 142.

[40] Музей-заповедник XVI—XVII вв. «Коломенское»; 129,0×92,0 см; *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. Ил. 30—31.

[41] См.: *Овчинникова Е. С.* Икона «Зосима и Савватий Соловецкие» с 56 житийными клеймами из собрания Государственного Исторического музея // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. С. 293—307. Ил. 1—11; *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. Ил. 32—35.

[42] Обе иконы хранятся в ГММК. «Рождество Иоанна Предтечи» (инв. № 5012 соб.; 146,0×102,0 см), вывезено из часовни Николая Чудотворца на о. Реболда. «Преображение» (инв. № 5134 соб.; 158,0×118,0 см) — из Троицкого собора.



«Праотец Вениамин». Икона. Первая треть XVII в.
Из Преображенского собора Соловецкого монастыря.
МиАР

ленные места было распространенным явлением в монастырях. Поэтому неудивительно, что в XIX в. «О Тебе радуется» вместе с несколькими другими иконами XVI в. оказалась в деревянной Воскресенской церкви Голгофо-Распятского скита (1714, иконостас середины XIX в.); «Достойно есть» вместе с не выявленной пока иконой «Страшный суд» XVI в.— в часовне Апостола Филиппа (середина XIX в.); «Благовещение», так же как и «Спас на престоле» XVI в. (не выявлен),— в часовне Чудо ангела (середина XIX в.). Отсюда они были вывезены в 1923 г. в Москву [43] в Оружейную палату. Затем икону «О Тебе радуется» отправили на раскрытие в Реставрационные мастерские при ГТГ. Оттуда отреставрированная икона ошибочно была передана в галерею, где ее оформили сначала на временное, а затем на постоянное хранение. В музеях же Кремля икона долгое время числилась «утраченной». Икона «Богоматерь Одигитрия на престоле» («Богоматерь Гора нерукосечная») и «Зосима и Савватий, в житиях» в течение четырех с половиной веков оставались в местном ряду главного иконостаса Спасо-Преображенского собора и после закрытия Соловецкого музея были вывезены в ГИМ. В 1941 г. вместе с основной группой соловецких икон их передали в филиал ГИМ — музей-заповедник «Коломенское». Но в 1947 г. икона «Зосима и Савватий, в житиях» «по расписке» была возвращена в ГИМ, где и находится по сей день. Подобные примеры показывают, сколь сложно выявление соловецких икон в музеях, не имеющих подчас никакой документации о поступлении и передаче произведений в другие учреждения.

Анализ художественных особенностей перечисленных памятников не входит в задачи данной статьи. Скажем только, что большие «местные» соловецкие иконы из Спасо-Преображенского собора, как правило, отличаются высоким качеством исполнения и принадлежат к замечательным образцам искусства своей эпохи. Так, например, среди произведений XVI в. соловецкая икона «Достойно есть» является одной из лучших и к тому же, видимо, наиболее ранней иконой с развитой иконографией этого сюжета. В яркой красочной гамме насыщенных, плотных красных и зеленых цветов, в типах ликов и их трактовке ощущаются традиции новгородской живописи, своеобразно сочетающиеся с особенностями московской школы. Икона «Богоматерь Гора нерукосечная» — произведение талантливого художника, следовавшего, видимо, традициям «макарьевской мастерской». Сохранилось несколько икон подобной иконографии, но ни одна из них не может сравниться с соловецкой ни по своеобразной монументальности, ни по продуманной орнаментальной декоративности и красочности композиции.

Традиционные художественные признаки новгородской школы наиболее отчетливо выступают в иконе «Зосима и Савватий, в житиях» с 56 клеймами. Это одна из самых больших икон XVI в. с изображением соловецких чудотворцев. Сложные, разнообразные архитектурные сооружения, густо заполняющие фоны в клеймах, очень похожи по своим формам на архитектурные кулисы в новгородских таблетках конца XV — начала XVI в.[44] Характерные белильные лещадки горок почти полностью совпадают с белильным узором лещадок в названных новгородских произведениях. Похожи и типы ликов. Однако в соловецкой иконе, исполненной не ранее середины XVI в., лики аккуратно выписаны, плотное «вохрение» приобретает холодный, «металлический» блеск. Конечно, принадлежность соловецкой иконы к новгородскому кругу памятников XVI в. может быть подтверждена только при дальнейшем изучении произведения. Сейчас же нам важно показать, что даже при поверхностном знакомстве с местными иконами Спасо-Преображенского собора отчетливо видны традиции новгородской живописи, и это согласуется с сообщениями письменных источников о работе новгородских художников по монастырскому заказу [45].

На всем протяжении XVI в. иконостас Спасо-Преображенского собора оставался четырехъярусным. В первой трети XVII в., между 1613 и 1632 гг., появились 28 икон праотцев, исполненных на двухметровых досках с фигурными килевидными завершениями [46]. Над праотцами помещались херувимы и серафимы — 61 образ на дереве, резные, золоченые [47]. Иконы праотцев Преображенского собора очень неравноценны по художественному качеству. Даже среди шести раскрытых произведений можно выделить работу трех мастеров. Огромные, монументальные изображения Аспра [48], Вениамина [49] и Неффалима [50], облаченные в широкие, спадающие тяжелыми складками «тоги», заполняют все поле иконных досок с килевидными завершениями. Столь же тяжелы и массивны объемные, написанные «плавью», с холодными белильными высветлениями крупные лики и руки, поддерживающие белые свитки с текстами пророчеств. Эти внушительные, впечатляющие своим внеличностным спокойствием образы отличаются большим художественным совершенством. Очевидно, их исполнителем был искусный профессиональный художник. В создании трех других икон праотцев [51] принимали участие менее подготовленные мастера, возможно из местных монахов или «трудников», имевших навыки иконописания. Их живопись более низкого художественного качества, в исполнении одежд чувствуется «эскизность», некоторая небрежность, как будто иконы писались в большой спешке. Лики исполнены очень неумело, вяло и плоскостно, выражение их наивно простоватое.

Одна из записей вкладной книги Соловецкого монастыря 1539—1770 гг. дает интересные исторические сведения о формировании праотеческого ряда монастырского собора: «Боярин Василий Иванович Стрешнев дал вкладу ризы, атлас... да 10 образов праотцев за 200 рублев» [52]. Вкладные иконы праотцев, присланные на Соловки московским боярином, были поставлены в главном храме. Однако для сплошного заполнения верхнего яруса иконостаса огромного Преображенского собора этих икон было недостаточно, поэтому к работе привлекли местных иконописцев, которые и дописали недостающие иконы.

Не исключено, что при дальнейшем изучении приходо-расходных книг и других монастырских документов появится возможность установить имена мастеров, исполнивших иконы соловецких праотцев.

Обратимся еще к группе «чиновых» икон, происходящих из церкви Благовещения (1596—1604). В описи 1604 г. числится «деисус больной 11 образов на золоте. Да над деисусом 12 праздников на золоте. Да над праздниками пророки на золоте. Над пророки образ Спасов нерукотворный» [53].

Десять сохранившихся икон праздничного ряда представляют интересный локальный вари-

[43] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 5, 31 об., 32 об.

[44] *Лазарев В. Н.* Страницы истории новгородской живописи: Двусторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде. М., 1977.

[45] См. ст. В. В. Скопина в наст. сб.

[46] Праотцы впервые появляются в описи 1632 г. (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 137. Л. 13). В описи 1613 г. (предшествующей) их еще нет (Там же. Д. 130). После раскрытия иконы праотцев датировались по-разному: второй половиной XVI в. (*Куклес А. С.* Иконы праотеческого ряда иконостаса Преображенского собора Соловецкого монастыря // Тез. докл. к Всероссийской науч. конф., посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиции музеев РСФСР. Л., 1966. С. 26); концом XVI в. (*Иванова И. А.* Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева. М., 1969. Ил. 82, 83 — «Праотец Аспр»); концом XVI — началом XVII в. (*Евсеева Л. М., Сергеев В. Н.* Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева: Путеводитель. М., 1971. С. 51, 53); началом XVII в. (*Вагнер Г. К., Куклес А. С., Тихомирова К. Г.* Спасо-Андроников монастырь: Музей-заповедник им. Андрея Рублева. М., 1972. Ил. № 27 — «Праотец Аспр», № 28 — «Праотец Вениамин»); см. также: *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. С. 47. Ил. 27, 28.

[47] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 137. Л. 13.

[48] МиАР. Инв. оф. 86. КП. 747; 197×67 см; Примеч. 46.

[49] МиАР. Инв. оф. 87. КП. 748; 197×67 см; Примеч. 46.

[50] МиАР. Инв. оф. 88. КП. 749; 197×67 см.

[51] МиАР. «Праотец Лот» (Инв. оф. 89. КП. 750; 197,0×69,0 см); «Праотец Иссахар» (Инв. оф. 92. КП. 753; 197,0×68,0 см); «Праотец Иов» (Инв. оф. 90. КП. 751; 197,0×71,0 см).

[52] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 64 об. Боярин Василий Иванович Стрешнев умер в 1661 г. Его отец, Иван Филиппович Стрешнев, думный дворянин, умер в 1613 г. // Энциклопедический словарь/Изд. Брокгауз—Ефрон. СПб., 1901. Т. XXXI. С. 849.

[53] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 128. Л. 61 об. В течение XVII и XVIII вв. состав икон в основном оставался прежним. В 1882 г. иконостас был перестроен «под стиль царских врат» (Главная Церковная и Ризничная опись ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. 1866 г. // ГААО. Оп. 4. Д. 4. Л. 204; ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 17), находившихся первоначально в приделе Зосимы и Савватия Соловецких в Спасо-Преображенском соборе (вклад старца Александра Булатникова). В праздничном ряду стало на две иконы меньше, но доски икон «Сретение» и «Воскрешение Лазаря» надставили с боковых сторон и дописали. Средник деисусного чина сделали в виде одного больного щита, составленного из двух старых икон «Богоматерь» и «Предтеча» и нового образа «Спас на престоле». Остальные восемь икон деисусного чина остались от старого иконостаса. Кроме них сюда были помещены также две новые иконы с изображением святителей. В пророческом ряду появился огромный образ — «Нерукотворный Спас», занявший место между двумя старыми иконами пророков. В 1923 г. все иконы местного, деисусного, праздничного и пророческого рядов оставались на своих местах. Старые иконы иконостаса (деисус, праздники) комиссия 1923 г. датировала второй половиной XVI в. В списках 1923 г. в церкви Благовещения числятся также четыре иконы пророков «второй половины XVI в.» (ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 17 об.), происходящих, возможно, из первоначального пророческого чина. В местном ряду старых икон сохранилось только две: храмовое «Благовещение Устюжское» (см. об этом ст. О. А. Поляковой в наст. сб.) и икона «Онуфрий Великий» конца XVII в. (Л. А. Кологривова без ссылки на источники относит икону к церкви Онуфрия Великого 1822 г. при братском кладбище. См.: *Кологривова Л. А.* О соловецком собрании икон // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. С. 284. Ил. 10). После закрытия Соловецкого музея большая часть икон Благовещенской церкви была вывезена в ГИМ. Почти все они хранятся сейчас в музее-заповеднике «Коломенское». Их удалось идентифицировать по спискам 1923 г. и по описям. На тыльной стороне иконы «Уверение Фомы» О. А. Поляковой была обнаружена карандашная надпись XIX в.: «Над преподобным Онуфрием» (в XIX в. праздничный ряд располагался над местным). Все старые иконы Благовещенской церкви были поновлены в XIX в.

Семь икон праздничного чина («Распятие», «Преполовение», «Воскресение», «Жены мироносицы», «Преображение», «Рождество Христово», «Крещение») раскрыты в 1960 г. реставраторами Л. А. Кологривовой и М. А. Гра и датированы второй половиной XVII в. (см.: *Кологривова Л. А.* Указ. соч. С. 289. Ил. 3, 11, 12). «Сретение», раскрытое Д. Е. Бригиным в 1977 г., экспонировалось на выставке 1978 г. «Древнерусская живопись из собрания музея „Коломенское“. Новые открытия». Икона «Уверение Фомы» расчищена реставратором Л. Е. Подчепаевой; «Воскрешение Лазаря» находится под записью.

Об иконах Благовещенской церкви см.: *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. С. 56. Ил. 45–54.



«Праотец Вениамин». Деталь иконы



«Праотец Иссахар». Икона. Первая треть XVII в. Деталь.
Из Преображенского собора Соловецкого монастыря. МиАР



«Савватий Соловецкий». Икона. Конец XVI – начало XVII в. Из деисусного чина церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское»

ант иконописи позднего XVI века, в котором наблюдается своеобразное сочетание новгородских и московских черт при явном преобладании первых и значительно большем, чем в Москве и Новгороде, лаконизме и простоте композиционных решений. Все формы архитектурных кулис встречаются в вышеупомянутых новгородских таблетках. Колористическое решение икон строится на противопоставлении больших пятен алых и зеленых цветов, что в целом напоминает гамму новгородской иконописи. Однако в красках нет яркости и насыщенности, они производят впечатление акварели, цвета разбеленные, светлые. Специфической чертой праздников является совершенно своеобразный, чисто декоративный узор белильных лещадок на светлых зеленых и охристых горках. Он, несомненно, берет свое начало в традиционном новгородском приеме трактовки горок (таблетки конца XV — начала XVI в.). Но в соловецких иконах праздников белильный узор лещадок имеет свой, только им присущий рисунок, с незначительными вариациями повторяющийся на всех иконах. Горкам и архитектурным фонам уделено основное внимание. Они исполнены с большим художественным вкусом и явным стремлением к узорочью. Их орнамент превращает иконную доску в декоративную плоскость. Число персонажей в композициях сокращено до минимума. Немногочисленные фигуры тяжелые, грузные. Плотное зеленоватое «вохрение» их ликов с тонкими короткими голубоватыми «движками» несколько напоминает трактовку «личного» в среднике иконы «Зосима и Савватий, в житиях» (ГИМ). Исполнителями этих икон могли быть новгородские художники. Однако целый ряд особенностей говорит о более вероятной принадлежности их к какому-то местному культурному центру. В этой связи интересно сообщение о Федоре Трофимове, исполнившем в 1594 г. в Каргополе для Соловецкого монастыря иконы праздников [54].

Две деисусные иконы соловецких «чюдотворцев» Зосимы и Савватия [55] были созданы, видимо, также до освящения Благовещенской церкви. Их исполнитель не обладал большим профессиональным мастерством. Пропорции фигур, их нетвердый рисунок выдают руку художника-

[54] См. ст. В. В. Скопина в наст. сб. При большой типологической и стилистической близости в иконах праздников можно различить несколько индивидуальных «манер», отчетливо видимых в исполнении орнаментального узора горок и в трактовке ликов. Федор Трофимов был, видимо, главным мастером (или подрядчиком), работавшим с артелью помощников и учеников.

[55] «Савватий». Инв. № Ж — 643; 136,0×50,0 см; «Зосима». Инв. Ж — 655; 138,0×50,0 см. Иконы хранятся в Музее-заповеднике «Коломенское».



«Крещение». Икона. Конец XVI в. Из праздничного чина церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское»

самоучки. В живописном исполнении икон есть некоторая небрежность. Возможно, здесь имел место тот же случай, что и при создании праотеческого ряда Преображенского собора, когда над иконописным комплексом работали местные монахи и «трудники», имевшие навыки иконописания.

Мы коснулись отдельных произведений из основной группы соловецкого иконописного наследия — икон, происходящих из больших соборных комплексов, исполнявшихся специально приглашенными профессиональными художниками из крупных культурных центров или заказывавшихся монастырем «на стороне». К сожалению, ни один из этих комплексов не сохранился полностью. Однако богатые архивные материалы и художественные особенности рассмотренных произведений второй половины XVI в. говорят о прочных связях монастыря с Новгородом и северными землями, что основывается прежде всего на его принадлежности к Новгородской епархии и экономических связях.

Другую и, возможно, столь же многочисленную группу икон соловецкого собрания составляли вкладные иконы. Богатый материал о вкладах и вкладчиках дает вкладная книга 1539—1770 гг.[56]

Иконы во вкладной книге записаны неодинаково: есть подробные описания складней и «пядниц» в дорогих окладах, но чаще указано лишь название иконы и ее размер (большой образ, местный образ, «пядница») или только количество вложенных в монастырь икон. В музеях Кремля хранится много складней, «чинков» и «пядниц» из ризницы и соборов монастыря. Это, несомненно, в основном вкладные иконы, но идентифицировать их очень трудно, так как лишь единичные вещи имеют вкладные надписи, а отождествление сохранившихся «богородичных» и «спасовых» образов с десятками подобных названий (иногда за один и тот же год) во «Вкладной книге» почти невозможно. Намного легче выявляются вкладные иконы из местного ряда иконостаса Преображенского собора[57]. Показательно, что большинство «пядничных» икон принадлежит к московской художественной традиции и значительно меньше икон — «северных писем». Среди пядничных икон назовем лишь образ «Богоматерь Умиление» 1605 г. из музеев Кремля[58], вклад келаря Троице-Сергиевой лавры, а затем «старца» Соловецкого монастыря Александра Булатникова[59]. Среди вывезенных в 1923 г. в Москву икон находилась и такая историческая реликвия, как образ «Смоленской Богоматери» в серебряном золоченом окладе в деревянном кноте (раме), обитом серебром, украшенном резьбой, а на обороте расписным растительным орнаментом. На камке иконы имелась следующая надпись: «Лето 7074 июля 25 день сим образом благословил Филипп митрополит всея Русии соловецкого старца Иова. Послан образ на Соловки на соблюдение старцу Галасию»[60]. Икона и кнот оказались разрознены. Кнот хранится в музеях Кремля, икона не найдена. Не исключено, что ее удастся обнаружить в каком-либо другом музейном собрании.

Третья группа соловецкой иконописи представлена многочисленными пядничными иконами соловецких святых, изготовлявшимися «на стороне» и в самом монастыре для продажи и подношений. Такие дешевые «тиражные» иконы «на золоте», а чаще «на красках» или «на празелени» изображали «чюдотворцев» с моделью основанного ими Соловецкого монастыря или без него, но с обязательными небесными покровителями вверху. Они сотнями приходили в монастырскую Казенную палату, а затем разносились богомольцами по всей России. Поэтому не случайно, что почти каждое музейное собрание имеет подобные иконки «Зосимы и Савватия» аналогично иконам основателей других монастырей. Они иллюстрируют налаженное во второй половине XVI—XVII в. ремесленное производство серийной иконописной продукции. Живопись этих иконок, как правило, монохромна и проста. Однако архитектурный пейзаж обычно изображался с особой тщательностью и большой топографической точностью. Так, на иконе «Зосима и Савватий Соловецкие» конца XVII — начала XVIII в. из музея-заповедника «Коломенское» очень правдоподобно изображена высокая монастырская стена с низкими въездными арками, массивными круглыми башнями с шатровыми кровлями, сужающийся кверху Преображенский собор. Богатый архивный материал, раскрывающий организацию иконописания «пядниц» в Соловецком монастыре, уже сейчас достаточно хорошо изучен[61].

Какая-то часть «чюдотворцевых» образов надолго оставалась в монастыре или подносилась монастырю самими иконописцами[62]. Десятки «пядниц» «Зосимы и Савватия» (конца XVI—XVIII в.) хранятся в фондах музеев Кремля и музея «Коломенское». Одни из них, возможно, были исполнены в самом монастыре иконописцами «старцами, обетниками или слугами», другие — в таких крупных посадах и городах, как Сумской посад, Нюхча, Вологда или Кострома. Однако художественное лицо этих локальных иконописных центров XVI—XVII вв. выявляется с трудом. К тому же ремесленное производство дешевых однотипных икон давало мало возможностей для проявления местного своеобразия и индивидуальных художественных манер.

В Соловецком монастыре находилось богатое собрание резных произведений из дерева, изделий из драгоценных металлов, шитья и различной бытовой утвари. Вывезенные с Соловков, они находятся сейчас в тех же музеях, что и соловецкие иконы, и наряду с последними ждут своего исследования.

В данной статье мы не имели возможности упомянуть все раскрытые большие иконы XVI в., рассмотреть известные, но еще не отреставрированные произведения, совсем не коснулись многочисленных местных икон Спасо-Преображенского собора XVII в., а также не обращались к иконостасам других монастырских церквей, подробно описанных в архивных документах, и не охарактеризовали живописные произведения «сумских солдат» братьев Чалковых[63].

Принимая во внимание значение описанных и отводных книг XVI—XVII вв. не только для соловецкого комплекса, но и в целом для истории русской живописи этого времени, было бы желательно опубликовать извлечения из основных монастырских документов. Очевидно, что успешная работа по изучению соловецких памятников может проводиться только совместными усилиями музейных работников и специалистов, занимающихся архивными материалами. Начавшееся выявление соловецких произведений в музейных коллекциях и анализ письменных источников создают реальные основы для составления сводного каталога соловецких икон, о котором более 20 лет назад говорил Д. С. Лихачев. Издание подобного каталога ввело бы в научный оборот десятки новых и, что особенно важно, в большинстве своем относительно точно датированных произведений древнерусской живописи XVI—XVII вв., обогатило бы наши знания о путях сложения общерусской культуры и ее локальных проявлениях.

[56] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. Соловецкого монастыря, 1539—1770 гг. Д. 1238.

[57] Об этом см. ст. В. В. Сконина в наст. сб. Икона «Успение Богоматери» художника Назария, упоминаемая в статье В. В. Сконина, хранится в музее-заповеднике «Коломенское» (*Сконин В. В., Щенникова Л. А.* Указ. соч. С. 48. Ил. 33). Икона была идентифицирована по спискам 1923 г. и монастырским описям. В музее «Коломенское» она считалась происходящей из местного ряда церкви Успения. Анализ стилистических особенностей произведения, проведенный О. А. Поляковой, подтвердил предположение В. В. Сконина об авторстве царского живописца Назария Истомина. См. ст. О. А. Поляковой в наст. сб.

[58] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. Соловецкого монастыря, 1539—1770 гг. Д. 1238. Л. 65—65 об.; ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 555. Л. 23 об.; Инв. № 2882 соб.; 38,0×28,0 см. Вывезена в 1923 г. из Троицкого собора.

[59] Александр Булатников, постриженик Соловецкого монастыря, ученик старца Елеазара, основателя Троицкого скита на Анзерском острове, был одним из самых щедрых вкладчиков в Соловецкий монастырь. Во вкладной книге его пожертвования выделены в специальный раздел. Наряду с дорогими меховыми шубами, ружьями, конями-иноходцами, часами серебряными и «зерцалами булатными», драгоценными ризами, ширинками, парчой, сукнами турецкими и прочими «рухлядями» он прислал в монастырь много книг печатных и рукописных (среди них «Житие чюдотворцево в лицах»). Кроме иконы «Богоматерь Умиление» он дал «деисус облажен серебром на 3-х досках» и образ «Афонская Гора». Будучи келарем Троице-Сергиевой лавры (1622—1641), он прислал в Преображенский собор «двери царские на резн с праздниками и со святыми» да «к чюдотворцам Зосиме и Савватию в церковь двери царские и сень и столбики резные навожены золотом» за 70 рублей (ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. Соловецкого монастыря, 1539—1770 гг. Д. 1238. Л. 65—67). Последние были исполнены в 1633 г. «резчиком лавры Львом Ивановым» (*Иванов А.* Памятники соловецкой древности до XVII века // Материалы Соловецкого отделения Архангельского общества краеведения. Вып. 1. С. 31).

[60] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. 1923 г. Д. 11. Л. 13.

[61] См. ст. В. В. Сконина в наст. сб.

[62] Там же.

[63] В фондах Гос. музеев Московского Кремля, Государственного музея-заповедника «Коломенское» и Соловецкого музея-заповедника хранится несколько произведений этих художников.

О ДВУХ СОЛОВЕЦКИХ ИКОНАХ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «КОЛОМЕНСКОЕ»

О. А. Полякова

В 1939—1941 гг. в музей-заповедник «Коломенское» (ныне ГМЗК) была привезена большая группа икон и предметов декоративно-прикладного искусства из бывшего Соловецкого монастыря [1]. Примерно половину икон составляли складни и пядницы богородичные, соловецких чудотворцев, остальные — крупноформатные иконы XVI—XIX вв., которые находились в иконостасах или на стенах монастырских храмов. На большинстве поступивших икон имелись бумажные этикетки Соловецкого музея с указанием инвентарного номера и пометой «по описи 1923 года». На некоторых было указано место происхождения: «из Троицкого собора», «из ризницы», «из Анзерского скита». В середине 60-х годов в музее «Коломенское» началась работа по реставрации поступивших из Соловков икон, что позволило открыть постоянную выставку «Древнерусская живопись Соловецкого монастыря». В настоящее время отреставрировано более 50 икон [2].

Художественный уровень новооткрытых произведений различен. Это иконы столичных мастеров, местных иконописцев, а также написанные по заказу монастыря в крупных художественных центрах Русского Севера. Несколько икон было привезено в Коломенское из Сумского посада, имевшего с монастырем тесные экономические и культурные связи [3]. Среди предметов декоративно-прикладного искусства, поступивших из Соловков, следует выделить башенный часовой механизм 1539 г., созданный мастером Семеном Часовиком [4], и напрестольную деревянную резную сень 1677 г. из Преображенского собора [5].

По «Описи музейных ценностей», составленной в 1923 г. прибывшей на Соловки комиссией [6], можно установить местонахождение в монастыре большинства икон, оказавшихся впоследствии в Коломенском, и датировать их на основе архивных данных.

Среди соловецких икон из собрания музея «Коломенское» можно выделить группу произведений, находившихся в монастырской церкви Благовещения, построенной в 1596—1600 гг. над главными проездными воротами [7]. В уже упоминавшейся описи икон Соловецкого монастыря, составленной в 1923 г., среди икон местного ряда церкви Благовещения было названо «Благовещение Устюжское» начала XVII в. (111,0×89,0 см) московских писем. Эти сведения позволяют идентифицировать храмовую икону церкви Благовещения с иконой, поступившей из Соловецкого монастыря в Коломенское [8]. Наиболее раннее упоминание о храмовой иконе из церкви Благовещения относится к 1604 г. В описи 1604 г. значится: «Да на святых воротах храм камен Благовещение Пресвятой Богородицы и в нем настоящей местной образ Благовещения Пресвятой Богородицы на золоте...» [9]. При описании иконостаса этой церкви в 1676 г. упоминается «по правую сторону царских врат образ местный Благовещения Пресвятые Богородицы...», который к тому времени уже имел серебряный оклад [10]. Икона остается на своем месте и в XVIII в. В документах 1765 г. отмечалось: «По правую сторону царских дверей образ местный Благовещения Пресвятой Богородицы. Оклад басменный, венец с короной резные, цата сканная... в ней 3 камня. У архангела венец, цата и подпись резные» [11]. В XIX в. эта икона была перемещена с правой стороны от царских врат на левую, что, вероятно, было связано с установкой иконостаса новой конструкции. На этом месте она находилась и в 1923 г.

Таким образом, храмовая икона в надвратной монастырской церкви постоянно помещалась в иконостасе с начала XVII в. до 30-х годов нашего столетия. Временем создания ее следует считать рубеж XVI и XVII вв., т. е. время постройки надвратной церкви. Этой датировке не противоречат иконографические и стилистические особенности памятника, что видно из приводимого описания.

Архангел Гавриил приподнял правую руку в ораторском жесте, в левой держит мерило и зерцало, едва намеченное белилами. Левое крыло поднято вверх. На нем бледно-зеленый хитон с золотым клавом и темно-зеленый гиматий, складки одежд обозначены толстыми черными линиями и белильными пробелами. Крылья коричневые, с золотым ассистом, наплечники белые с серым. Богоматерь стоит на красной подушке перед пышно орнаментированным золотым, с чернью, престолом, с красной подушкой на сиденье. В левой руке у нее моток красной пряжи, нить которого перекинута через обращенную к зрителю ладонь приподнятой правой руки. На ней бледно-зеленая туника с золотыми поручами и такого же цвета чепец. Мафорий темно-вишневый, с золотой каймой, обувь красная. Поверх мафория в красном овале изображена обнаженная фигура младенца, обращенная влево. Лики очерчены тонкой линией, охренне желтое, по коричневому санкирю, с легкими белильными оживками на лбу, над бровями, на щеках, под носом и на подбородке. Между фигурами архангела и Марии расположены зеленые горки с белыми уступами и черным проемом пещеры. За скалой — угол розовой стены с зубчиками и золотыми решетками. Справа — зеленое здание с двумя бочкообразными кровлями, гирьками, колоннами. Слева — светло-желтая постройка с арочками и узкими окнами. Между зданиями перекинут красный велум с золотым растительным орнаментом. Вверху Саваоф в круглой, обрамленной восьмиконечной звездой славе. Золотые фон и нимбы остаются под записью. В проеме пещеры надпись: «ГОРА И ВЕРТЕПЬ В НЕЖЕ РОДИСЯ ХС» [12].

Редкой иконографической особенностью иконы является изображение горы с пещерой между фигурами архангела и Марии. Эта деталь является прообразом «Рождества Христова». Наиболее ранней из известных икон, где имеется эта деталь, является икона «Благовещение Устюжское» из Сольвычегодска, датируемая 1558 г., — вклад Аникия Федоровича Строганова в Благовещенский собор [13]. Из того же собора происходила другая икона — «Благовещение Устюжское», написанная до 1579 г., — вклад Максима Яковлевича Строганова [14]. На иконе между фигурами архангела и Богоматери помещена стена, а перед стеной — гора с пещерой и надпись, указывающая на место рождения Христа. Те же иконографические детали присутствуют и на иконе конца XVI в. из сольвычегодского собрания [15].

В собрании ГТГ имеется икона, похожая по иконографии во многих деталях на «Благовещение Устюжское» из Соловецкого монастыря. Богоматерь с обнаженным младенцем в лоне стоит на подушке. За ней — золотой, с чернью, трон и палаты с двумя бочкообразными покрытиями. В проеме пещеры, помещенном на фоне горок, сохранились остатки белильной надписи. В. И. Антонова определяет икону по стилистическим признакам как принадлежащую культуре Поволжья и датирует второй половиной XVI в. [16] Интересной иконографической особенностью этой иконы и иконы из Соловецкого монастыря является рисунок колонки слева

[1] Иконы вывозились экспедициями ГИМ, филиалом которого музей-заповедник «Коломенское» был до 1971 г.

[2] В 60-е годы работы по реставрации проводились М. А. Гра и Л. А. Кологривовой, впоследствии Д. Е. Брягиным (объединение «Росреставрация»), ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря и реставраторами музея.

[3] Эти иконы были привезены в Коломенское в 1931 г.

[4] Инв. № О 1164.

[5] Инв. № Д 908.

[6] ОРГИ Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. Оп. 20. 1923 г. Д. 11.

[7] «Благовещение Устюжское» (Инв. № Ж 1108) и «Онуфрий Великий» (Инв. № Ж 880) находились в местном ряду иконостаса. Л. А. Кологривова считает последнюю местной иконой из церкви Онуфрия Великого (см.: *Кологривова Л. А.* О соловецком собрании икон // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. М., 1980. С. 284, 288, ил. на с. 285). О 10 иконах праздничного чина — «Рождество Христово» (Инв. № Ж 879), «Преполовение» (Инв. № Ж 856), «Сретение» (Инв. № Ж 865), «Крещение» (Инв. № Ж 859), «Преображение» (Инв. № Ж 860), «Воскрешение Лазаря» (Инв. № Ж 963), «Распятие» (Инв. № Ж 602), «Воскресение» (Инв. № Ж 857), «Жены мироносицы» (Инв. № Ж 853), «Уверение Фомы» (Инв. № Ж 878) — см. ст. Л. А. Щепниковой в наст. сб. От первоначального деисуса сохранились иконы: «Апостол Павел» (Инв. № Ж 681), «Василий Великий» (Инв. № Ж 696), «Преподобный Зосима» (Инв. № Ж 655), «Преподобный Савватий» (Инв. № Ж 877). Иконы Богоматери и Иоанна Предтечи в 1882 г. были объединены в одну композицию с вновь написанной иконой «Спас на престоле» (Инв. № Ж 1213).

[8] Икона «Благовещение Устюжское» (Инв. № Ж 1108; 118,0×86,0 см) написана на сосновой доске с ковчегом, шпонки врезные, встречные, боковые поля оцилены; раскрыта в 1967 г. М. А. Гра. Л. А. Кологривова датирует ее второй половиной XVII в. по стилистическим признакам. См.: *Кологривова Л. А.* Указ. соч. С. 278, 280. Ил. с. 274.

[9] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 128. Л. 60 об.

[10] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 555. Л. 208.

[11] Там же. Оп. 5. Д. 4741. Л. 89.

[12] Надпись выполнена без надстрочных знаков.

[13] *Макаренко Н.* Искусство Древней Руси: У Соли Вычегодской. Пг., 1918. С. 77—78. Ил. с. 31; см. также: *Савваитов П.* Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб., 1886. С. 6—7.

[14] *Макаренко Н.* Указ. соч. С. 57. Ил. 16.

[15] Сольвычегодский историко-художественный музей. Инв. № Ж 345.

[16] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи. [ГТГ]. М., 1963. Т. II. № 605.



«Благовещение Устюжское». Икона. Конец XVI – начало XVII в.
Из церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское»

от Богоматери, которая своим основанием как бы опирается на боковую стойку трона.

Изображение горы с пещерой, на фоне которой пылает лампада, встречается на иконе из собрания П. Д. Корина, датируемой концом XVI в.[17] На иконе XVII в. из собрания МиАР на изображении пещеры сохранилась надпись «вертеп»[18].

Развернутая иконография «Благовещения Устюжского» характерна и для другой иконы из собрания музея «Коломенское». Фигура Богоматери помещена на фоне высокой стены перед сиденьем с двумя подушками. Слева — башнеобразная двухъярусная постройка с велумом. В коричневой горке виднеется черный проем пещеры, в верхней части композиции помещен сегмент с голубем. Стилистически икону можно датировать первой половиной XVII в.[19] В иконописи XVII в. изображение горы с пещерой в сцене «Благовещение Устюжское» встречается еще и на иконе 1652 г., написанной Спиридоном Тимофеевым по заказу Матрены Ивановны Строгановой. За фигурой Марии изображен сложный архитектурный фон[20].

Присутствует этот иконографический извод и на двух пеленах из Благовещенского собора Сольвычегодска. Одна из них относится к 30-м годам XVII в. и является вкладом, связанным с именем Андрея Семеновича Строганова[21]. На этой пелене на фоне сложной архитектуры представлены архангел и Богоматерь, стоящая перед троном. В проеме пещеры вышита надпись. Вторая пелена относится к середине XVII в. и является вкладом Дмитрия Андреевича Строганова[22]. Трон за фигурой Богоматери на этой пелене по своей орнаментации очень близок по рисунку к иконе из Соловецкого монастыря.

На основании приведенных примеров можно сделать следующие выводы. Изображение в сюжете «Благовещение» горы с пещерой появляется в иконописи XVI в. и встречается на ряде памятников XVII в. Эта иконографическая деталь связана только с «Благовещением» устюжского извода. Наличие скалы и пещеры в сюжете «Благовещение» является прообразом «Рождества Христова», на что указывает надпись, имеющаяся на большинстве рассмотренных произведений. На одной из икон (из собрания П. Д. Корина) на фоне пещеры изображена пылающая лампада; на многих иконах написана сложная архитектура, орнаментированный трон за фигурой Марии. В большинстве случаев иконы и пелены на сюжет «Благовещение Устюжское» с изображением горы и пещеры связаны с именем Строгановых и центром их владений — Сольвычегодском. Наиболее близкой по иконографии к иконе из Соловецкого монастыря является икона «Благовещение Устюжское» второй половины XVI в. из собрания ГТГ[23].

Можно предположить, что введение в сцену «Благовещения» ряда новых иконографических деталей связано с обращением иконописцев к тексту Акафиста Богоматери. Так, изображение стены, на фоне которой развертывается действие в большинстве рассматриваемых икон, можно связать с текстом Акафиста, в котором Мария неоднократно сравнивается с «нерушимой стеной», «твердыней»; престол, перед которым стоит Мария, иллюстрирует слова Акафиста: «Радуйся, ибо ты седалище царя...»[24]. Появление в ряде икон пылающей лампады на фоне пещеры объясняется текстом Акафиста, в котором Богоматерь сравнивается со светильником. Воспевание Богоматери как «горы нерукосечной» и «глубины неизмеримой» послужило основой для введения в иконографию «Благовещения» горы с пещерой. Вертеп осмысливается не только как пещера, где был рожден Христос, но и как «вертоград». В этом плане в сюжете «Благовещение» устюжского извода усиливается тема непорочного зачатия, тема воплощения, символом которого и является изображение младенца в лоне Марии. Тема воплощения прослеживается и в тех стихах Акафиста, где Богоматерь восхваляется как «чрево Божия воплощения... вместилище Бога невместимого»[25].

Таким образом, появление во второй половине XVI в. большого количества вариантов сюжета «Благовещение Устюжское» и развитие его иконографии объясняется обращением к тексту Акафиста Богоматери, что связано с общей тенденцией русской иконописи XVI в. к усложнению композиции и введению многочисленных деталей. С другой стороны, распространение этого сюжета могло быть связано с переносом древней иконы «Благовещение Устюжское» из Новгорода в Москву и появлением ряда копий с нее.

Икону «Благовещение Устюжское» из Соловецкого монастыря отличает плотная заполнен-

[17] *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966. С. 63—64.
[18] МиАР. Инв. КП 2085.
[19] Инв. № Ж 1082.
[20] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 801.
[21] *Макаренко Н.* Указ. соч. Ил. 57; см. также: *Георгиевская-Дружинина Е. В.* Строгановское шитье // Русское искусство XVII века. Л., 1929. С. 111.
[22] *Макаренко Н.* Указ. соч. Ил. 58; см. также: *Георгиевская-Дружинина Е. В.* Указ. соч. С. 111.
[23] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 605.
[24] *Ловягин Е.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875. С. 41.
[25] Там же.



Назарий Истомин. «Успение». Икона. 1621 г. Из Преображенского собора Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское»

ность иконного пространства сложной архитектурой, декоративность целого и обильное применение орнаментальных мотивов. Своеобразием ее является и монументальность фигур архангела и Марии, что восходит к древней иконе этого сюжета.

Известно, что праздничные и деисусные иконы для церкви Благовещения были заказаны Соловецким монастырем в 90-е годы XVI в. каргопольским иконописцам [26]. Сведений о заказе храмовой иконы не сохранилось. Вероятно, она была написана непосредственно ко времени освящения церкви крупным мастером, знакомым и с работами строгановских иконописцев, и с живописью каргопольцев. С праздничными иконами из церкви Благовещения описываемый памятник имеет лишь некоторое стилистическое сходство в манере написания ликов, архитектуры, горок, в цветовой гамме. На примере иконы «Благовещение» можно судить о высокой степени мастерства иконописцев, привлекаемых Соловецким монастырем для украшения своих церквей.

* * *

По описи соловецких икон, составленной в 1923 г., можно реконструировать местный ряд главного иконостаса монастырского Преображенского собора, который к тому времени состоял из царских врат и 12 икон [27]. Семь из них в настоящее время находятся в Коломенском. Это икона XVI в. «Богоматерь Гора Нерукосечная» [28]; иконы XVII в. «Спас на престоле с припадающими Зосимой и Савватием», «Неопалимая Купина» и «Предста Царица»; «Троица Ветхозаветная» 1749 г. письма местного иконописца Андрея Чалкова, «Преображение» XVIII в. и икона «Успение» [29]. Описывая последнюю икону в 1923 г., комиссия отметила: «Успение Богоматери, начало XVII века, рамка серебряная чеканная, 143,0×106,0 см» [30]. Совпадение сюжета, размера, наличие серебряной чеканной рамки доказывает полную идентичность местной иконы из Преображенского собора и иконы «Успение», оказавшейся в Коломенском [31]. Подтверждается это и ее описанием, составленным в 1927 г. В. П. Никольским: «В Преображенском соборе следует остановиться... на иконостасной иконе „Успения". По сложности композиции, смелому рисунку в слетающихся ангелах, по экспрессии лиц апостолов и, наконец, по краскам эта икона напоминает строгановское письмо XVI века» [32]. В 1923 г. эта икона находилась слева от царских врат между иконами «Богоматерь Тихвинская» и «Богоматерь Гора Нерукосечная». Наличие в местном ряду Преображенского собора иконы «Успение Богоматери» прослеживается с середины XVI в. В 1549 г. икона «Успение» (размером «7 пядей») находилась слева от царских врат между двумя иконами с изображением Богоматери Одигитрии [33]. Фигурирует «Успение» и в описи 1570 г.: «...да образ Успения Пречистыя обложен серебром золочен...» [34]. По документам можно проследить, когда же в местном ряду иконостаса Преображенского собора появляется икона «Успение», хранящаяся в настоящее время в Коломенском.

При описании местного ряда Преображенского собора в 30-е и 40-е годы XVII в. упоминается икона «Успение письма Назарьева», причем отмечается, что этот образ «новый» [35]. Определение «новый» к этой иконе, вероятно, применяется для того, чтобы отличить ее от старой иконы «Успение», находившейся на этом месте в XVI в. Вкладная книга Соловецкого монастыря указывает точную дату создания «новой» иконы — 1621 г., имя вкладчика — игумена Иринарха, и стоимость работы — 80 руб. [36] В. В. Скопин предположил, что мастер этой иконы Назарий мог быть патриаршим иконописцем Назарием Истоминым [37]. Частое упоминание имени мастера этой иконы в монастырских документах, огромная стоимость работы, высокий художественный уровень, а главное, стилистические особенности памятника подтверждают это мнение. Для сравнения соловецкой иконы с подписными работами Назария Истомина приведем ее описание.

На желтом ложе, задрапированном темной красной тканью с золотой каймой, лежит Богоматерь; голова ее покоится на красной подуш-

[26] См. ст. В. В. Скопина в наст. сб.
[27] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. Оп. 19. 1923 г. Д. 11. Л. 14.
[28] Инв. № Ж 720; см. о ней: *Кологривова Л. А.* Указ. соч. С. 276, 278. Ил. с. 273.
[29] Инв. № Ж 1250, Ж 714, Ж 1211, Ж 381.
[30] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Ф. 20. Оп. 19. 1923 г. Д. 11. Л. 14.
[31] Икона написана на липовой доске с ковчегом, шпонки врезные, встречные; разм. 144,0×108,0 см; поля закрыты серебряной чеканной рамкой. Раскрыта в ГЦХРМ, вторично была реставрирована в музее Л. А. Кологривовой. См.: *Кологривова Л. А.* Указ. соч. С. 288. Ил. с. 277.
[32] *Никольский В. П.* Иконографическое собрание Соловецкого музея // Материалы Соловецкого отделения Архангельского общества краеведения. Соловки, 1926. Вып. 1. С. 66.
[33] *Кукушкина М. В.* Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 341.
[34] См. ст. Л. А. Щенниковой в наст. сб.
[35] См. ст. В. В. Скопина в наст. сб.
[36] Там же.
[37] Там же. Эта точка зрения отражена в кн.: *Скопин В. В., Щенникова Л. А.* Архитектурно-художественный ансамбль Соловецкого монастыря. М., 1982. С. 48, 51. Ил. 33.



«Успение». Деталь иконы

ке. В центре — фигура Христа, держащего в руках душу Богоматери, запеленутого в голубое младенца. Христос в розовом хитоне, изображен на фоне двухцветной мандорлы: розовой внутри и зеленой снаружи, с фигурами двух ангелов с каждой стороны. От Христа исходят зеленоватые лучи. В верхней части мандорлы — огненно-красный серафим. Голова Христа обращена к умирающей Богоматери. Над фигурой Христа — трехцветная концентрическая сфера, светло-серая снаружи и более светлая внутри, несомая четырьмя ангелами в красных хитонах. В сфере помещен престол с красной подушкой на сиденье, на котором всседает Богоматерь в зеленой тунике и темно-вишневом мафории. Слева и справа изображены ангелы в зеленых и красных одеждах, несущие серые облака со стоящими на них апостолами. Выше, на розовом фоне,— раскрытые врата рая и фигурки ангелов. К ложу Богоматери склонились апостолы, жены и отцы церкви — слева Дионисий Ареопагит и Иаков, епископ Иерусалимский, справа Тимофей и Иерофей. За фигурами апостолов помещены зеленая постройка с красной крышей и красной занавеской, розовое здание и фрагмент желтой стены, желтое башнеобразное здание с колоннами, решетками. Перед ложем Богоматери — сцена отсечения рук Авфонии. Архангел Михаил в зеленой рубашке и развевающемся красном плаще занес меч над головой, в левой руке держит ножны. Охрение ликов светло-коричневое по коричневому санкирю с белильными высветлениями на лбу, на носу, около глаз, над верхней губой и на подбородке. Под глазами обозначены темные впадины. Нимбы золотые, с белильной обводкой, поем зеленый, фон золотой, поля светло-коричневые. Оклад иконы, в настоящее время сохранившийся только на полях, был поставлен в 1799 г. В это время многие иконы местного ряда Преображенского собора были украшены новыми окладами, в частности, из вкладного ломаного серебра были сделаны «ризы чеканные... на Успении Богородицы противу леваго крылоса, 20 фунтов» [38].

Назарий Истомин Савин был сыном известного иконописца «строгановской» школы Истомы Савина [39]. Сохранился ряд подписных работ Назария Истомина: «Богоматерь Петровская» (1614), «Предста Царица» (1616) [40]; в церковь Ризоположения Московского Кремля в 1627 г. им были написаны иконы деисусного чина, праздники и пророки, а также иконы местного ряда «Троица Ветхозаветная» и «Богоматерь» [41]. Он предположительно считается автором иконы «Спас Эммануил» (1626), деисуса на трех досках с изображением Спаса, Богоматери и Иоанна Предтечи и иконы «Богоматерь Владимирская» из собрания П. Д. Корина [42], а также иконы «Ангел-хранитель» из собрания ГРМ [43]. Назарий Истомин Савин был одним из ведущих патриарших иконописцев, труд его высоко ценился. Так, на иконе «Богоматерь Петровская» сохранилась надпись о том, что она была выменена Н. Г. Строгановым у Назария Истомина за 50 руб. За работу в церкви Ризоположения мастер получил 42 руб. Он часто писал иконы для патриарха «в запас». Написанная им в 1632 г. икона «Пафнутий Боровский» была взята патриархом к себе в келью [44]. Огромная сумма, заплаченная Соловецким монастырем за икону «Успение», наверное, не целиком была выплачена мастеру, а частью попала в патриаршую казну; такая высокая стоимость иконы объясняется и наличием богатого оклада.

При сравнении иконы «Успение» из Соловков с известными работами Назария Истомина прослеживается сходство стиля рассматриваемых памятников. Рисунку Назария Истомина присущи мягкие, плавные линии, изящество и тонкость. Персонажи с удлиненными пропорциями, небольшими головами и руками. Фигура лежащей на ложе Богоматери из «Успения» по пропорциям и рисунку близка к изображению Богоматери из деисуса, написанного Назарием Истоминым для церкви Ризоположения. В Соловецкой иконе апостол Павел, скорбно склонившись к ложу Богоматери, делает широкий шаг, отставив левую ногу назад. Такая поза имеет определенное сходство с изображением апостола Павла из названного чина в кремлевской церкви. У апостолов, стоящих на переднем плане сцены, ощущается определенная материальная телесность и объемность, подчеркиваемая мягкими складками одежд. То же самое можно проследить на иконах церкви Ризоположения.

Письмо ликов на соловецкой иконе отличает индивидуальная манера, характерная для Назария Истомина. Лики с мягкими овалами, топ-

[38] *Досифей.* Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1836. С. 241.

[39] О биографии Назария Истомина см.: *Брюсова В. Г.* Назарий Истомин: (Материалы к биографии) // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1976. Вып. 2. С. 181—191.

[40] *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Указ. соч. № 790, 791.

[41] *Успенский А. И.* Словарь патриарших иконописцев. М., 1917. С. 36.

[42] *Антонова В. И.* Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. С. 105—106.

[43] *Дмитриев Ю. И.* «Строгановская школа» живописи // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 666.

[44] *Успенский А. И.* Указ. соч. С. 39.

кими длинными носами, небольшими губами с опущенными уголками, их отличает некоторая скорбность и задумчивость. Эти черты прослеживаются как в ранних его работах («Богоматерь Петровская» из ГТГ), так и в период расцвета его творчества, к которому можно отнести и создание иконы для Соловецкого монастыря и иконостаса для кремлевской церкви.

Обращает внимание сходство в изображении архитектуры на иконе «Троица Ветхозаветная» из церкви Ризоположения и соловецком «Успении». Светло-зеленая постройка с красной завесой и белильным орнаментом в виде трилистника, с красной черепичной крышей присутствует в обоих произведениях. Обе иконы отличаются насыщенностью композиции, плотной заполненностью иконного пространства, вниманием к мелким деталям.

На иконе «Успение», выполненной с большим мастерством, линии плавные и округлые, жесты и позы персонажей разнообразны: некоторые апостолы прижали руки к лицу, другие протянули их в молитвенном жесте к Богоматери. Интересно передано движение внутри группы трех апостолов, изображенных справа: Симона, Варфоломея и Фомы; один из них отвернулся от ложа, как бы обращаясь к двум другим в глубокой скорби. Своеобразны позы ангелов, несущих облака, движения их порывисты, это подчеркивается разнообразным положением крыльев, поворотами голов и позами стремительно наклонившихся вперед апостолов, которые написаны в традициях «строгановской» школы как бы стоящими «на цыпочках». Серо-оливковые облака с воздушными краями похожи на драгоценные раковины. В верхней части иконы такие облака отделяют изображение рая от земного мира. Композиция многофигурная, и в целом икона производит впечатление орнаментальной плоскости, хотя собственно орнамент редко встречается как на этой иконе, так и на других работах Назария Истомина. В «Успении» легкий растительный орнамент нанесен на подушку под изголовьем Марии и на стены зданий.

Здесь отчетливо проявляется интерес Назария Истомина к объемной передаче фигур; этого мастер достигает с помощью варьирования соотношений линии и цвета. Если контуры фигур обведены плавной линией, то складки одежд, лепящие объем, даются небольшими короткими штрихами, а выпуклые части фигур обозначаются белилами. Такой прием особенно проявляется при изображении группы апостолов, стоящих на первом плане и на фигурах архангела Михаила и Авфонии.

Красочная гамма «Успения» построена на сопоставлении различных оттенков зеленого, красного и желтого цветов. Характерной особенностью письма Назария Истомина является сочетание различных оттенков одного цвета, причем он помещает один предмет на фоне другого, написанного почти тем же тоном. Например, на фоне красной ткани, которой задрапировано ложе Богоматери, чуть более светлым тоном мастер пишет красные плащи архангела и Авфонии, а гиматий апостола Павла почти сливается с цветом ниспадающей с ложа ткани. Одетый в зеленый хитон апостол Фома написан на фоне апостола Варфоломея, одежды которого также зеленого цвета. Темно-красная одежда Христа изображена на фоне розовой мандорлы, слиянию этих двух оттенков способствует золотой ассист на одеждах Христа и исходящие от него золотые лучи. Такой же принцип сочетания близких цветов применен при написании одежд епископов Тимофея и Иерофея, зеленый хитон Иоанна Богослова помещен на фоне зеленой части мандорлы; на архитектуре в левой части композиции сочетаются светло-зеленые детали и более темные.

Назарий Истомин в своем творчестве воплотил многие черты так называемой строгановской школы иконописи; несомненно, что на формирование его художественных вкусов оказали влияние работы его отца и старшего брата — крупных московских художников конца XVI и начала XVII в. В определенной степени Назария Истомина можно причислить к младшему поколению художников «строгановского» направления. Однако в своем творчестве мастер выходит за рамки строгановской традиции, стремясь передать не только внешнюю утонченную красоту изображаемых персонажей, но и их внутреннее состояние. Воспитанный на иконах камерного характера, мастер успешно справляется с задачей монументальной композиции при создании целого иконостаса для церкви Ризоположения и выполнении такой крупной по размерам и многофигурной иконы, как соловецкое «Успение». При этом он сохраняет любовь к миниатюре, тщательности исполнения. Новооткрытое произведение Назария Истомина дает возможность представить тот этап его творчества, который до сих пор не был известен по подписным работам.

ИКОНОПИСЦЫ НА СОЛОВКАХ В XVI — СЕРЕДИНЕ XVIII В.

В. В. Скопин

Соловецкое иконописное собрание — одно из крупнейших бывших монастырских коллекций нашей страны. Однако до последнего времени, за редким исключением, оно не включалось в поле зрения исследователей древнерусской живописи [1]. Причин этому много, но основные заключаются в сложной судьбе собрания, в его рассеянности по многим музеям страны, а также в небольшом количестве реставрированных в настоящее время памятников.

Одним из многих возможных аспектов изучения соловецкой живописи является анализ письменных источников Соловецкого монастыря для выявления имен работавших на него иконописцев. Это не только помогает установить авторство многих произведений древней живописи, но и в случае наличия на иконе автографа может дать точную дату произведения, пролить свет на события, связанные с ним. Вместе с тем произведения иконописи, будучи результатом деятельности средневекового художника, являются и продуктом определенной художественной среды. И чтобы ответить на вопрос, из каких источников формировалось соловецкое иконописное собрание, кто были мастера, создававшие определенные памятники, каков их социальный состав и профессиональный статус, с какими культурными центрами они были связаны, мы обращаемся к рукописным источникам прошлого — непосредственным свидетелям жизни произведений живописи.

Сведения письменных документов об иконописцах на Севере до настоящего времени весьма ограниченны [2], и совсем мало известно о мастерах-иконописцах, связанных с Соловецким монастырем. Имена четырех иконописцев называет в своем исследовании северных монастырских библиотек М. В. Кукушкина [3]. Но приведенные ею извлечения носят случайный и отрывочный характер. Более полный перечень привлекаемых рукописных источников должен существенно дополнить наши представления о ранее безвестных мастерах прошлого и их роли не только для художественной культуры Соловков, но и всего Поморья и прилегающих к нему районов Подвинья и Северного Обонежья.

В основу настоящего исследования положен широкий круг рукописных источников, позволяющих с наибольшей полнотой раскрыть интересующую нас тему. Прежде всего это документы из обширного (свыше 10 тыс. единиц хранения) фонда Соловецкого монастыря из собрания ЦГАДА и несколько наиболее древних книг из Соловецкой коллекции ЛОИИ. В гораздо меньшей мере использовались материалы рукописных отделов ГПБ и ГБЛ.

Состав выявленных и проанализированных дел крайне отрывочен и неоднороден. Прежде всего это приходно-расходные книги Соловецкого монастыря (ЦГАДА), отражающие многие стороны его хозяйственной жизни и в том числе упоминающие многие произведения живописи, представлявшие материальную ценность. Иногда при денежных расчетах за иконы приводятся и имена иконописцев. Отрывочность этих сведений очевидна. Далеко не все работавшие на монастырь иконописцы получали денежное вознаграждение. Некоторые мирские художники трудились только за питание и одежду, другие являлись монахами, и их работа, за редким исключением, не подлежала оплате. Лишь третья категория мастеров, выполнявших монастырские заказы за пределами монастыря или приглашенных на Соловки на время выполнения работ, чаще других встречается в отчетных записях «денежного казначея». И наконец, ряд «иконников» приводится

[1] *Никольский В. П.* Иконографическое собрание Соловецкого музея // Соловецкое отделение Архангельского общества краеведения. Материалы. Соловки, 1926. Вып. 1; *Маясова Н. А.* Памятник с Соловецких островов: Икона «Богоматерь Боголюбская с житиями Зосимы и Савватия», 1545 г. Л., 1970.

[2] *Смирнова Э. С.* Живопись Обонежья. М., 1967. С. 93—102.

[3] *Кукушкина М. В.* Монастырские библиотеки Русского Севера. Л., 1977. С. 57—59.

в этих источниках безотносительно к их профессиональному статусу, в качестве участников различных хозяйственных сделок и как вкладчики в монастырскую казну. Следует учитывать также, что из существовавших ранее документов с конца XVI до середины XVIII в. сохранилось лишь две трети всех книг. Фрагментарно дошли и приходно-расходные книги вологодской и курецкой монастырских служб, отражающих помимо всего прочего и поступление в монастырь икон вологодского и костромского письма. На художественные связи с Москвой указывают немногие расходные книги по поездкам соловецких игуменов в столицу.

Интересные сведения о характере иконописного дела на Соловках дают отводные книги Денежной казны — Казенной палаты (ЦГАДА), содержащие подробное описание хранящегося в ней монастырского имущества, в том числе икон. Некоторые книги дают возможность узнать имена иконописцев, а также установить центры иконописания, связанные с монастырем. Значительное количество имен иконописцев содержат переписные книги монахов по кельям и «служебников» по службам, относящиеся преимущественно к концу XVII—началу XVIII столетия, а также многочисленные списки солдат Сумского острога, часть которых одновременно занималась иконописанием.

Несколько имен мастеров, пребывавших в монастыре в XVI в., упоминаются в редкой редакции жития митрополита Филиппа (ГБЛ), а также в известном сочинении Семена Денисова «История о отцех и страдальцех Соловецких».

Важным источником для выяснения социального положения работавших по монастырскому заказу в XVII в. сумских иконописцев являются переписные книги Сумского острога (ЦГАДА, ЛОИИ). Состав соловецкого иконописного собрания помогают уточнить две вкладные книги монастыря (ЛОИИ, ОРГП Государственных музеев Московского Кремля), освещающие вопрос поступления в него многочисленных вкладов, в том числе — иконных. Для количественных характеристик собрания икон использовалась часть переписных книг монастыря (ЛОИИ, ЦГАДА). В целом обследование большинства письменных источников представляло собой выборку крайне фрагментарных сведений из хозяйственных и административно-управленческих книг, и лишь небольшая часть документов полностью посвящена иконописцам.

[4] *Кукушкина М. В.* Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1970 год. М., 1971. С. 368—369.

В данной статье рассматривается не очень большой, но наиболее насыщенный событиями культурной жизни период существования монастыря. И если первая икона прибыла на Соловки вместе с основателями обители в первой трети XV в., то лишь начиная с XVI в. сохранились редкие описи, проливающие свет на состав и в исключительных случаях называющие авторов имевшихся здесь произведений живописи.

Первая известная опись монастыря, датируемая 1514 годом, в трех деревянных церквах — Спаса Преображения, Успенской и Никольской — насчитывала не более 100 икон [4]. В ней приведено и имя первого соловецкого иконописца: «Да в казне же Савы иконника сторцова коробья, а в нем рухляди: образ Спасов на золоте пядница...» [5]. В коробе перечислено еще несколько икон, возможно принадлежащих кисти иконописца.

По описи 1549 г. в отстроенном после губительного пожара 1538 г. монастыре насчитывалось свыше 300 произведений живописи [6]. Большая часть их (свыше 200) находилась в Преображенском соборе, в том числе 6 случайно уцелевших икон старого деисуса.

Во второй половине XVI в. во многом усилиями известного соловецкого игумена Филиппа Колычева (1548—1566) хозяйственное благосостояние монастыря резко возрастает, расширяются его владения на Беломорском побережье, увеличивается политическое и духовное влияние на Русском Севере. Велик при Филиппе и масштаб культового зодчества. В 1552—1557 гг. в монастыре строится первый каменный храм с обширной трапезной палатой; в качестве зодчих приглашаются новгородские мастера. В следующий строительный сезон 1558 г., видимо силами этой же строительной бригады, возводится одно из крупнейших культовых сооружений Древней Руси — Преображенский собор (окончен в 1566 г.) с шестью придельными церквами. «И украшением украшены сии божественные церкви иконами местными и деисусы и сребром обложены и позлащены... а доброписцы иконные были у него Великого Новограда Гаврило Старой да Илья, да Крас...» — указывает одна из редких редакций жития митрополита Филиппа начала XVII столетия [7]. Таким образом, становятся известны имена трех новгородских иконописцев, подписывавших, судя по всему, иконостасы в соборе и шести его приделах. Видимо, это

[5] Там же. С. 372.

[6] *Кукушкина М. В.* Библиотека Соловецкого монастыря в XVI в. // Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 341—344.

[7] Житие митрополита Филиппа // ГБЛ. Унд. (ф. 310). № 380. Л. 69—69 об.

был самый значительный в истории монастыря заказ, выполнявшийся бригадой приезжих опытных мастеров. Отводная книга монастыря 1570 г. дает подробное описание этих богато украшенных икон. Укажем только, что в местном ряду соборного иконостаса находилось 16 икон, «да деисус большой двятинадцати образцах, серебром обложены золочены четырнадцати пядем, да два столпника Данило да Симеон на левказе золочены. Да праздники восминатцати образов серебром обложены золочены шти пядем, д пророков двадцат два образа на левказе золочены шти пядем [8]. Немало икон располагалось в пределах собора. В одном из них (архангела Михаила) находилась икона «Пречистые Одигитрии», которую Савватий в 1429 г. привез с собой на Соловки [9].

Новгородская ориентация соловецких памятников этого времени вытекает из давних исторических связей между Новгородом и монастырем. Географически, экономически и духовно Соловки находились в сфере влияния Новгородской боярской республики. После потери ею независимости в 1478 г. хозяйственные и культурные связи с монастырем не прекращались вплоть до начала XVII в. Приходно-расходные книги монастыря с 70-х годов и до конца XVI в. указывают на активность взаимоотношений с Новгородом, куда по различным поручениям монастыря выезжают соловецкие старцы и их слуги [10]. И хотя с превращением Соловков в могучую «государеву» крепость (1582—1594) новгородское влияние становится менее ощутимым, в религиозных и культурных вопросах оно было достаточно устойчивым.

Во второй половине XVI в. новгородцы чаще, чем люди из других мест, встречаются в документах в качестве вкладчиков икон в монастырь. Вот несколько примеров из вкладной монастырской книги этого времени. «Сын боярской из Новагорода Семен Трусов дал образы складни на деманиде обложены серебром скано да 50 рублев денег» [11]. «Из Новагорода гости Игнатей Коковкин дал денсус большой в 40 рублев да 60 рублев» [12]. Богато украшенными иконами на сумму 50 руб. сделал вклад старец Анфим «новгородец серебряник» [13]. Отдельные, обычно обложенные серебром иконы давали и другие новгородские вкладчики [14]. Дорогие, щедро украшенные вкладные иконы из Новгорода, возможно, составляли лучшую часть монастырского собрания этого времени.

Однако наибольшую ценность для нас представляют известия сохранившихся приходно-расходных книг последней трети XVI в. о непосредственной работе новгородских иконописцев в Соловецком монастыре. Именно они могут помочь нам определить художественную принадлежность многих произведений соловецкого иконописного собрания XVI в.

В книге прихода за 1572 г. записано: «Взято у Третьяка у иконника у новгородца полтора рубля» [15]. Имя мастера в данном случае не связано с его профессиональной деятельностью, но важно указание, что он из Новгорода и что 1572 годом отмечены его связи с монастырем. Другие документы дополняют эти сведения. Спустя 12 лет летом 1584 г. было «дано Третьяку иконнику от иконного письма рубль денег» [16], а на следующий год «дано Третьяку иконнику 10 рублев от иконного письма от менен» [17]. Последний раз мы встречаем имя иконописца в 1588 г., когда ему выдается «от письма от образов от менен 2 рубли» [18]. Из этого следует, что мастер выполнял иконописные заказы и в течение длительного времени работал на монастырь. Достаточно крупные суммы денег, полученные им, и сам характер выполненных работ (тонкое и сложное «минейное письмо») свидетельствуют об опытности художника и высокой оценке его труда. Работал ли он в монастыре или привозил иконы из Новгорода — сказать трудно. Очевидно только, что он не являлся членом монашеской братии, так как в этом случае писцы обязательно назвали бы его «старцем». Заметим также, что мастер лишь один раз из четырех назван новгородцем. Монастырские писцы, фиксируя расход денег, далеко не всегда, а чаще лишь случайно, сообщают, откуда прибыли и какие художественные центры представляют те или иные художники. Порой сведения о личности мастера позволяют уточнить свидетельства разных источников. Так, из приходно-расходных книг установлено, что в 1578 г. монастырем было выдано «Илье иконнику от письма от Николы чюдотворца шесть рублев» [19]. На следующий год, видимо за иконописные работы, он получает 10 руб. [20] Откуда прибыл мастер — не указано, однако известно, что новгородский мастер Илья по приглашению Филиппа Колычева участвовал в украшении Преображенского собора. Следовательно, можно предположить, что

[8] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 121. Л. 1 об.— 6.

[9] Там же. Л. 7—17.

[10] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 2 об.—10, 41 об., 171, 184; Д. 208. Л. 16 об., 62 об., 64, 65; Д. 209. Л. 7 об., 27, 48, 84, 87.

[11] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 28.

[12] Там же. Л. 28 об.

[13] Там же. Л. 98.

[14] Там же. Л. 41, 107 об., 110, 118 об.

[15] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 58.

[16] Там же. Д. 211. Л. 50.

[17] Там же. Д. 3. Л. 12.

[18] Там же. Д. 424. Л. 65 об.

[19] Там же. Д. 208. Л. 62 об.

[20] Там же. Д. 209. Л. 91 об.

речь идет об одном и том же иконописце. Заметим, что в это время на Соловках сооружается следующая по времени каменная Никольская церковь (1577—1584). Для украшения ее интерьеров был необходим опытный мастер, каким и являлся работавший в 60-е годы новгородский иконописец. Немаловажно, что он получал деньги «от писма от Николы», что может означать как написание отдельной храмовой иконы, так и подписание целого иконостаса. Большие суммы, получаемые им, свидетельствуют о значительном объеме выполненных работ.

В конце XVI в. писал иконы на монастырь и еще один новгородский иконописец. В расходе за 1591 г. записано, что «ноугородцу иконику Истоме дано от иконного писма денег 4 рубли» [21]. Это единственное обнаруженное пока упоминание имени мастера свидетельствует о длительных художественных связях между Соловками и Новгородом, продолжавшихся до конца XVI столетия. Их активность, несомненно, была связана с высоким авторитетом новгородской живописной школы, большим количеством мастеров-профессионалов, способных выполнять заказы крупнейшего северного монастыря. В XVII в. связи с ослаблением культурной жизни города влияние его на монастырь резко падает. В известных письменных источниках уже нет указаний о работе на Соловках новгородских иконописцев.

Заметное влияние на культурную жизнь монастыря оказывала Москва, установившая с конца XV в. экономический и политический контроль над бывшими новгородскими провинциями в районе поморского Севера. Существование на далеком Севере крупного хозяйственника, миссионера, защитника своей богатеющей вотчины и всего Поморья было выгодно великим московским князьям. С этим связано и большое количество всевозможных льгот, земельных пожалований и вкладов, поступивших от царского двора. Существенное влияние на московско-соловецкие культурные связи оказал Филипп Колычев. Москвич по происхождению и воспитанию, он стал заметной фигурой не только в жизни монастыря, но и в Москве, куда в 1566 г. отбыл на замещение места митрополита. Еще будучи игуменом, он неоднократно бывал в столице, где не только общался с богатыми родственниками, но и выступал в качестве заказчика икон для монастыря. Известны многочисленные вклады родовитого игумена в Соловецкий монастырь, часть из которых составляли иконы. В 1561 г. летописцы отмечают его «дачу» в монастырь иконами на 65 руб. 50 коп., «да сверх той дачи поставил он у Савватия чудотворца над гробом денсус на лазори, писмо старинное дорогое, да две иконы Троицы живоначальные и 40 мучеников старинное писмо дорогое обложены серебром, золочены, венцы и цаты с жемчугом и камением, панагия серебряная золочена и образы резаные Троицы живоначальная, да Пресвятые Богородицы воплощение во главе и панагия жемчуг...» [22]. Столь богато украшенные иконы указывают на происхождение их из крупного культурного центра, скорее всего из Москвы.

В 1566 г., будучи в Москве, он присылает в монастырь «образ Спасов... да складни резь на камени доманите живоначальная Троица, да Пречистыя воплощение серебром обложены, деланы сканью с финифтом золочены со многими святыми мощьми...» [23].

Богато украшенные иконы подносились в Москве и другому соловецкому игумену Иакову (1581—1597) [24]. Некоторое количество икон поступало в монастырь от москвичей, постриженников Соловецкого монастыря. «Москвитин» Второй Напольской (в монашестве Васьян), Кирьяк (в монашестве Константин), Митрофан Матфеев (Мирон) и некоторые другие пополняли соловецкое иконописное собрание ценными иконами, происходившими, видимо, из мест их прежнего проживания [25].

В конце XVI в. иконы не только поступали из Москвы в качестве вкладов, но и покупались там. Так, в 1593 г. в Москву приезжал соловецкий чернец Архип, который «выменил 4 обители чюдотворцев соловецких на красках на золоте, дано промены 60 алтын», затем «выменял 20 пядниц соловецких чюдотворцев на красном золоте, дано промены 4 рубли» [26]. Некоторые приобретенные пядницы богато украшались в серебряные оклады и золотились. Помимо «чюдотворцовых» икон в большом количестве приобретались листовое золото и серебряные оклады, которые вместе с другими товарами отправлялись в монастырь [27]. Заметим к тому же, что в московском Новодевичьем монастыре «старице мастерице Фегниогневе» было дано 150 руб. «на камку и на золото и на серебро и на цветные шолки воздух большой делали в Соловецкий монастырь». Ей же дано было 50 руб. «на золото и на серебро и на шол-

[21] Там же. Д. 5. Л. 81.

[22] Летописец соловецкий конца XVIII в. // ГПБ. Сол. № 484/503. Л. 8 об.

[23] Душеполезное чтение. М., 1861. Вып. 3. С. 198.

[24] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 153 об.

[25] Там же. Л. 60, 62, 64 об., 75, 133, 148 об., 152, 153 об.

[26] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 6. Л. 6—6 об. Небогатые «чюдотворцовы» иконы продолжали покупаться в Москве и в начале XVII в. См.: Там же. Д. 426. Л. 7—7 об.; Д. 222. Л. 3 об.; Д. 223. Л. 5 об.

[27] Там же. Л. 9, 12 об., 13, 13 об., 16, 19.

ки... на ризы оплечее» [28]. Подобные заказы определенно свидетельствуют о столичном происхождении некоторых произведений искусства, церковной утвари, появившихся в конце XVI в. на Соловках. Таким образом, Москва наряду с Новгородом играла существенную роль в пополнении соловецкого иконописного собрания.

Важным, но мало выясненным пока является вопрос о степени влияния на монастырь наиболее развитого в культурном и художественном отношении центра Севера — Вологды. Город занимал особое место как крупнейший пункт продажи монастырской соли и различных хозяйственных закупок. Однако самые скромные сведения о художественных контактах между ними относятся пока лишь к рубежу XVI—XVII вв. Так, в 1600 г. на вологодской службе для монастыря «выменили 17 образов чюдотворцев промены дали 2 рубли 25 алтын по 5 алтын по 2 деньги образ да поддали алтын» [29]. Подобные приобретения у вологодских иконописцев едва ли отражают подлинную картину культурных связей Вологды с крупнейшим северным монастырем. Не являлись вологодцы и крупными вкладчиками монастыря. Известен пока один случай, когда «с Вологды Степан Кодовин дал по сыне своем» несколько богато украшенных икон [30]. Восстановлению полной картины приобретения икон в Вологде, впрочем как и в Москве и Новгороде, препятствует весьма ограниченное количество письменных источников, характеризующих взаимосвязи монастыря с этими признанными центрами древнерусской живописи.

Не был изолирован монастырь и от воздействия художественных традиций прилегающих к нему северных районов. Почти одновременно с новгородцами писали для монастыря иконы и мастера из Каргополя. Так, в 1575 г. «у иконника у Докучая взято за краски 17 алтын 2 деньги» [31], а в 1579 г., видимо за иконописные работы, «Докучаю иконику дано полтина денег по игумену приказу», и в том же году ему вручено было «два алтына без дву деньги» [32]. Более существенны сведения об иконописце за 1584 г., когда было «взято у старца Мисаила рубль денег, что взято в Карпаголе по кабале на Докучаи на иконнике монастырских денег» [33]. Последнее, почти случайное, свидетельство указывает, что мастер был каргополец и возвращал через другое лицо долг по кабальному договору.

В 1585 г. выполнял монастырский заказ еще один каргопольский мастер Федор. Приходно-расходные книги указывают: «...дано Федору иконнику 2 рубля от писма писал образ Воскресение Христово» [34]. Девять лет спустя, в 1595 г., было дано «иконнику Федору Трофимову сыну каргопольцу денег 3 рубли 16 алтын 1 деньги, что он писал праздники в Каргополе на монастырь» [35]. В том же году он «писал денсус да чюдотворцы на краске большие... дано ему от писма 3 рубли денег. Да ему же дано от писма от 48 пядниц на золоте рубль 14 алтын и 4 деньги» [36]. Наличие в Каргополе этого времени мастеров-иконописцев, способных выполнять ответственные заказы крупнейшего монастыря, не случайно. Со второй половины XVI в. город являлся одним из богатейших торговых центров Севера, имел сильную крепость и во время опричнины входил в число 19 «царских градов». По торговым делам нередко бывали там и соловецкие монахи. Увеличение товарообмена и развитие посада способствовало выделению из ремесленной среды мастеров иконописцев. В будущем обстоятельное изучение Каргополя как центра иконописания на Севере поможет выяснить социальное и художественное лицо этих мало известных пока мастеров.

Еще два имени работавших по монастырским заказам иконописцев встречаются в соловецких рукописных источниках последней четверти XVI в. Однако сведения эти чрезвычайно скромны и не позволяют пока связывать их с каким-либо известным художественным центром. В 1579 г. было «продано 4 аршина сукна без пяти вершков Алексею иконнику...» [37]. Указание писца на профессиональную принадлежность мастера особенно важно, так как определенно связано с характером его деятельности в монастыре. В другом случае в 1595 г. монастырь «выменил у иконника у Жданка у Жданова племянника 17 пядниц дано рубль 9 алтын» [38]. В этой записи иконописец проявляется в сфере своей обычной деятельности, однако остается неизвестным, откуда он прибыл.

Наряду с приезжими или работавшими по заказу монастыря на местах иконописцами большого внимания заслуживают собственно соловецкие иконописцы-монахи. Во второй половине XVI в. по рукописным источникам нам известно пока лишь имя одного мастера — старца Садофа. В 1588 г. у него было взято монастырем за 45 листов золота 14 алтын [39], а через год ему покупались белила на сумму 8 ал-

[28] Там же. Л. 8, 12.

[29] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 7. Л. 28 об.

[30] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 37.

[31] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 156.

[32] Там же. Д. 209. Л. 77 об., 89 об.

[33] Там же. Д. 3. Л. 9.

[34] Там же. Л. 16.

[35] Там же. Д. 213. Л. 41.

[36] Там же. Л. 46.

[37] ЦГАДА. Ф. 1201; Оп. 1. Д. 209. Л. 33 об.

[38] Там же. Д. 213. Л. 57.

[39] Там же. Д. 424. Л. 46 об.

тын 2 деньги [40]. Указанные в данном случае суммы свидетельствуют о заботе монастыря об обеспечении мастера необходимыми для работы материалами. Вместе с тем покупка за собственные деньги листового золота предполагает денежный расчет с монастырем при представлении готовой иконописной продукции. Однако приходно-расходные книги денежных выплат такого рода не фиксируют. Как правило, труд монахов-иконописцев не оплачивался, и вопросы обеспечения их красками и всем необходимым для работы решался без включения в денежные книги. По существу, здесь происходил обычный для бережливого северного монастыря-хозяйственника натуральный обмен, где монастырь представлял иконописцу кров, питание, одежду, необходимые художественные принадлежности и получал от него написанные иконы. Иконописание для соловецких монахов было своеобразным трудовым послушанием. Однако одним из существенных противоречий в жизни соловецкой братии было наличие у многих ее членов собственного имущества, являвшегося результатом личной коммерческой деятельности. Покупая у монастыря золото, старец Садоф, видимо, имел возможность продавать иконы на сторону, получая личные деньги. Известно, что иконописец был довольно крупным вкладчиком. Так, в конце XVI в. он дал в монастырь «вкладу платья и рухляди на 17 рублев» [41]. В 1610 г. Садоф упоминается в приходно-расходных книгах в качестве покупателя нового места в каменной иконной келье, за что платит 2 руб. [42] Часто такое отклонение от общежитийного устава позволяло монахам выступать заказчиками и вкладчиками в монастырь художественных ценностей [43].

Подводя итоги сведениям о соловецких иконописцах за вторую половину XVI в., следует подчеркнуть, что экономический подъем и политическое влияние монастыря этого времени, ярко выразившиеся в масштабах культового строительства, предусматривали и соответствующее богатое украшение интерьеров. Экономически связанный с обширными районами Обонежья, Подвинья, новгородской земли, монастырь имел возможность привлекать художественные силы этого региона. Разгром в 70-х годах Иваном Грозным Новгорода, запустение многих посадов Центральной России могли способствовать оттоку художественных сил на север, в Соловецкий монастырь, который продолжал в это время храмовое строительство. Так, когда с 1577 по 1584 г. на месте деревянного храма строится каменная Никольская церковь, наряду с уже известным нам иконописцем Ильей, работавшим, видимо, над ее украшением в период строительства церкви или вскоре после ее окончания, большое денежное вознаграждение получает новгородец иконник Третьяк. Работают для монастыря в это время кargополец Докучай, встречается имя Алексея-иконника. Федор Трофимов в 1594 г. писал праздники, затем «деисус да чюдотворцы больние иконы». Этот заказ, возможно, был связан с намечавшимся строительством надвратной Благовещенской церкви (1596—1601). Характер выполненных работ, крупные суммы денег, выплаченные за них, свидетельствуют об опытности работавших на Соловках иконописцев. Можно предполагать, что немногие местные мастера этого времени, будь то «старцы» или монастырские слуги, долго проживавшие в обители, находились под влиянием приезжих иконописцев. Определенное воздействие на формирование местных художественных вкусов оказывало и богатое собрание икон и лицевых рукописей, прибывавших из Москвы и Новгорода.

С окончанием в начале XVII в. активного храмового строительства в монастыре несколько меняется и характер иконописного дела. Отходят на второй план связанные с украшением иконостасов задачи монументального плана. За исключением иконостасов для трех небольших церквей ведущую роль в художественной продукции монастыря играют пядничные иконы и складни на продажу и отчасти для заполнения лишенных настенных росписей интерьеров соловецких храмов. Так, например, в Преображенском соборе в 1640 г. насчитывалось около 800 икон [44] против примерно 250 в 1570 г. [45] В 1678 г. количество их достигает уже 1000 [46]. Только в кельях и службах на территории монастыря в начале XVIII в. находилось свыше 1000 икон [47].

Преимущественно пядничные «раздаточные образа» сотнями складывались в монастырской Денежной казне. Одна из ее описей, датируемая 1635 годом, указывает: «...да образов складней на золоте и на красках и иные обложены в меди, иные без оклада числом 29-ры складни и те складни приказали казначею старцу Азарию променивати... Да образов чудотворцевых 229 икон на золоте да на красках 493 иконы. Да в коробе 34 иконы старого письма да складни на дву цках...» [48] Массовый характер производства икон на продажу очевиден, но есть и ценные уточнения. Среди наиболее богато украшенных икон выделены складни «Савина письма».

Отводные книги казны 1642 г. дают более полную картину состава и происхождения икон. Помимо складней «Савина письма» и других (в том числе поступивших от крупных соловецких вкладчиков, старцев Ефрема и Варфоломея) опись перечисляет: «...да образов чюдотворцевых на золоте вологодского и монастырского письма 259 икон. Да образов чюдотворцевых же вологодского и монастырского письма на красках 445 икон, да в четырех коробьях образов чюдотворцевых старого письма Феодосьева на плохом золоте 82 иконы, да на красках 49 икон» [49].

И наконец, отводная книга Денежной казны 1661 г. еще более расширяет сведения о поступавших для продажи иконах: «Да монастырских раздаточных образов чюдотворцевых Зосимы и Савватия в середней полате и в верху с обителми на золоте 71 икона. Да без обителей на золоте 140 икон. Да чюдотворцевых же икон для роздачи монастырского и сумского письма на красках 160 икон. Святителя Филиппа чюдотворца костромского письма на золоте и на красках 160 икон» [50]. Таким образом, в XVII в. здесь были собраны складни и отдельные, небольших размеров, иконы, выполненные в монастыре и в подведомственном ему Сумском остроге и поступившие из таких известных центров иконописания, как Вологда и Кострома. Столь большое количество икон, поступавших в Денежную казну, свидетельствует об активности монастыря как заказчика. «Променные» и так называемые «раздаточные образа» в больших количествах шли на продажу приезжим гостям, вкладчикам и другим именитым людям. Они не только способствовали росту популярности монастыря, но и приносили ему значительный доход. Обычно продажная стоимость икон в два раза превышала ее закупочную цену [51].

Указание на наличие в монастыре икон местного письма ставит вопрос о существовании в нем мастерской, в которой работали монахи-иконописцы. В силу своего продолжительного пребывания в обители, будучи в прямой зависимости от ее порядков, они в большей мере, чем другие мастера, претендуют на право называться собственно соловецкими. Именно они могли стать непосредственными выразителями местной художественной среды, носителями собственной иконописной традиции. Однако последняя едва ли получила на Соловках широкое развитие. Удаленность от центров городской культуры и вместе с тем тесные хозяйственные связи с развитыми областями центра России и Севера, большие потребности в значительном количестве икон обусловили во многом привозной характер большинства произведений живописи.

Еще до середины XVI в. многочисленные утраты в результате пожаров произведений живописи пополнялись за счет «христолюбцев» с материка. Позже широкие планы Филиппа Колычева по превращению монастыря в крупную вотчину — оплот православия на далеком севере, сопровождались, как мы видели, привлечением отдельных произведений живописи и опытных мастеров из признанных художественных центров. Лишь с конца XVI—начала XVII в. в окрепшем в военно-политическом и экономическом отношении монастыре складываются условия для местного искусства. Однако, как показывают письменные источники, вовлеченные в активную хозяйственную жизнь «старцы-иконописцы» пишут, как правило, наиболее простые по исполнению и композиции «чюдотворцовы» образа. При этом наибольшая часть икон, посвященных соловецким «святым», также привозилась из прилегающих к Соловкам областей Севера и центра — районов традиционного иконописания, оказывавших существенное воздействие на культуру Соловков. Да и сами соловецкие «старцы» не были уроженцами монастыря, а приезжали из многих городов и сел на материке, где, скорее всего, и были сформированы их художественные вкусы. Указанные явления способствовали значительному стилевому разнобою в использовании художественных форм, из которого проблематичнее всего выделить особенности собственно соловецкого письма. И все же существование на Соловках крупной иконописной мастерской в XVII в., представителями которой были монахи, интересно для нас. Они являлись своеобразными местными интерпретаторами художественных процессов, происходивших в искусстве этого времени, а в изображении соловецких «святых» могли выступать в качестве разработчиков новых сюжетных и иконографических схем.

В описных книгах Денежной казны нам уже встречались имена двух монахов-иконописцев, старцев Савы и Феодосия. Приходно-расходные книги монастыря сообщают некоторые

[40] Там же. Д. 5. Л. 48.
[41] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 90.
[42] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 217. Л. 58 об. Покупка монахами мест в кельях, денежные вклады при пострижении и по мере проживания в монастыре были обычным явлением на Соловках, что указывает на существование определенного имущественного ценза при зачислении в братию и заселении. Величиной вклада порой определялось общественное положение старцев, порядок записи в литию и другие почести. См.: ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125; ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 208, 209, 211, 213, 217.
[43] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 33, 34, 44, 53, 57, 78 об.
[44] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 40. Л. 1—70.
[45] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 121. Л. 1—17.
[46] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 572. Л. 1—171.
[47] Там же. Оп. 2. Д. 1425. Л. 1—190.
[48] Там же. Оп. 1. Д. 444. Л. 2—4.
[49] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 453. Л. 2—4.
[50] Там же. Д. 471. Л. 6 об.
[51] Там же. Д. 214. Л. 28, 49, 73 об., 109, 129, 193 об. и др.

дополнительные сведения о них. Так, в 1622 г. были «променяны по казны отцу игумену Ириарху складни в медном окладе Савина писма на цке Пресвятые Воплощения, а на другой цке 4 святых. Промены взято 10 алтын»[52].

В 1621 г. впервые упоминается «иконник» старец Феодосий, которому за 2 руб. продается большое место в каменной келье недалеко от Рыбных ворот в северо-западной стороне монастыря[53]. Существенно дополняет сведения об иконописце запись, сделанная в это же время во вкладной книге монастыря: «Старец Феодосей иконник дал вкладу 10 рублев, а в мире был Федор нижегородец, да он же написал в монастырь вкладом божия милосердия деисус за 8 рублев, да 200 пятниц соловецких чюдотворцев на золоте за 30 рублев, да он же дал за келью 2 рубли, а всего вкладу его на 50 рублев»[54].

Здесь мы имеем редкий случай, когда благодаря крупному вкладу удается узнать мирское имя мастера, место его прежнего проживания, характер выполненных на монастырь работ. В 1630 г. Феодосий еще жил в монастыре, так как в расходной книге указан в качестве покупателя из казны двух гривенок воску[55]. Однако спустя 12 лет его иконы, как мы знаем, считались уже «старого писма». Важно отметить, что Феодосий представлял в монастыре один из древних культурных центров Руси и как иконописец не ограничивался написанием только «чюдотворцовых» образов. Примечателен и факт упоминания его имени в книге Денежной казны — свидетельство признания и определенного авторитета мастера.

Возможно, что долгое время соловецким иконописцем был холмогорец «Семен Михайлов сын иконников». В 1636 г. он дал вкладом в монастырь свой дом со всеми постройками и имуществом, а в 1663 г. «тот вкладчик Семен во иноцех Саватия преставился» и был записан в монастырскую литию на 41 год[56].

Фрагментарны сведения и о других монахах-иконописцах монастыря. Как уже указывалось, с 1588 по 1610 г. четырежды упоминается в письменных источниках «старец» Садоф и в последний раз при покупке места в каменной иконной келье. Помимо него в ней могли проживать и другие монахи-иконописцы. В том же 1610 г. «продано чет кельи старцу Филарету иконнику, место от дверей от монастыря, взято денег два рубля»[57]. Эта келья находилась «от Рыбных ворот», т. е. в северном «келейном порядке» монастыря. В 1611 г. этот «порядок» назывался уже «иконным рядом»[58].

Само существование в начале XVII в. «иконной кельи», давшей название и «иконному ряду» жилой застройки, в которой кроме прочей братии жили и старцы-иконники, свидетельствует о существенной роли иконописцев в общественной структуре монастыря. Вместе с тем в условиях Соловков задачи художественного плана не были резко противопоставлены обычной для монастыря хозяйственной деятельности. Тот же Филарет был дважды, в 1616 и 1617 гг., посылаем за солью в одно из поморских «усолий» (Лямцу)[59]. В 1666 г. по хозяйственным делам в Сумском остроге находился иконописец старец Иона[60].

Немаловажным фактом для истории соловецкого иконописания явилось строительство в 1615 г. двухъярусной каменной Иконописной палаты. Она располагалась в северной части монастыря за «иконным порядком» келий. Собственно помещение для иконописцев занимало половину второго яруса палат. За каменной перегородкой располагалась Чоботная палата. Нижний ярус использовался под жилье[61]. Снабженное большим количеством окон просторное сводчатое помещение Иконописной палаты создавало благоприятные условия для работы иконописцев. Ее появление свидетельствовало о более четкой организации «иконного дела» на Соловках, определенной консолидации художественных сил вокруг крупнейшего северного заказчика. Она была рассчитана прежде всего на приезжих мастеров, работавших здесь и, видимо, здесь же проживавших, в то время как монахи-иконописцы, следуя требованиям устава, продолжали жить и, возможно, работать в своих кельях. Постепенно «иконный порядок» келий все меньше отвечал своему назначению. Последний раз он так назван в источниках в 1627 г.[62] Опись келий 1644 г. уже называет его «кельи каменные от Рыбных ворот от города»[63], несмотря на то что в нем еще находилась Казенная келья, в которой жили «братья-иконописцы старец Помева с братьей»[64].

[52] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 225. Л. 7 об.
[53] Там же. Д. 224. Л. 44.
[54] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 288.
[55] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 227. Л. 99 об.
[56] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 483. Из данной записи можно лишь предполагать, что, отдав монастырю свое имущество, Семен Михайлов был сразу же пострижен. Не исключено, однако, что он был пострижен лишь перед смертью за прошлые заслуги перед монастырем или вообще был постриженником другого монастыря.
[57] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 217. Л. 44 об.
[58] Там же. Л. 77 об.
[59] Там же. Д. 15. Л. 94, 115.
[60] Там же. Д. 484. Л. 45.
[61] Летописец соловецкий конца XVIII в. // ГПБ. Сол. № 484/503. Л. 16.
[62] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 227. Л. 36, 38.
[63] Там же. Д. 455. Л. 43.
[64] Там же. Л. 56 об.

Однако постепенно старцы-иконописцы расселяются по всему монастырю. В 1663 г. казенная келья была продана архимандриту Варфоломею, а с 1665 г. в ней жил старец Иона-«иконник». В 1668 г. Иона перешел жить уже в другую келью[65]. В 1690 г. в «озерном порядке» в трехместной келье с двумя рядовыми монахами жил «головщик монах Дорофей живописец»[66]. На следующий год переписная книга соловецкой братии застает его уже в «морском порядке» келий с четырьмя соседями[67]. В то же время в ряду «от Рыбных ворот» жил «монах Товия иконник присыльной», т. е. прибывший из другого монастыря[68].

Приведенными именами не исчерпываются сведения об иконописцах-монахах на Соловках в XVII в. В приходно-расходных книгах за 1606 и 1608 гг. в качестве вкладчика дважды встречается имя старца Федорита-«иконника»[69]. В 1631 г. после смерти «пели сорокоуст по иноке Игнатеи иконнике»[70].

Сейчас преждевременно судить о реальном вкладе иконописцев-монахов в художественную культуру Соловков. Среди массы пядничных «чюдотворцовых образов» ими могли создаваться и образы сложного иконографического содержания, однако многочисленные случаи привлечения в монастырь иногородних и приезжих мастеров и значительное количество вкладных образов из Москвы и других художественных центров в XVII в. свидетельствуют об определяющей роли последних при количественной и качественной оценке соловецкого собрания икон.

Значительную группу находившихся на Соловках иконописцев составляли приезжие мирские мастера, монастырские слуги. Связанные с монастырем договором или обетом, многие из них на протяжении долгого времени трудились в нем, внося свой вклад в историю местного иконописания. Питание и одежда, сравнительно обеспеченное существование в стенах известного монастыря, богоугодные цели привлекали сюда мастеров из многочисленных районов Русского государства. Однако, как и соловецкие монахи, эти люди редко получали денежную компенсацию за свой труд и потому, лишь в единичных случаях упомянутые в монастырских финансовых документах, оставались анонимными исполнителями сотен произведений древней живописи. Часто лишь случайно, в потоке повседневной хозяйственной жизни, приводятся их имена. Так, в 1648 г. было взято «на Тихонке иконнике за казенную шапку рубль денег»[71]. В 1660 г. «куплено в казну у Матвея иконника дюжина очков в косте»[72]. В 1666 г. «принес Моисей иконник вкладных денег»[73]. В том же году «принес слуга Федор Иванов иконник денег 6 рубли 27 алтын 2 деньги, что у него оставалось за росходом посылан был в Новгород за роздаточной рыбою»[74]. Федор Иванов находился в Новгороде в течение всей зимы и помимо денег на пропитание получил 5 руб. на покупку «корелчатого дерева на сосуды про монастырский обиход»[75]. Так же как и Федор, с октября по май провел в Новгороде и другой посланный за рыбой «иконник» по имени Матфей[76]. Посылку двух иконописцев в Новгород можно считать случайной, но можно и предположить, что столь долгое их пребывание в Новгороде было использовано для своеобразной стажировки в местных иконописных мастерских. Возможно также, что оба мастера были связаны с Новгородом происхождением, отчего выбор пал именно на них. В качестве вкладчика в монастырскую казну 50 руб. денег упоминается в 1661 г. «монастырский служебник иконник Тихон Филиппов сын двинянин»[77].

С 1668 по 1676 г. в ходе известного «соловецкого сидения» (обороны от царских войск, поднявшихся на старую веру монахов) местным художественным силам был нанесен существенный удар. Родившаяся под рукой Семена Денисова и распространившаяся в многочисленных списках «История о отцех и страдальцех Соловецких» дает яркую картину гибели ревнителей старой веры, где среди прочих смерть настигла и «Феодора живописца мудраго со учеником Андреем, мужи елико во обители знамениты»[78]. Были ли Феодор и его ученик лицами мирскими или монахами, определенно сказать трудно. В письменных документах, посвященных осаде монастыря, находим имя еще одного иконописца — Стеньки, переписывавшего для воеводы Ивана Мещерина иконы «с полотенец, на которых писаны Страсти господни»[79].

[65] Первые известия о монахе Ионе-«иконнике» обнаружены в документах от 1643 г., отметивших, что его брат из с. Курецкого (близ Холмогор) делал вклад в монастырскую казну. В 1662 г. сам старец Иона-«двинянин» дает крупный вклад на сумму 50 руб. и платит 10 руб. за большое место в «иконной» келье. См.: ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 294 об., 344 об.
[66] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 714. Л. 600.
[67] Там же. Л. 28.
[68] Там же. Л. 30.
[69] Там же. Д. 214. Л. 78, 125.
[70] Там же. Д. 227. Л. 275.
[71] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 51. Л. 7.
[72] Там же. Д. 257. Л. 78 об.
[73] Там же. Д. 484. Л. 15.
[74] Там же. Л. 18.
[75] Там же. Л. 50.
[76] Там же. Оп. 1. Д. 490. Л. 20, 22.
[77] ОРГП Гос. музеев Моск. Кремля. Д. 490. Л. 695.
[78] *Денисов [С.]* История о отцех и страдальцех Соловецких. М., 1907. С. 22.
[79] ЦГАДА. Ф. 125. Д. 16. 1673–1676 гг. Л. 38.

К началу 80-х годов XVII в. монастырь постепенно восстанавливает разрушенную экономику, в новых масштабах возобновляется его культурная жизнь. Для пополнения иконостасов церквей приглашаются мастера из развитых в культурном отношении северных городов. Наряду с ними крупные заказы получают находившиеся в монастыре на службе иконописцы. В 1683 г. расходные книги отмечают выдачу иконописцам Стефану Макарьеву и Родиону Карпову «за труды их в потешение, что оне в церкви у святителя Николая поповляли святые иконы денег пять рублев» [80]. Заметим, что денежное вознаграждение иконописцы получают здесь не в качестве компенсации за труд, а именно «в потешение», плату поощрительного, а не обязательного свойства. Редкий факт выплаты денег монастырским мастерам с определением характера выполненных работ несомненно связан с важностью заказа и его большим объемом.

В конце столетия наибольшее количество соловецких иконописцев обнаруживается в сохранившихся переписях живших в монастыре мирских людей. В 1690 г. в переписной книге монахов по службам под заголовком «Иконники» перечислены следующие мастера: «Стефан Макарьев сын каргополец» (1657), «Лионтий Тимофеев сын Басалаев» (1687), «Иван Иванов смоленин» (1690) [81]. Стефан Макарьев, как видно, по происхождению каргополец, и, если считать названную в книге дату за время его прибытия, получается, что он пережил соловецкое восстание. В другой переписной книге того же времени под заголовком «В иконной» значатся: «Семен Никифоров сын Ярославец» (1689), «Евдоким Евстафьев переславец» (1687) [82]. Несовпадение имен первого и второго списков одновременно живших в монастыре мастеров связано с проживанием «иконников» вне Иконописной палаты или с тем, что живние в палате мастера не были иконописцами, что, однако, маловероятно.

В следующей по времени описи монастырских служб 1702 г. названы имена двух иконописцев — Степана Макарева и Ульяна Иванова [83]. Созвучие указанных имен с уже известными Стефаном Макарьевым и Иваном Ивановым позволяет предположить, что писец, как это нередко случалось, несколько изменил их настоящие имена и что речь идет об одних и тех же лицах. Последний раз имя Стефана Макарьева встречается в этом же году при вкладе денег в память по родителям [84].

Последней многочисленной группой художников на Соловках в XVII—начале XVIII в. были приглашенные на непродолжительное время иногородние иконописцы и мастера, выполнявшие заказы на местах, в районах, прилегающих к монастырю или связанных с ним хозяйственными отношениями. В отличие от других трудившихся на монастырь мастеров, как правило, известно, откуда прибыли или где проживали эти иконописцы. Известно также, что за свою работу они получали денежное вознаграждение, и часто их взаимоотношения с монастырем оформлялись договором. Как было указано выше, большое количество икон массового спроса изготовлялось для монастыря в Сумском остроге, Вологде и Костроме. Попробуем в связи с Соловками подробнее ознакомиться с каждым из этих центров иконописания.

Приходно-расходные книги монастыря XVII в. показывают, что наиболее тесные художественные контакты связывали Соловки с карельским берегом Белого моря, и прежде всего с Сумским острогом. С первых десятилетий XVII в. и до середины XVIII в. на монастырь работали несколько поколений сумских иконописцев. Имя первого известного нам сумского мастера встречается в 1617 г., когда «иконнику Ждану сумлянину за иконы за 53 пядницы» было выплачено 3 руб. 32 алтына [85]. Имя Ждана-сумлянина еще неоднократно фигурирует в отчетных книгах монастыря при продаже множества пядичных «чюдотворцовых» икон, складней, а также поставке в монастырь иконных досок [86]. В записи от 1620 г. говорится, что иконник Ждан Кузнецов написал в казну 30 пядниц [87].

Есть основания предполагать, что это одно и то же лицо, и мы узнаем фамилию долго работавшего на монастырь мастера. Заметим, что без приписки «иконник» имя Ждан Кузнецов неоднократно встречается в письменных источниках. В первый раз — в 1593 г. в качестве слуги при поездке в Москву (сопровождавшейся, кстати, закупками и икон, иконного золота, окладов и пр.) и дважды в качестве вкладчика в монастырскую казну различного товара [88]. Наиболее интересна последняя запись, относящаяся, видимо, к 30-м годам: «Старец Алексей, а в мире был Ждан Кузнецов дал вкладом денег и платья и лошадей и судов оловянных и деревянных и всего на 63 рубля» — и свидетельствующая о приеме иконописца в состав братии за крупный вклад. В последний раз имя иконописца встречается в расходной книге 1631 г. [89]

Почти одновременно со Жданом пишет для монастыря «чюдотворцевы образа Семен иконник сумлянин». Его имя упоминается в письменных источниках за 1620, 1621, 1628, 1630, 1631 гг., иногда вместе со Жданом [90]. В 1617 г., по свидетельству расходных книг, было «дано иконнику Семену Северянину за иконы за 50 пядниц денег 4 рубли» [91]. Видимо, мы здесь опять имеем дело с одним и тем же лицом, но писец уточняет известные факты, сообщая фамилию иконописца.

Возможно, сыном известного нам иконника Ждана являлся «иконник Дружина Жданов сумлянин», который написал в монастырскую казну 161 «чюдотворцову» икону. У него же было куплено «ко образному писму» 62 иконные доски «по полуторе деньги за каждую» и 30 листов золота [92].

С 40-х годов XVII в. на монастырь начинает работать новое поколение сумских мастеров — братья Иван, Тимофей, Дружина Перфирьевы (иногда Перфильевы). В 1640 г. было «куплено в казну у сумского иконника у Ивана Перфирьева 28 икон чюдотворцевых на красках по гривне икона» [93] Дружина продает свои иконы в 1642, 1644, 1646, 1649 гг., а вместе с братом Иваном в 1645, 1648 гг., Тимофей продавал свои иконы в 1648 г. [94]

Большое количество сумских иконописцев, работавших на монастырь, позволяет рассматривать Сумской острог в качестве важного культурного центра беломорского Севера. Сохранившиеся писцовые книги Сумского острога дают возможность подробнее узнать о составе и социальном положении живших там иконописцев.

Сумской острог представлял собой крупное поморское село, которое еще в 1450 г. было передано монастырю. В 1582—1583 гг. силами монастыря в нем был построен деревянный острог, являвшийся важным рубежом на пути шведов. Со строительством острога возрастает количество крестьянских, бобыльских и солдатских дворов. Уже в 1593 г. в одной из поручных записей впервые встречается нам сумской иконописец, волостной староста «Ивашка иконник» [95]. Переписная книга острога 1611 г. имен иконописцев не называет, хотя обращает на себя внимание упоминание двух известных нам фамилий — крестьянина Григория Порфирьева и бобыля Третьяка Кузнецова, родственники которых в будущем стали иконописцами [96].

Следующая писцовая книга Сумской волости относится уже к 1647 г., и здесь среди живущих по дворам крестьян и бобылей названы два брата «Первушка да Игнашка иконниковы» и известный нам бобыль «Дружина Перфирьев сын иконников» [97]. Братья хотя и не встречались нам среди поставщиков икон в монастырь, однако едва ли могли избежать художественных контактов с ним. Соловецкий монастырь монополизировал покупку и сбыт иконописной продукции на всем Беломорском побережье. Собственными силами и с выгодой для себя он ежегодно продавал сотни произведений живописи, часть которых проникала и в центральные области государства [98]. Сумской острог был наиболее удобным и крупным торговым и ремесленным центром на юго-западном побережье Белого моря, связывавшим монастырь с обширными районами Заонежья и через него с центральными районами государства. Неудивительно поэтому, что именно здесь создались условия, благоприятные для работы иконописцев, произведения которых имели широкое распространение в миру и особенно сильно в которых нуждался сам Соловецкий монастырь.

Наиболее полное представление о социальном лице сумских иконописцев дают писцовые книги 1661 г. Сумской острог этого времени состоял из расположенных на берегу реки деревянной крепости с церковью и монастырскими хоромами внутри и посада за ее пределами. На посаде и находились несколько петяглых церковных домов и тяглые «106 дворов крестьянских, да двор земский мирской, до 57 дворов бобыльских, да 64 двора стрелецких, да 9 дворов вдовьих, да двор земского дьячка, да двор таможенного дьячка» [99]. Среди переписанных крестьянских дворов со 183 жителями встречаем мы и знакомых нам по работам для Соловецкого монастыря иконописцев. «Ивашко Перфильев иконник, тягла пол чет, дворовые земли под ним в длину 12 сажен поперег 6 сажен невступно. Против двора ево огородец на берегу амбар. Тягловое у нево поле против Одинцовых двора в длину 90 сажен, поперег 15 сажен, и того чет обжи и пол пол чет. И в том полу у него у Ивана и в тягле пол чет. У брата его Тимофея пол чет, а пол пол чет у них у обоих

[80] Там же. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 599. Л. 198 об.
[81] Там же. Д. 714. Л. 14.
[82] Там же. Л. 19.
[83] Там же. Д. 751. Л. 13 об.
[84] Там же. Д. 749. Л. 17.

[85] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 15. Л. 126.
[86] Там же. Д. 224. Л. 78 об., 79, 88 об., 111; Д. 225. Л. 24 об.; Д. 227. Л. 291 об.
[87] Там же. Д. 224. Л. 88 об.
[88] Там же. Д. 6. Л. 10 об.; ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 348; Д. 152. Л. 272.

[89] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 227. Л. 291 об.
[90] Там же. Д. 224. Л. 78 об., 111; Д. 227. Л. 234, 265, 279, 291 об.
[91] Там же. Д. 15. Л. 126 об.
[92] Там же. Д. 227. Л. 233 об., 234.
[93] Там же. Д. 41. Л. 60.
[94] Там же. Д. 45. Л. 25 об., 42 об., 43; Д. 244. Л. 33; Д. 242. Л. 24, 36 об., 42; Д. 244. Л. 57 об., 24; Д. 51. Л. 118, 128—128 об., 140.
[95] ЦГАДА. Ф. 1287. Оп. 1. Д. 5705. Л. 6 об.

[96] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 129. Л. 29, 71 об., 79 об., 86.
[97] ЦГАДА. Ф. 281. Оп. 10. Д. 4421. Л. 3—3 об.
[98] Там же. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 214. Л. 28, 49 об., 73 об.; Д. 217. Л. 32, 57, 70, 86 об.; Д. 224. Л. 41, 68 об.; Д. 227. Л. 12, 26 об., 88, 115 об., 148 об. и др.
[99] Там же. Д. 57. Л. 3, 109—109 об.

на оброке...»[100] Следом за описанием усадьбы Ивана идет описание земель его брата: «Тимофейко Перфильев иконник тягла пол четь дворовые земли под ним в длину 12 сажен поперег 5 сажен. Тяглое у него поле з братом иво Иваном иконником. У него же Тимофея на оброке пол чет обжи с лишком и в межах с Семеном да Нестером Ростовцовым»[101].

Упомянута в описи и «клеть Дружины иконника по лицу без локти две сажени», расположенная недалеко от Никольской башни острога[102]. Представлены братья и в списке тяглых и оброчных земель, переписанных вновь 1 июля 1661 г., где указана и сумма выплачиваемого оброка[103].

Таким образом, иконопись для перечисленных нами мастеров являлась важным, но не единственным средством к существованию. Крестьяне по происхождению, они еще не оторвались от земли полностью. Обрабатывая ее вместе с семьей летом, они, видимо, лишь в долгие зимние месяцы занимались иконным ремеслом и единственный раз в году привозили свои работы на продажу в монастырь. В аналогичном положении находились, вероятно, встречающиеся в описных книгах Сумского острога серебряники[104]. И если большинство сумских иконописцев писало однотипные «чюдотворцовы» иконы, то некоторые из них получали относительно сложные заказы. Так, приходно-расходные книги монастыря указывают, что летом 1681 г. по соборному приговору было выплачено сумским иконописцам Ивану и Тимофею Перфирьевым «с товарыши за работу, что оне в монастыре нынешняго лета в соборной церкви у Спаса поновляли святые иконы деисус, праздники, пророки, праотцов и иные святые иконы. Да в четырех пределах, что на соборной церкви иконы же поновляли. За все то денег семнадцать рублев»[105]. Это был, несомненно, крупный и ответственный заказ, порученный уже опытным иконописцам, руководившим целой бригадой мастеров.

Одновременно с ними «иконнику сумлянину Якову Дружинину, что он починивал в церкви Успения пресвятые Богородици в дву ярус деисусы числом сорок одна икона да шесть икон местных. Да в трапезе два деисуса числом до восминатцать икон да деисус над дверми, да две иконы местных, да штилистовых, и четырелистовых икон с пятдесят, и того всех сто восминатцать икон за труды дано денег три рубли с полтиною»[106]. Что в себя включало «поновление» или «починивание» икон — подведение ли свободных от оклада ликов или запись всей поверхности иконы, — могут установить сейчас лишь реставраторы. Но в любом случае это было важным мероприятием монастыря после восстановления его от ущерба, нанесенного подавлением восстания. Привлечение к нему сумских мастеров для нас особенно интересно.

К концу столетия роль Сумского острога в монастырских иконных закупках резко сокращается. Вместо многочисленных «чюдотворцовых» икон в монастырской отводной книге Денежной казны 1680 г. отдельно выделены 6 сумских складней на двух и на трех досках, часто со сложными по иконографии изображениями. К «сумскому привозу» относятся также три иконы, изображающие «Троицу», «Владимирскую Богоматерь» и «Иоанна Предтечу». Каждая из икон имела серебряные оклады с басменными резными и позолоченными венцами[107].

Писцовая книга Сумского острога 1694 г. среди владельцев крестьянских дворов указывает лишь одного иконописца — Ивана Перфирьева, престарелого уже мастера, доживавшего свой век на монастырских тяглых землях[108].

Однако полностью роль Сумского острога в художественной жизни монастыря не была утрачена. Культурное наследие, оставленное мастерами предшествующих десятилетий, в XVIII в. оказало влияние на новое поколение мастеров, относящихся уже к другой социальной прослойке сумского населения — солдатам, речь о которых пойдет ниже. Укажем лишь, что в 1762 г. 131 икона из Спасо-Преображенского собора была отправлена для починки в Сумской острог[109]. Дальнейшее исследование этого местного центра художественной культуры Севера и стилистический анализ происходящих из него икон помогут выяснить его подлинное значение среди уже известных районов северного иконописания XVII в.

Другим, гораздо менее значительным центром иконописания на карельском берегу Белого моря была Нюхча. По документам, в этом небольшом монастырском «усолье» в начале XVII в. действовали лишь две солеварни[110].

[100] Там же. Л. 59 об.– 60.
[101] Там же. Л. 60–60 об.
[102] Там же. Л. 70 об.
[103] Там же. Л. 117 об., 126 об., 136 об.
[104] Там же. Л. 15, 36 об., 71, 71 об., 138.
[105] Там же. Д. 599. Л. 144–144 об.
[106] Там же. Л. 145 об. Отец Якова Дружинина, «Дружинька Алексеев сын иконник», вместе с Иваном и Тимофеем Перфирьевым перечислены среди крестьян Сумского острога в 1668 г. См.: ЦГАДА. Ф. 137. Оп. 1. Д. 72. Л. 9 об., 17.
[107] Там же. Д. 603. Л. 7 об.– 8.
[108] Там же. Д. 132. Л. 74.
[109] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 4330. Л. 1–17.
[110] *Савич А. А.* Соловецкая вотчина XV–XVII вв. Пермь, 1927. С. 126.

Однако и здесь в течение короткого отрезка времени существовала небольшая иконописная мастерская, изготовлявшая иконы для Соловецкого монастыря. Приходно-расходные книги монастыря указывают, что в 1606 г. «Нюхоцкой волости иконник Ждан Левонтьев сын написал в монастырскую казну 34 образа чюдотворцовы на красках по два алтына три деньги за образ»[111]. В 1607 г. он же написал в казну 100 образов «чюдотворцев», в 1608 г. — 75[112]. Из расходной книги монастыря за 1608–1609 гг. мы узнаем полное имя мастера: «Взято у Ждана Леонтьева сына Лобанова у нюхчанина 128 пядниц»[113]. Подобные же закупки происходили и в 1610, 1611, 1616 гг. Причем иконы в 1611 г. приобретались всего «по полтретья алтына за икону», так как они были написаны на празелени, а иконные доски и олифа были монастырские[114].

Небольшим северным селом, исторически связанным с Соловками, была Сорока (ныне г. Беломорск). Письменные источники дважды, в 1667 и 1680 гг., называют имя сороцкого иконописца Савы. В первом случае у «сорочанина Савы иконника» было куплено шесть выдр, во втором у него же покупался карбас[115]. Однако сведений о выполнении им икон для монастыря не обнаружено.

Неизвестно пока, какой художественный центр представлял «иконник Субота Стефанов», написавший в 1615 г. в казну 25 «чюдотворцовых» образов, за что получил рубль 10 денег[116].

Указывая на значение для монастыря работ иконописцев ближайших к нему районов северного Обонежья и карельского берега, не следует, однако, и преувеличивать его. Своеобразие соловецкой культуры со времени ее возвышения во второй половине XVI в. и до середины XVIII в. складывалось из ряда противоречивых моментов. С одной стороны, и прежде всего в отличие от двух виднейших монастырей того времени — Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского, Соловецкий монастырь не являлся аристократическим. В нем гораздо больше чувствовалась патриархальность уклада жизни. Это был крупнейший монастырь-хозяйственник, за толстыми стенами которого жили многие утративние мирские имена, но не порвавшие связи с трудовой деятельностью крестьяне, ремесленники, приказчики, торговцы. Географически, экономически и в области культуры он не мог не находиться под влиянием двух крупнейших северных районов, Двинской земли и Обонежья, а следовательно, и своеобразных художественных вкусов этих мест. С другой стороны, в силу отведенной ему исторической роли, собственной хозяйственной активности, специфики политической и духовной жизни он питался художественными силами и идеями крупных культурных центров средней и северной Руси. Уровня художественного развития районов, непосредственно прилегавших к монастырю, в частности карельского берега, было недостаточно для удовлетворения широких потребностей монастыря. Помимо образцов на продажу, «в поднос» и поновления иконостасов он нуждался в произведениях более творческого содержания. Выполнять такие заказы могли только опытные художники-профессионалы, прошедшие хорошую школу живописи. В конце XVII в. такими мастерами стали холмогорцы по происхождению иконописцы Василий и Семен Спиридоновы. Впервые в истории Соловков им было поручено «подписать» фресковой живописью церковь Зосимы и Савватия, находившуюся в северном алтарном приделе Спасо-Преображенского собора (в конце XVIII в. при расширении церкви росписи были уничтожены). В расходной книге за 1680 г. записано: «Того ж (августа) в 10 день против подрядной записи соборного старца Нектария Толочанова дано холмогорцом иконописцем Василю да Семену Спиридоновым за работу их, что подписали церковь преподобных чюдотворцов Зосимы и Савватия и паперть настенным писмом достальных денег тридцать один рубль и подрядная запись им выдана, а у них в том росписка взята за руками. Да им же иконописцом Василю и Семену Спиридоновым с товарищи по соборному приговору дано за работу же, что они сверх подрядной записи написали в паперти же у чюдотворцов настенным писмом денсус за то денег три рубли»[117].

Сохранились также две грамоты, свидетельствующие о характере взаимоотношений между монастырем и названными иконописцами. В одной из них, направленной Василием Спиридоновым архимандриту Макарию, содержится просьба о выдаче мастерам «задаточных» денег за письмо «первого срока» и обязательство, что весной на первых карбасах они вновь приедут в монастырь для подписи паперти. Более подробно существо дела изложено в другой грамоте, являющейся списком с государевой, написанной в 1680 г. В ней от имени царя Федора Алексеевича содержится указ на Двину к воеводе Богдану Ивановичу Нащокину об отсылке в 1680 г. в монастырь иконописцев «колмогорцев Семена да Василия Спиридоновых» для продолжения работ по подписанию

[111] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 214. Л. 193 об.
[112] Там же. Л. 200, 216 об.
[113] Там же. Л. 217. Л. 114.
[114] Там же. Л. 165 об., 201; Д. 15. Л. 101.
[115] Там же. Д. 484. Л. 67; Д. 599. Л. 114.
[116] Там же. Д. 15. Л. 75.
[117] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 599. Л. 113 об., 114.

паперти. В грамоте говорится, что договор между иконописцами и Нектарием Толочановым был заключен в 1678 г., но в 1679 г. мастера приехали на Соловки поздно и успели расписать только церковь. Недополучив положенных по договору денег, они на зиму уехали в Холмогоры. Их отъезд, видимо, встревожил монахов; поэтому они решили обратиться с просьбой к государю о присылке мастеров на Соловки ранней весной 1680 г., что тот и сделал [118].

Имя Семена Спиридонова известно в литературных источниках. Известна и лестная оценка, данная ему в 1678 г. Симоном Ушаковым, «что иконное мастерство пишет самое доброе и мастерством своим против Никиты Павловца стоит» [119]. Гораздо меньше известно о Василии Спиридонове. В. Г. Брюсова предполагает, что он являлся младшим братом Семена и в 70-х годах работал в Устюге и, возможно, участвовал в выполнении крупных заказов вместе со своим братом [120]. Теперь установлено, что одним из таких заказов и являлся выполненный на Соловках фресковый цикл.

И все же ограниченность в XVII в. культового строительства не способствовала широкому привлечению опытных мастеров из прилегающих к монастырю крупных художественных центров.

Известны две небольшие церкви, построенные в монастыре в XVII в. Одна из них деревянная, в честь св. Онуфрия (1666), находилась с южной стороны за крепостной стеной на погосте. Другая, каменная, в честь Филиппа Митрополита (1688), располагалась внутри монастыря у западной крепостной стены, напротив паперти Успенской церкви. О мастерах, украшавших иконостасы этих церквей, пока ничего неизвестно. Судя по молчанию об этом событии расходных книг монастыря, их выполняли иконописцы-служебники или монахи. В остальном же массовый спрос на пядничные иконы с изображением местных святых определил и своеобразие заказов, с которыми монастырь обращается к развитым в художественном отношении центрам.

Важное место в снабжении монастыря иконописью «малых форм» занимали Вологда и Кострома. Выше отмечалось наличие в казенной палате 30—40-х годов «чюдотворцовых» икон вологодского и костромского письма. Некоторое уточнение о характере покупок художественных ценностей в этих городах дают отчетные документы монастырской вологодской службы. Для первой трети XVII в. свойственно приобретение «на Вологде» икон «чюдотворцов» для собственных нужд, на раздачу вкладчикам и приезжим именитым гостям [121]. Обычно у местных мастеров покупались («выменивались») от пяти до 20 икон, которые вскоре и расходились по назначению здесь же, в Вологде. Изредка бывали и более крупные закупки. Так, в 1628 г. «выменили по монастырскому указу образов соловецких чюдотворцов на красном золоте 78 образов по 5 алтын икону. Денег дано 11 рублей 23 алтын. Ис того числа в монастырь послано с слугой Максимом два образа. Да к Москве ведучи старец Сергей взял у нас на Вологде 5 образов» [122]. В 1630 г. монастырь выплатил «иконнику Федору вологжанину... от образного письма за труды на год найму 6 рублев 3 алтына 2 денги» [123]. Последний случай показывает, что монастырь закупал большое количество «променных» икон по предварительному договору, выступая как активный заказчик. Как и Сумской острог, Вологда на время стала поставщиком массовой иконописной продукции.

В 30—50-е годы XVII в. закупки вологодских икон для монастыря сокращаются. В 1644 г. при работе на подворье упоминается имя еще одного вологодского иконописца: «Да из братских сеней давали иконнику Дмитрею Золотарю в денсус образы золотил Спаса да Пречистую богородицу, да Ивана Предтечи, от позолоты иконнику дали денег 16 алтын 4 деньги» [124].

Ведущую роль в деле массовой продажи их в обитель приобретает Кострома, являвшаяся транзитным пунктом по пути следования из Вологды в Москву. В 1632 г. «выменили на Вологде по монастырский обиход чюдотворцовых образов костромского письма мастеров 100 икон на красном золоте по 10 алтын за икону. Денег дано 24 рубли» [125]. Крупные приобретения подобных икон в Костроме отмечают источники в 1633, 1635, 1639, 1644, 1651—1657 гг. [126] Лишь дважды встречается в источниках имя мастера, исполнителя костромских икон. В 1637 г. в расходе денег вологодской службы указывается: «...посылали с Вологды Костроме к иконнику Михаилу Седашного для образов игумену Варфоломею на росход и с Костромы к Москве игумену Варфоломею послали образов пятнатцет икон на двоеличном золоте по девяти алтын по две денги икона да на (красках) по осми алтын по две денги икону», — и несколько позже: «...да Михаилу Седашину нанму дано рубль денег» [127].

С 1660-х годов по специальным указам из монастыря вновь заключаются сделки на изготовление икон в Вологде. Так, в 1660 г. покупаются 32 иконы «на красном золоте» по 10 алтын за икону и 26 «на красках» по 5 алтын за каждую [128]. Это была обычная стоимость икон подобного типа. Однако в 1663 г. «на Вологде купили 59 чюдотворцовых образцов по 1 руб. и 16 алтын каждый, 58 образов на красках» по 1 руб. и 30 образов «Филиппа Митрополита» «на золоте», каждый из которых стоил 4 руб. [129] Столь высокая стоимость икон говорит об их высоком качестве по сравнению с массой других, попадавших в монастырь.

Значительные закупки вологодских икон стоимостью от 5 до 16 алтын прослеживаются ежегодно с 1664 по 1668 г., т. е. до начала «соловецкого сидения» [130]. В конце XVII в. уже по документам курецкой службы монастыря, являвшейся транзитным на Двине (у Холмогор) пунктом следования грузов из Вологды на Соловки, мы узнаем о дальнейших художественных связях между ними. В 1691 г. у вологодского приказного старца было принято «образ живоначальная Троицы з бытием писан творенным золотом», а на следующий год — свыше ста икон «чюдотворцов с обителми» и «без обителей», т. е. с изображением монастыря и без него [131]. Крупные закупки вологодских икон продолжались до конца столетия [132]. Один из документов этого времени называет имя вологодского иконописца: «По вологодской росписи 203 (1695) году покупки моей старца Самсона тритцать восмь икон с обителми на двойном золоте. Да подряду монастырского, что писал на Вологде иконописец Ермола девятнатцать икон» [133].

В начале XVIII в. практика сотрудничества с вологодскими иконописцами продолжалась. В монастырской книге расхода денег за 1708 г. записано, что «по подряду города Архангельска иконника Василия Никифорова вологжанина принято десять икон чюдотворных с обителем, которые привез горожанин Гаврил Васильев. Дано ему иконнику за те иконы по подряду денег два рубли» [134]. В 1721 г. приказной монах вологодской службы сообщает в монастырь о покупке 50 «чюдотворцевых» образов, половина которых была с изображением монастыря [135]. Случайными на фоне широких закупок икон из Вологды и Костромы выглядят «20 пядниц соловецких чюдотворцев», которые написал и внес в монастырь в 1602 г. «вычежанин иконник Стефан Калистратов сын Норицын» [136].

При всем обилии «променных» икон, поступавших на Соловки из Сумского острога, Костромы и Вологды, они не могли в значительной мере определять художественное лицо монастырского собрания, отличавшегося в XVII в. большим количеством разнообразных по иконографии и богато украшенных произведений живописи [137]. Несомненно более высоким качеством отличались вкладные иконы, поступавшие преимущественно из Москвы и занимавшие более почетные места в храмах и ризнице. Из их числа назовем лишь некоторые наиболее значительные вклады.

Среди жертвователей икон вкладные книги называют царей, князей, бояр, московских гостей, торговых людей, соловецких игуменов, «священцев» и простых монахов. Крупнейший царский вклад был послан на Соловки в 1621 г. и предназначался для устраивавшегося независимо от монастыря Троицкого скита соседнего Анзерского острова. Вкладная книга скита подробно освещает это событие: «...посылала к ним во остров Анзерский с соловецкими старцы своея государевы казны денежные на создание казны церкви и божественные дискосы, и патиры, и местныя и денсусныя иконы, и святыя иконы, и священническия ризы и всякую церковную утварь, и благовестныя и звонныя колокола, и даша им святыя антимисы и благовестную, и указанную грамоту и по своему святительскому благословению и царскому указу новеле у них в пустынном месте окиянском отоце Соловецкие обители начальником своими монастырскими плотники воздвигнути церковь древянную во имя живоначальной Троицы и к ней придел преподобного Михаила Малеинского своего государева тезоименитого ангела. И по их царскому и святительскому указу церковь поставил по размеру тех местных и денсусных иконе...» [138] Небольшая деревянная церковь была доделана и освящена в том же 1621 г., куда и были внесены указанные иконы. Отметим здесь редкий случай, когда согласно

[118] Там же. Д. 105; Л. 1; ОРГИ Гос. музеев Моск. Кремля. Д. 470.
[119] *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Холмогорец — изограф XVII века (1642—1695 гг.) // Ежегодник института истории искусства. 1960. М., 1961. С. 246—277.
[120] Там же. С. 271.
[121] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 9. Л. 32, 155 об.; Д. 11. Л. 73 об.; Д. 12. Л. 43, 102, 102 об.; Д. 23. Л. 44 об.; Д. 24. Л. 36, 101; Д. 20. Л. 1; Д. 21. Л. 20; Д. 33. Л. 61 об., 116 об., 117; Д. 44. Л. 32 об., 71 об.
[122] Там же. Д. 29. Л. 101 об.
[123] Там же. Д. 227. Л. 268.
[124] Там же. Д. 47. Л. 27.
[125] Там же. Д. 29. Л. 193.
[126] Там же. Д. 31. Л. 55—55 об.; Д. 34. Л. 60 об.; Д. 47. Л. 32 об., 70, 104, 151 об.; Д. 54. Л. 135 об., 136, 180, 221 и др.
[127] Там же. Д. 33. Л. 136 об.— 137.
[128] Там же. Д. 56. Л. 65.
[129] Там же. Д. 58. Л. 142—142 об.
[130] Там же. Д. 63. Л. 55 об., 62, 105, 142, 142 об.
[131] Там же. Д. 920. Л. 3, 3 об.
[132] Там же. Д. 939. Л. 2, 36 об., 62, 85.
[133] Там же. Л. 2.
[134] Там же. Д. 177. Л. 33.
[135] Там же. Оп. 2. Д. 980. Л. 4—4 об.
[136] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 470.
[137] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 130. Л. 1—113; Д. 137; Л. 1—192; ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 40. Л. 1—165; Д. 572. Л. 1—296.
[138] ГПБ. Сол. 2 Анз./1370. Л. 2—2 об.

царскому указу церковь возводится с учетом размера местных и денсусных икон. И в дальнейшем Михаил Федорович не оставлял без внимания полюбившийся ему скит. Среди многочисленных царских грамот обращает на себя внимание датированная 1638 годом, по которой монастырь был пожалован 200 рублями на строительство каменной церкви, «а уставщик каменщиком от него великого государя во Анзерский скит послан с Москвы Трефил Шарутин»[139]. Присылка в скит Т. Шарутина, крупнейшего русского зодчего первой половины XVII в., как и происхождение древнейших анзерских икон, свидетельствует о широких художественных контактах между Москвой и Соловками. В 1655 г. указанные выше царского вклада иконы были «обложены» серебряными окладами, также прибывшими из Москвы от царя Алексея Михайловича и патриарха Никона[140]. С конца XVII в. Анзерский скит теряет свою независимость от монастыря, и его иконы стали частью соловецкого собрания.

В XVII в. в потоке богатых царских и боярских вкладов, состоявших в основном из денег, церковных одежд, крестов, сосудов и прочих драгоценностей, вклады иконами встречаются не так уж часто. Вот некоторые из них: в первой половине столетия богато украшенную икону «Зосима и Савватий» поставил в монастырь боярин князь Федор Иванович Звенигородский[141]. 10 икон праотцев прислал боярин Василий Иванович Стрешнев[142]. В 1700 г. много икон поступило от боярина князя Ивана Петровича Хованского[143]. В течение столетия значительное количество ценных икон поступало и от других московских вкладчиков-дьяков, торговых людей и просто приезжих в монастырь[144]. Некоторые из москвичей за вклады становились соловецкими постриженниками, но большинство просто записывалось в литию.

Среди вложенных икон преобладают «Богородица» и «Спас Нерукотворный», реже — соловецкие святые, «Никола» и некоторые другие. Стоимость их колебалась от 1 до 30 руб. и в основном зависела от богатства их декоративного убранства. Количество вкладных икон также было неодинаково. Обычно это одна-две иконы, но иногда поступало и по нескольку десятков образов. Среди прочих выделим вклад, данный в 1615 г. государевым иконописцем Баженом Савиным. Вклад состоял из 30 икон соловецких «чюдотворцев на красном золоте» общей стоимостью 12 руб.[145]

В 1700 г. на Соловки прибыло большое количество икон, связанных с именем одного из видных московских иконописцев второй половины XVII в. — Карпа Золотарева. Вкладная книга монастыря указывает: «1700 года думной дьяк Митрофан Петрович Тугаринов дал в поминовение по Карпе Иванове сыне Золотареве 8 икон местных, да 8 икон пядниц, да 10 икон праздники господни, 6 досок кипарису, да цка ней зачат резать образ Богородичей, 2 иконы больших на них писано 12 апостолов»[146]. То обстоятельство, что иконы переданы в память по усопшему иконописцу лицом, не связанным с иконописанием, дает основание считать их принадлежащими Карпу Золотареву и его ученикам. На то же указывает и незавершенность части работ, в то время как в целом они составляют почти полностью законченный иконостас. Не успев полностью осуществить свой замысел, мастер в 1700 г. (или незадолго до этого) скончался, а иконы были переданы на Соловки. Известно, что в 1698 г. Карп Золотарев по состоянию здоровья ушел из золотописцев Посольского приказа[147], из чего, однако, не следует, что он умер в это время. Не связанный должностными обязательствами, он мог продолжать работать на заказ, привлекая при этом учеников. Известно, что мастеру было свойственно выполнение заказов, связанных с оформлением иконостасов; выступал он и как талантливый резчик[148]. Таким образом, время соловецкого вклада уточняет дату смерти Карпа Золотарева, а также позволяет искать его работы в обширном собрании монастырских икон.

Многочисленные и богатые вклады иконами поступали в монастырь от соловецких игуменов. Часто выезжая в Москву и получая там крупные денежные пожертвования, они нередко вкладывали их в приобретение икон, которые затем передавались в монастырь. В 1621 г. игумен Ириарх «поставил у Всемилостивейшего Спаса в соборной церкви образ пресвятые Богородицы Успение» стоимостью 80 руб.[149] В описи 1632 г. эта богато украшенная икона названа принадлежащей кисти «Назарья иконника» — уникальный случай для монастырских переписных книг[150]. Стилистический анализ этого произведения подтвердил его принадлежность известному иконописцу строгановской школы Назарию Истомину[151]. Одновременно в местный ряд Спасо-Преображенского собора был поставлен еще один образ, вложенный Ириархом, — «Спас». Как и предыдущая икона, эта также была обложена серебром, украшена камнями и стоила 80 руб.[152] Не исключено, что обе иконы выполнены одним и тем же мастером.

Неоднократно ценные утварь и иконы вкладывал в монастырь келарь Троице-Сергиева монастыря, а позже соловецкий «старец» Александр Булатников[153]. Крупные вклады иконами делали и другие игумены Соловецкого монастыря. В 1640 г. три «окладных образа» внес игумен Маркел[154]. В середине столетия несколько ценных икон дал игумен Илия[155]. К последней трети столетия относятся наиболее богатые вклады архимандритов Варфоломея и Фирса[156]. Наиболее щедрый вклад внес Фирс, еще будучи иеромонахом, в 1685 г. В него вошли иконы «Пресвятая Богородица Казанская» стоимостью 80 руб. и «Преображение Господне», которые вскоре были поставлены в местный ряд Спасо-Преображенского собора[157].

И наконец, значительны вклады соловецкой братии. Получаемые монахами царское жалованье, пожертвования частных лиц, дары богатых родственников и, видимо, собственная коммерческая деятельность обогащали монахов. Отчасти в богоугодных целях и в память по усопшим или ради известности и скорейшего выдвижения в состав руководящей верхушки они активно вкладывали свои сбережения в приобретение икон, которые впоследствии передавались монастырю. В начале XVII в. соловецкий иеромонах Геронтей Боровитин сделал вклады иконами в общей сложности почти на 200 руб.[158] Несколько дорогих икон внесли иеромонахи Кирилак москвитин, Максим Ворона, Пансей[159]. Многочисленные, но более скромные «образа» поступали от рядовых соловецких старцев[160].

Небогатыми и малочисленными на фоне московских и монастырских вкладов выглядят в XVII в. иконы новгородской «дачи»[161]. Редко встречаются вкладчики икон из других областей государства[162].

* * *

В данной статье, рассматривая материал в рамках древнерусской иконописной традиции, мы ограничивались сведениями письменных источников преимущественно до конца XVII в. Однако естественно предположить, что и до середины XVIII столетия большое количество местных произведений живописи сохраняло отголоски традиций прошлого. Вместе с тем, как показывают письменные источники, это было время новых художественных исканий, связанных в монастыре с зарождением и развитием светских реалистических начал в религиозной живописи.

В начале XVIII в., как и прежде, некоторое число иконописцев мы встречаем среди проживающих в монастыре монахов. Так, с 1708 по 1714 г. в каменных кельях числились «иконники» Сысой и Никон[163]. О последнем иконописце мы имеем некоторые биографические сведения, проливающие свет на его происхождение и судьбу. В списках монахов, проживавших в монастыре в 20—60-х годах, мы находим лишь одного монаха с именем Никон — им являлся Никифор Сметанин, родившийся в с. Линицы Вяземского уезда в семье бобыля[164]. В 1700 г. в возрасте 25 лет он приезжает на Соловки и уже спустя 2 года постригается в монахи. Скончался мастер в монастыре в 1749 г. в возрасте 74 лет. Последние годы жизни в монастыре «послушания за немощью не имел». В 10-е годы имя Никона не раз приведено при описи Иконописной палаты[165]. О незаурядности таланта монастырского мастера свидетельствует его участие (вместе с другими иконописцами) в иллюстрировании богатой лицевой рукописи «Сад спасения»[166]. Своеобразно личность мастера проявлялась и в быту: однажды он был бит плетьми в соборной келье за публичное оскорбление келаря[167]. Из доношения

[139] Там же. Л. 5.
[140] Там же. Л. 22—22 об.
[141] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 100, 113 об.
[142] Там же. Л. 64.
[143] Там же. Л. 157—157 об.
[144] Там же. Л. 91, 126 об., 160 об., 161 об., 167 об., 168, 168 об., 174 об., 176, 184, 187, 279, 322 и др.
[145] Там же. Л. 170 об. Имя еще одного государева иконописца, «Федора Ивановича сына Кашинцева», мы узнаем при записи в Москве его денежного вклада на сумму 50 руб. См.: ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 258. Л. 3.
[146] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 73.
[147] *Калишевич З. Е.* Золотописцы Посольского приказа XVII века // Русское государство. М., 1961. С. 395—398.
[148] *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. М., 1910. С. 91—93.
[149] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 236 об. 237.
[150] Там же. Д. 137. Л. 4.
[151] См. статью О. А. Поляковой в наст. сб.
[152] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 237.
[153] Там же. Л. 87 об.— 89 об.; ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 23. Л. 46 об.
[154] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 152. Л. 138—138 об.
[155] Там же. Л. 239.
[156] Там же. Л. 239—244.
[157] Там же. Л. 241—242.
[158] Там же. Л. 257 об.
[159] Там же. Л. 257—258 об.
[160] Там же. Л. 276 об., 284, 288, 291, 303 об., 307 и др.
[161] Там же. Л. 235, 269.
[162] Там же. Л. 168 об., 324 об. и др.
[163] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 775. Л. 30, 30 об., 43 об., 44; Д. 801. Л. 5, 5 об.; Д. 678. Л. 7; Д. 679. Л. 4.
[164] Там же. Оп. 5. Д. 1196а. Л. 48 об.
[165] Там же. Оп. 2. Д. 1425. Л. 168 об., 169. В 1710 г. он упоминается в качестве надзирателя в Иконописной палате, а в 1716 и 1718 гг. при обмене в ней медной посуды.
[166] *Мильчик М. П.* Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. М., 1980. С. 255—256, 262, 263.
[167] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 4. Д. 772. Л. 2—3.

по этому делу мы узнаем, что Никон исполнял икону «в барыш», т. е. за личное вознаграждение.

Пребывание других иконописцев-монахов в монастыре было менее продолжительно и относится преимущественно к началу столетия. Так, в 1710 г. в монастыре жил монах-иконописец Филарет «пришлый»[168]. Какое-то время соловецким монахом был «из великия горы Афонския иконописец иеромонах Филимон грек», который в 1711 г. дал вкладом в анзерскую церковь образ «Преображение господне» и к нему «в моленни разных святых, писал своею рукою золотом и краски»[169].

С Анзерским скитом Соловецкого монастыря связаны судьбы еще двух иконописцев. В 1711 г. в Троицкую церковь скита богатый вклад иконами сделал анзерский постриженик, отшельник иеродьяков «Паисий живописец». Его рукой были написаны «деисус стоячей в кружале, образ Распятия господня, образ Знамения пресвятые Богородици»[170]. Известно, что с 1714 по 1717 г. Паисий был строителем Анзерского скита[171]. В 1790 г. в нем проживал «иеромонах Георгий иконников» 55 лет от роду[172].

Как и в XVII в., наиболее значительной в новом столетии была группа иконописцев монастырских слуг и трудников, которым принадлежала решающая роль как в пополнении собрания икон, так и в постепенном утверждении на Соловках новых принципов искусства XVIII в. Первые сведения о составе работавших в монастыре приезжих мастеров дает описание «Иконной службы». Так, в 1706 г. в ней числится три человека: Григорий Терентьев, Сава Никифоров, Михайло Феофанов[173], в 1707 г. — Сава Никифоров и два вновь прибывших мастера Лазарь Архипов и Иван Алексеев[174]. В 1710 г. в службе помимо подьячего Дмитрия Кочеткова находилось уже шесть иконописцев: Григорий Ярославец, Сава Никифоров, Иван Наумов, Потап Стефанов, Козьма Игнатьев, Иван Яковлев[175]. Единственный раз в 1711 г. в приходно-расходных книгах упомянуто имя иконописца Пахомия Савельева, у которого монастырь закупил два фунта лазори[176]. Быстрая смена большинства иконописцев в монастыре связана с пребыванием их по обету и на короткое время в качестве трудников. Будучи мирскими семейными людьми, они не задерживались в нем долго, и проработав год-два, возвращались на место постоянного жительства.

В 1726 г. среди живших в монастыре трудников в Иконной службе перечислены: «Живописец Василий Ивлиов Николаевской пустыни, в монастыре нынешнего 726 году. Для учения робят, а именно: Григорей Афонасьев сумлянин, в монастыре с 721 года, Дмитрей Водлозеров сумлянин с 1723 года, Михайло Горожанин»[177]. Сведения об обучении в Иконописной палате детей встречаются здесь впервые. Впоследствии часть из них могли стать иконописцами, однако, как мы убедимся далее, большая часть учеников в ней обучалась не иконописи, а грамоте, письму и пению.

Списки работников по монастырским службам велись крайне нерегулярно, что препятствует выяснению полного списка работавших в Иконописной палате людей. К тому же на зиму иконописцы и ученики часто покидали монастырь, а сама палата до весны закрывалась. Как и в XVII в., за редким исключением, никаких финансовых расчетов со слугами и трудниками монастырь не проводил; мало знаем мы и о характере выполняемых ими работ. Так, лишь случайно, в одном из деловых документов, встречается имя иконного служебника Алексея Федорова[178]. По надписи на иконе «Распятие» мы узнаем, что ее в 1729 г. написал «иконописец Новгородского уезда, язвицкого погоста попов сын Симеон Матвеев»[179].

Среди перечисленных в иконной службе мастеров чаще других встречается имя Савы Никифорова. Расходная книга монастыря за 1705 г. указывает, что «иконникам Саве Никифорову да Семену в потешение за труды дано полтора рубля»[180]. Уже этот редкий факт выделяет его из большинства иконописцев. Известно также, что Сава был автором гравюры с изображением монастыря начала XVIII в. Гравюра опубликована Д. А. Ровинским в альбоме видов Соловецкого монастыря с подписью под изображением: «Гравировал в Соловецком монастыре Савва Никифоров иконописец... 1710»[181]. В 1711 г. Сава Никифоров вместе с Григорием Симеоновым и монахом Никоном иллюстрировал книгу «Сад спасения» с 275 красочными рисунками и 24 заставками[182]. По мнению Д. А. Ровинского, изображения на листах по своей манере напоминают иконы второй половины XVII в. московских царских писем, и «по множеству рисунков и необыкновенной тщательности их отделки рукопись эта должна быть отнесена к самым ценным и замечательным памятникам XVIII века».

В Словаре граверов Д. А. Ровинский дает справку о Саве, указывая, что он иконописец-гравер, монах Соловецкого монастыря, изготовивший в 1713 г. гравюру «Ангел-хранитель», имевшую подпись: «...а резал монах того же монастыря Савва Никифоров...»[183] Само написание имени мастера с двумя «в», а также известие, что он был монахом, противоречат новым сведениям и позволяют предположить, что подпись на гравюре имеет позднее происхождение. Анализ письменных источников показал, что Сава (именно так называют его все документы) родился в 1664 г. и долгое время был монастырским слугой при Иконописной палате. Примерно в 55-летнем возрасте его определили в солдаты Сумского острога, в списках которого он неоднократно указан[184]. Ведомость живших в монастыре сумских солдат 1745 г. свидетельствует, что «Сава Никифоров сын иконников 81 года за дряхлостью и глухотою отставлен»[185]. В более поздней приписке к этому тексту записано, что в 1748 г. он умер. Новых фактов творческой биографии мастера не много. В 1734 г. он был надзирателем в Иконописной палате[186], а в конце 1744 г. получил 70 коп. за починку икон в Троицкой церкви Анзерского скита[187]. Работал там престарелый мастер не один, вместе с ним «письмо новых и починку старых образов» производил «иконник» Петр, за что получил по счету 5 рублей»[188].

Сава Никифоров интересен не только как талантливый мастер, надолго связавший свою судьбу с монастырем, он явился родоначальником целой династии соловецких иконописцев — сумских солдат. Его сын Федор Савин (род. 1718) и внуки Илья (род. 1755), Борис (род. 1749) и Петр (род. 1758) Федоровы не раз упоминаются в монастырских письменных источниках[189].

В рамках настоящей статьи мы остановимся лишь на основных событиях в жизни соловецких иконописцев XVIII в. Так, известно, что Федор Савин в 1740 г. был определен в солдаты[190], в 50—60-е годы неоднократно упоминается в Иконописной палате[191], в 1754 г. посылается на Мурманское побережье в монастырское становище на Кильдине-острове, где пишет иконы во вновь устраиваемую часовню[192], а в 70-е годы не раз поновляет ветхие монастырские образа[193]. Умер мастер между 1785 и 1790 гг., так как в 1785 г. еще перечислен в списках сумских солдат[194], а в 1790 г. его жена указана в списках солдатских вдов[195]. По этому же списку мы узнаем о ранней смерти двух его сыновей, иконописцев Бориса и Петра Федоровых (Савиных).

Особого внимания заслуживает работа Федора Савина в качестве учителя солдатских детей рисованию, пению и письму в Иконописной палате. Обнаруженные документы относятся лишь к 1766—1767 гг., но и они дают некоторое представление о характере художественного образования в монастыре[196]. Из 7—10 его учеников лишь двое, в будущем соловецкие иконописцы Лука Зубков (15 лет) и сын Федора Илья Федоров (11 лет) занимались рисованием, остальные ученики способностей к рисованию не обнаружили и обучались чтению, пению и письму. Подводя итоги обучению будущих иконописцев за 9 месяцев 1766 г., Федор Савин указывает, что Илья, начав рисовать ухо, «ныне может человека нарисовать иностаси и

[168] Там же. Оп. 1. Д. 801. Л. 2.
[169] ГПБ. Сол. 2 Анз./1370. Л. 35–35 об.
[170] Там же. Л. 36.
[171] *Досифей.* Географическое, историческое и статистическое описание ставропигиального первоклассного Соловецкого монастыря. М., 1836. С. 332.
[172] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 2. Д. 1951. Л. 15, 16 об.
[173] Там же. Оп. 1. Д. 775. Л. 6 об.
[174] Там же. Л. 18.
[175] Там же. Д. 802. Л. 1 об.
[176] Там же. Д. 84. Л. 82 об.
[177] Там же. Оп. 5. Д. 1162. Л. 23. В одном из списков жильцов Сумского острога мы узнаём, что в 1723 г. Дмитрию Емельянову, сыну Водлозерову, было 10 лет. См.: Там же. Д. 1247а. Л. 49 об.
[178] Там же. Оп. 2. Д. 51. Л. 11.
[179] Эта подписная икона находится в фондах Государственного музея-заповедника «Коломенское» (Инв. № 1070). Сведения о ней были любезно предоставлены О. А. Поляковой.
[180] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 804. Л. 67.
[181] Виды Соловецкого монастыря.../Сост. Д. А. Ровинский. СПб., 1884. С. 7.
[182] Там же. С. 4, 6. В списке служителей Иконной службы 1710 г. нам встречалось имя мастера Григория-ярославца, оно приведено первым рядом с Савой; как видно, его фамилия была Симеонов.
[183] *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв. СПб., 1895. Т. 1. С. 16.
[184] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 2. Д. 1753. Л. 2, 16, 23; Д. 1064. Л. 9, 18; Д. 1713. Л. 8 об.
[185] Там же. Д. 1046. Л. 18.
[186] Там же. Д. 1425. Л. 170.
[187] Там же. Оп. 1. Д. 999а. Л. 112а.
[188] Там же. Л. 126.
[189] Там же. Оп. 2. Д. 1926. Л. 6; Д. 941. Л. 100, 101; Д. 851. Л. 117. Обращает на себя внимание особенность, когда сыновья иконописцев в качестве фамилии принимают имена своих родителей. Эта замена постоянной фамилии может сопровождаться припиской «сын иконник(ов)», но иногда употребляется и без нее. См.: ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 2. Д. 1046. Л. 1–9, 15–19; Д. 1011. Л. 3; Д. 1929. Л. 35, 38; Д. 491. Л. 100, 101 и др.
[190] Там же. Оп. 5. Д. 2356. Л. 17. Сумские и кемские солдаты помимо несения караульной службы у крепостных ворот, Пороховой, Оружейной палат и казенной казны, охраны колодников работали в многочисленных службах монастыря в качестве мастеровых людей, и в частности в Иконописной палате. В последнюю монахи выбирали наиболее способных к «художеству» детей (часто родители которых были иконописцами, т. е. могли передавать мастерство по наследству) и за собственные средства обучали их грамоте, а затем и иконописанию. См.: ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 2. Д. 1926. Л. 2–2 об.
[191] Там же. Оп. 2. Д. 1425. Л. 171 об., 172.
[192] Там же. Оп. 5. Д. 3012. Л. 5.
[193] Там же. Оп. 4. Д. 535. Л. 63; Оп. 5. Д. 4326. Л. 1; Д. 4789. Л. 1–1 об.
[194] Там же. Оп. 2. Д. 941. Л. 100.
[195] Там же. Д. 1929. Л. 75.
[196] Там же. Д. 851. Л. 70–86; Оп. 5. Д. 4862. Л. 1–8.

тушевать зачал»; а Лука Зубков, начав рисовать глаза, «ныне может нарисовать человека»[197]. Его же еженедельные записи о процессе обучения показывают, что оба ученика, начав с зарисовок отдельных частей головы и затем ног, рук «разных образцов», постепенно, но в короткий срок приходят к овладению труднейшей задачи изобразительного искусства — изображению обнаженного человеческого тела «спереди лица и сзади его со спины»[198]. Лишь к концу обучения в списке их работ помимо указанных выше штудий появляются изображения святых. Так, например, Илья тушует «Спаса приклоненного», а Лука рисует «Спасителя».

Поздней осенью, когда большинство солдатских детей уезжало в Сумской острог, Федор обращается к архимандриту с просьбой отпустить его на берег вместе с сыном, чтобы последний смог за зиму еще подучиться рисованию и с весны начать писать красками[199]. Характерно и его замечание в адрес Луки Зубкова: «Ежели здесь поживет зиму, то все учение потеряет, а прорисует зиму, то надлежит за красочно приниматься, понеже у мастеров в других местах мало рисовки учатся более за доличным или к лицам прилежание имеют»[200]. Таким образом, мастер настаивает на непрерывности процесса обучения, проводит мысль о необходимости включения в него рисунка с натуры, что, по существу, означало отход от традиционных методов изображений, замену средневекового канона изобразительной системой нового времени.

С весны 1767 г. (т. е. после возвращения с материка) в обучении у Федора Савина остался один Илья, тушевавший «Богоматерь и апостолов», однако и он вскоре прекратил занятия в «общеобразовательной» школе и с июля месяца перешел на обучение в Иконописную палату[201]. Лука Зубков, судя по всему, в этот сезон в монастырь не вернулся, а продолжал свои занятия в Сумском остроге или самостоятельно по месту жительства своих родителей — в Кеми[202]. В истории русского искусства Лука Зубков известен как гравер — автор четырех изображений Соловецкого монастыря, относящихся к 1772, 1791, 1802 гг.[203] В 1791 г. за гравировку на меди и печать с медных досок большого числа листов он получил «награжденне» в количестве 15 руб.[204]

Важным моментом в художественной культуре Соловков середины XVIII в. было стремление к изживанию «провинциальности» местного искусства, выразившееся в обучении части монастырских иконописцев в Петербурге и Москве. Так, не ограничиваясь занятиями у отца и в Иконописной палате, с 1774 по 1778 г. в Петербурге у «Конторы строения Ея Имп. Величества домов и садов титулярного советника мастера живописного художества Ивана Бельского» обучался младший сын Федора Савина — Петр Федоров (Савин)[205]. Стараясь не отставать от столичной моды, ради достижения «совершеннейшего в том художестве достатка», монастырь шел на немалые издержки, выплачивая учителю значительные суммы денег и ревностно следя за успехами ученика.

В соловецкой живописи XVIII в. заметный след оставило и другое крупное семейство монастырских иконописцев — потомственных сумских солдат Чалковых. Уже в середине XVII в. среди сумских стрельцов упоминается фамилия Чалковых[206], однако лишь в третьем поколении этой семьи мы находим имя первого иконописца — Ивана (Алексеева сына) Чалкова (1684 — ок. 1737)[207]. Единственным пока свидетельством его творческой деятельности является датированный 1733 годом приказ соловецкого архимандрита о поновлении им в Шуе (Шуерецкой волости) «церковных святых образов»[208]. Судя по всему, о нем же идет речь в короткой записи, относящейся к 1734 г., когда в Иконописной палате в качестве надзирателя «остался Сава за Чалкова»[209].

Значительно больше известно о детях Ивана — иконописцах Андрее, Василии и Антоне Чалковых[210]. Старшим из братьев был Андрей. Он родился в 1722 г., в 20 лет был определен в сумские солдаты, по спустя 15 лет, в 1757 г., уже скончался[211]. Обучался живописи, видимо, у отца в Иконописной палате, а осенью «для доучки живописного письма» отправлялся в Сумской острог[212]. Важным событием в творческой биографии мастера было обучение в Петербурге у известного русского портретиста Ивана Яковлевича Вишнякова. Поздним свидетельством этому явилась записка его брата Василия, датированная 1773 годом, где он сообщает, что, будучи с архимандритом Геннадием в Петербурге, Андрей был отдан им «ко главному живописцу патретов Ивану Яковлеву Вешнякову для обучения от пробаций и которой брат мой Андрей был у него в науке не один месяц и при отбытии его из науки даны ему два патрета, один Петра Великого, второй Елизавет Петровны, которые им Вешняковым засвидетельствованы и оному Чалкову для копировки отданы впредь. А на оных патретах на явных странах для вероятности подписано рукою архимандрита Генадия»[213]. В архивных источниках нам встретилось лишь одно дело о выезде Геннадия в Петербург в 1746—1747 гг.[214] Отсюда есть основания предполагать, что в течение этого времени и до весны 1748 г. Андрей Чалков и обучался у И. Я. Вишнякова — одного из основоположников светского портретного искусства. Об ориентации соловецкого мастера на образцы культуры нового времени указывает посмертная опись его имущества в Сумском остроге, где среди работ перечислен известный нам портрет Петра I, а также «разные головы учебные, учебные мраморы разные», множество печатных листов, книг и просто рисунков[215]. Известий о работе Андрея на монастырь немного, и последнее относится к сентябрю 1756 г., когда он получал белила для «крашения переплетных дерев» в Никольской церкви Сумского острога и Троицкой церкви Сороцкого подворья[216].

Младший из братьев Чалковых — Антон — родился в 1731 г.[217] Как и его старший брат, он обучался в монастырской школе и 20 лет зачислен в сумские солдаты[218]. О его художественных симпатиях свидетельствует реестр хранящихся у него «казенных книг, картин, листов печатных», составленный в 1759 г.[219] Помимо книг, в числе которых указана книга «разных куштов немецких цвеченых», и множества печатных листов обращают на себя внимание портреты Петра I и Елизаветы Петровны с пометкой архимандрита Геннадия, т. е. портреты, которые, как мы знаем, были написаны И. Я. Вишняковым и переданы для копирования Андрею Чалкову. Здесь же упомянут портрет Елизаветы Петровны ученической работы самого Антона, а также «картины написанные живописью разные примеры»[220]. Примечательно, что Антон был на 9 лет моложе Андрея и в Сумском остроге жил с ним в одном доме[221]. Отсюда естественно предположить, что он как живописец сложился под влиянием своего старшего брата и на образцах, доставленных им из Петербурга.

В качестве соловецкого иконописца Антон Чалков неоднократно указан в письменных источниках в 1759—1760 гг. при поновлении икон для Троицкой церкви в Сороке[222]. В 1761—1762 гг. им были написаны для монастыря иконы «Димитрий митрополит Ростовский» и два деисуса на пядничных досках[223]. Умер мастер, видимо, в конце 1773 г., так как после этого времени в списках находящихся при монастыре солдат он уже не упоминается[224].

Наиболее продолжительное время работал на монастырь средний из братьев Чалковых — Василий. Он родился в 1723 г. и в 1745 г. был определен в солдаты[225], умер после 1791 г.[226] Как и другие способные солдатские дети, Василий начал обучаться грамоте и рисунку в монастырской школе, но с января 1740 г. по сентябрь 1742 г. обучался иконному делу в Великом Устюге у местного мастера Степана Соколова[227]. Возвращение Василия в монастырь было связано с намечавшейся срочной отсылкой его на зиму в Москву для «совершенного оного иконного обучения»[228]. Пробыл он там, однако, недолго, так как запись от 1745 г. свидетельствует, что «Василей Иванов сын Чалков обретается в Соловецком монастыре одиннадцать лет, из малолетних обучен от монастыря иконному мастерству, работает сам собой без мастера уже 3 года»[229].

Письменные источники содержат немало сведений о работах этого значительного для своего времени монастырского мастера, уже сейчас в различных музеях страны обнаружено свыше

[197] Там же. Оп. 2. Д. 851. Л. 86.
[198] Там же. Л. 84 об.
[199] Там же. Оп. 5. Д. 4789. Л. 1 об.
[200] Там же. Л. 1 об.— 2.
[201] Там же. Д. 4862. Л. 1—8 об.
[202] Там же. Д. 3546. Л. 3 об. В отличие от Ильи его отец, Ефим Зубков, иконописцем не был, в свободное от караулов время он работал в столярной мастерской, был грамотен.
[203] Виды Соловецкого монастыря... С. 4, 9. Отпеч. № 9, 10, 13, 14.
[204] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 5499. Л. 27 об.
[205] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 5120. Л. 20—20 об. При поднесении в подарок петербургскому мастеру монастырской рыбы в 1777 г. мы узнаем его полное имя — Иван Иванович Бельский. См.: Там же. Л. 30 об.
[206] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 57. Л. 145.
[207] Там же. Оп. 2. Д. 1753. Л. 23. В реестре сумских солдат 1729 г. записано, что Ивану Чалкову 43 г. и на службе в монастыре он находится 11 лет. В списках солдат 1737 г. его имя уже отсутствует. См.: Там же. Л. 16.
[208] Там же. Л. 41.
[209] Там же. Оп. 2. Д. 1425. Л. 170 об.— 171.
[210] Часть икон, принадлежащих кисти Василия и Андрея, выявлена в настоящее время и находится в фондах Государственного музея-заповедника «Коломенское» (5 икон), Соловецком государственном историко-архитектурном и природном музее-заповеднике (5 икон), Архангельском музее изобразительного искусства (1 икона), в ГММК (1 икона). 12 икон принадлежат Василию, одна — Андрею.
[211] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 2356. Л. 19.
[212] Там же. Д. 1772а. Л. 62 об.
[213] Там же. Оп. 4. Д. 660. Л. 1.
[214] Там же. Оп. 5. Д. 2168.
[215] Там же. Д. 4111. Л. 4—5.
[216] Там же. Оп. 4. Д. 535. Л. 7, 10.
[217] Там же. Оп. 2. Д. 1046. Л. 6, 17 об.
[218] Там же. Д. 867. Л. 12.
[219] Там же. Д. 743. Л. 1—3.
[220] Там же. Л. 1 об.
[221] Там же. Оп. 5. Д. 4111.
[222] Там же. Оп. 4. Д. 535. Л. 34, 46, 60—62; Оп. 5. Д. 3939. Л. 2—2 об.; Д. 3841. Л. 15.
[223] Там же. Оп. 5. Д. 4109. Л. 2.
[224] Там же. Оп. 2. Д. 851. Л. 149, 161 об.
[225] Там же. Оп. 5. Д. 2356. Л. 19 об.
[226] Там же. Оп. 2. Д. 1929. Л. 80.
[227] Там же. Оп. 5. Д. 1773. Л. 5 об.— 8.
[228] Там же. Л. 5.
[229] Там же. Оп. 2. Д. 1061. Л. 7 об.

10 его только подписных икон, что, на наш взгляд, заслуживает самостоятельного рассмотрения вне настоящей статьи.

В заключение приведем еще два имени монастырских иконописцев — сумских солдат, оставивших след в соловецком иконописании. Яков Нестюков был сыном солдата Петра Ивановича Нестюкова (возможно, иконописца Петра, известного нам по написанию икон для церкви Троицкого скита), родившимся в 1733 г.[230] Последний раз в монастырских письменных источниках указан в 1783 г.[231], а в 1790 г. его жена записана вдовой с четырехлетним сыном[232]. В 1760 г. Яков Нестюков вместе с Василием и Антоном Чалковыми и Ильей Кашкиным участвовал в поновлении иконостасов Сороцкой церкви[233]. Известно также, что в 1762 г. им было написано для монастыря 11 пядничных икон «чюдотворцов» и 15 икон поновлено[234].

Потомственным сумским солдатом был иконописец Илья Кашкин (род. 1742 — ум. ок. 1784)[235]. В 1758 г. он еще обучался в Иконописной палате «живописному»[236], а в 1760 г. вместе с братьями Чалковыми и Яковом Нестюковым поновлял иконостасы Троицкой церкви в Сороке[237]. В соловецких документах имя Ильи Кашкина часто встречается при поездках в Петербург с «раздаточной» монастырской рыбой[238]. Такие поездки, обычно захватывавшие несколько месяцев зимы, могли сопровождаться его совершенствованием живописному мастерству в какой-либо из столичных мастерских.

Привлечение в монастырь в качестве иконописцев большого числа сумских солдат нетрудно объяснить традиционными культурными связями и хозяйственной и военной зависимостью Сумского острога от монастыря. Экономические трудности, испытываемые монастырем с начала XVIII в., заставили монахов обратить внимание на выходцев из этого известного центра иконописания сумских солдат как зависимую от монастыря и дешевую рабочую силу. Связанные с миром и во многом обученные монастырем солдаты стали активными участниками перестройки художественной жизни Соловков XVIII столетия.

В заключение заметим, что в рамках поставленной в статье задачи, несмотря на отрывочность приведенных здесь сведений, они все же дают возможность судить о некоторых сторонах художественной жизни Соловков XVI—середины XVIII в. и должны внести определенную ясность в вопросы атрибуции и датировок обширного соловецкого собрания икон. Дальнейшая работа над темой наверняка выявит новые имена иконописцев, своим творчеством связанных с Соловками.

[230] Там же. Д. 1046. Л. 16 об.; Д. 1713. Л. 15.
[231] Там же. Д. 1011. Л. 45.
[232] Там же. Д. 1929. Л. 75.
[233] Там же. Оп. 5. Д. 3939. Л. 25, 26; Д. 3841. Л. 5 об., 15.
[234] Там же. Д. 4109, л. 2.
[235] Там же. Оп. 2. Д. 1046. Л. 4 об.; Д. 1011. Л. 44 об.; Д. 941. Л. 100; Д. 1929. Л. 75.
[236] Там же. Оп. 5. Д. 3546. Л. 1.
[237] Там же. Д. 3939. Л. 25, 26; Д. 3841. Л. 3–5 об., 15.
[238] Там же. Д. 4946, 4948, 5120, 5229 и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ТАБЛИЦА 1. ИКОНОПИСЦЫ НА СОЛОВКАХ В XVI В.*

Имя иконописца	Место приписки	Житие Филиппа-митрополита	Приходно-расходные книги	Прочие источники
I. Иконописцы, работавшие по договору или найму:				
1. Гаврило Старой	Новгород	ок. 1558–1566 гг.		
2. Илья	»	ок. 1558–1566 г.	1578, 1579 гг.	
3. Крас	»	ок. 1558–1566 гг.		
4. Третьяк	»		1572, 1584, 1585, 1588 гг.	
5. Истома	»		1591 г.	
6. Докучай	Каргополь		1575, 1579, 1585 гг.	
7. Федор Тимофеев сын	»		1585, 1594 гг.	
8. Алексей			1579 г.	
9. Жданок Жданов			1595 г.	
II. Иконописцы-монахи («старцы»)				
1. Сава	Соловецкий монастырь			Переписная книга 1514 г.
2. Садоф	»		1588, 1590, 1610 гг.	

* Даты таблицы соответствуют времени упоминания иконописцев в письменных источниках и часто безотносительны ко времени написания икон.

ТАБЛИЦА 2. ИКОНОПИСЦЫ НА СОЛОВКАХ В XVII В.

Имя иконописца	Место приписки	Приходно-расходные книги монастыря	Опись монахов по кельям	Опись иконной службы	Прочие источники
I. Иконописцы-монахи («старцы»)					
1. Федорит	Соловецкий монастырь	1606, 1607 гг.			
2. Филарет	»	1610, 1616, 1617 гг.			
3. Сава	»	1622 г.			Отводные книги Денежной казны 1635, 1642 гг.
4. Феодосей (в мире Федор нижегородец)	»	1608, 1621, 1629, 1630 гг.			1642 г.
5. Савватий (в мире Семен Михайлов из Каргополя)	»				Вкладная книга 1636–1663 гг.
6. Игнатей	»	1631 г.			
7. Помева	»		1644 г.		Вкладная книга 1643, 1662 гг.
8. Иона (родом двинянин)	»	1666 г.	1668 г.		
9. Дорофей	»		1689, 1690, 1691 гг.		
10. Товия (присыльный)	»		1691 г.		
II. Иконописцы – монастырские слуги и трудники					
1. Тихонка	Соловецкий монастырь	1648 г.			
2. Матвей	»	1660 г.			
3. Тихон Филиппов двинянин	»				Вкладная книга 1660 г.
4. Моисей	»	1666 г.			
5. Матфей	»	1665–1666 гг.			
6. Федор Иванов *	»	1665–1666 гг.			
7. Стефан Макарьев каргополец	»		1657–1690, 1702 г.		
8. Стенька	»				Грамота, 1676 г.

ТАБЛИЦА 2 (окончание)

Имя иконописца	Место приписки	Приходно-расходные книги монастыря	Опись монахов по кельям	Опись иконной службы	Прочие источники
9. Родион Карпов	»	1683 г.			
10. Феодор	»				Изданный источник 1676 г.
11. Андрей	»				1676 г.
12. Семен Никифоров ярославец	»			1689–1690 гг.	
13. Евдоким Евстафьев переславец	»			1687–1690 гг.	
14. Леонтий Тимофеев сын Басалаев	»			1687–1690 гг.	
15. Иван Иванов * смолянин	»			1690 г.	
III. Иногородние иконописцы, работавшие по договору или по найму					
1. Ждан Левонтьев сын Лобанов	Нюхча	1606–1611, 1615, 1616 гг.			
2. Субота Стефанов		1615 г.			
3. Ждан Кузнецов	Сумской острог	1593, 1617, 1620, 1621, 1622, 1631 гг.			
4. Игнашка	»				Переписные книги Сумского острога 1647 г.
5. Семен (северянин)	»	1617, 1620, 1621, 1628, 1630, 1631 гг.			
6. Первуша	»	1631 г.			1647 г.
7. Дружина Жданов	Сумской острог	1628 г.			
8. Иван Перфирьев	»	1640, 1645, 1648, 1681 гг.			1647, 1661, 1694 гг.
9. Тимофей Перфирьев	»	1648, 1681 гг.			1661, 1668 гг.
10. Дружина Перфирьев	»	1642, 1644, 1645 гг.			1647, 1661 гг.
11. Дружина Алексеев	»	1646, 1648, 1649 гг.			1668 г.
12. Яков Дружин	»	1681 г.			
13. Федор	Вологда	1630 г.			
14. Дмитрий Золотарь	»	1644 г.			
15. Ермола	»	1695 г.			
16. Сава	Сорока	1667, 1680 гг.			
17. Василий Спиридонов	Холмогоры	1680 г.			Грамоты 1678–1680 гг.
18. Семен Спиридонов	»	1680 г.			1678–1680 гг.
19. Михаил Седашин	Кострома	1635 г.			
20. Ивашка	Сумской острог				1593 г.
IV. Иконописцы, чьи работы поступили в качестве вкладов					
1. Назарий (Истомин) *	Москва				Вкладные книги 1621, 1632, 1640, 1645 гг.
2. Бажен Савин *	»				1615 г.
3. Стефан Калистратов сын Норицын	Вологда				1602 г.
4. Карп Иванов сын Золотарев	Москва				1700 г.

* Этим знаком отмечены имена и фамилии иконописцев, встречающихся в словаре А. И. Успенского «Царские иконописцы и живописцы XVII вв.» (М., 1910). В основном это случайные совпадения и, видимо, не имеют отношения к мастерам, работавшим на Соловках. Исключение составляют Бажен Савин (с. 232), Назарий (Истомин) (с. 131—132), Семен Спиридонов (с. 260—261), Карп Золотарев (с. 91—93).

ТАБЛИЦА 3. ИКОНОПИСЦЫ НА СОЛОВКАХ В XVIII В.

Имя иконописца	Место приписки	Приходно-расходные книги	Опись монахов по кельям	Опись иконной службы	Прочие источники
I. Иконописцы-монахи («старцы»)					
1. Филарет (прилый)	Соловецкий монастырь		1710 г.		
2. Сысой	»		1708–1714 гг.		
3 Никон	»		1708–1714 гг.	1710, 1716, 1718 гг.	1700–1749 гг.
4. Филимон Грек	Афон – Соловецкий монастырь				1711 г.
5. Паисий	Анзерский скит Соловецкого монастыря				1711–1717 гг.
6. Георгий	»		1790 г.		
II. Иконописцы – монастырские слуги, трудники, обетники					
1. Степан Макаров	Соловецкий монастырь			1702 г.	
2. Ульян Иванов	»			1702 г.	
3. Григорий Терентьев *	»			1706 г.	
4. Сава Никифоров (в качестве слуги)	»	1705 г.		1706–1707 гг.	1710–1713 гг.
5. Семен	»	1705 г.			
6. Григорий Семенов	»				1711 г.
7. Лазарь Архипов	»			1707 г.	
8. Михайло Феофанов	»			1706 г.	
9. Иван Алексеев	»			1707 г.	
10. Григорий (Симеонов) ярославец				1710 г.	
11. Иван Наумов	»			1710 г.	
12. Потап Стефанов	»			1710 г.	
13. Козьма Игнатьев	»			1710 г.	
14. Иван Яковлев *	»			1710 г.	
15. Пахомий Савельев	»	1711 г.			
16. Василий Ильин из Николаевской пустыни				1726 г.	
III. Иногородние иконописцы, работавшие по договору или найму					
1. Василь Никифоров	Вологда	1708 г.			
2. Дмитрий Феофилактов	Москва	1713 г.			
3. Симеон Матвеев					1729 г.

ТАБЛИЦА 4. МОНАСТЫРСКИЕ ИКОНОПИСЦЫ – СУМСКИЕ СОЛДАТЫ

Имя иконописца	Годы жизни, согласно спискам сумских солдат	Время обучения и участия в работах
1. Сава Никифоров	1664–1748 гг.	1744 г.
2. Федор Савин (Савы иконника сын)	1718 – между 1785–1790 гг.	1759, 1762, 1765–1767 гг.
3. Борис Федоров сын Савин	1749 – до 1783 г.	
4. Илья Федоров сын Савин	1755 – после 1791 г.	1766–1767 гг.
5. Петр Федоров сын Савин	1758 – ок. 1790 гг.	1776–1780 гг.
6. Иван Алексеев сын Чалков	1684 – ок. 1737 гг.	1733 гг.
7. Андрей Иванов сын Чалков	1722–1757 гг.	1742, 1747, 1756 гг.
8. Антон Иванов сын Чалков	1731–1774 гг.	1745, 1759–1762 гг.
9. Василий Иванов сын Чалков	1723 – после 1791 г.	1740–1741, 1742–1745 гг.
10. Лука Ефимов сын Зубков (кемский солдат)	1751 – после 1802 г.	1765–1766, 1771, 1791, 1802 гг.
11. Яков Петров сын Нестюков	1733–1784 гг.	1741–1745, 1760–1762 гг.
12. Илья Андреев сын Кашкин	1742 – ок. 1784 г.	1760–1761 гг.

КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К СТРОИТЕЛЬСТВУ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ

С. С. Подъяпольский

Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря и вообще Белозерья с конца XV и до первой половины XVII в. отличается удивительной устойчивостью форм. На эту его особенность неоднократно указывалось[1]. Уже в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря налицо приемы, которые характерны для всего круга последующих белозерских построек: широкие орнаментальные пояса, проходящие по верху стен основного объема, апсид и барабана; специфическая система завершения кокошниками с повторением в трех ярусах последовательно уменьшающейся в размерах схемы позакомарного покрытия; двуглавие. Для самого Рождественского собора эти мотивы, при определенном своеобразии их применения, все же прекрасно согласуются с общим характером композиционных и декоративных приемов, бытовавших у среднерусских построек того времени. Однако этого нельзя сказать о белозерских храмах первой половины XVI в. и тем более о позднейших сооружениях. Ковровые орнаментальные пояса для московского строительства позднее 1480-х годов уже не известны[2], а система покрытия кокошниками в виде трех повторяющихся ярусов вообще характерна для Белозерья и отчасти для Вологды (храмы Спасо-Прилуцкого монастыря) и вне этих пределов встречается лишь один раз в церкви Рождества Богородицы середины XVI в. в Медведевой пустыни[3]. Двуглавие — менее специфично белозерская черта, однако и оно применялось здесь значительно чаще, чем в других областях Московской Руси (помимо собора Ферапонтова монастыря можно назвать собор Спасо-Каменного монастыря 1481 г., одновременные кирилловские храмы Иоанна Предтечи и Архангела Гавриила 1531—1534 гг., собор Горицкого монастыря 1544 г., кирилловские церкви Сергия Радонежского 1560—1594 гг., Иоанна Лествичника 1569—1572 гг.). Если в ранних белозерских постройках ступенчатая композиция покрытия находила определенное соответствие с внутренней конструкцией (повышенным подпружным аркам под барабаном отвечал либо второй ярус кокошников, как в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря, либо третий, как в Успенском соборе Кирилло-Белозерского монастыря), то у некоторых позднейших построек, например у церкви Иоанна Предтечи, она уже лишена какого-либо конструктивного смысла.

На ставшую традиционной композиционную схему накладывались те или иные стилистические новшества, из которых наиболее заметны итальянизирующие мотивы в постройках 1530-х годов. Это явление совершенно естественно, поскольку по крайней мере до середины XVI в. собственных мастеров каменного дела ни в Кириллове монастыре, ни вообще в Белозерье не было и работали здесь приезжие строительные артели, видимо в основном ростовские[4]. Тем более обращает на себя внимание устойчивость и традиционность основных типов композиции и декора, которые в этих условиях могут быть объяснены единственно требованиями заказа[5].

Необыкновенная устойчивость местных форм в строительстве крупных монастырей, противостоящая общему для всего русского зодчества стилистическому развитию, может быть прослежена не только на примере Кирилло-Белозерского монастыря. В некоторых случаях, например по отношению к соловецким постройкам XVI—XVII вв., ее легко было бы объяснить удаленностью монастыря и, соответственно, оторванностью местных мастеров от общерусской строительной практики. В какой-то степени эти соображения можно распространить и на относительно более поздний период кирилловского каменного зодчества, когда каменное дело перешло от приезжих артелей в руки местных мастеров, что предположительно имело место ко второй половине и, во всяком случае, не позднее последней четверти XVI в.[6] Но ни о какой оторванности не может идти речи по отношению к Троице-Сергиеву монастырю, где мы наблюдаем очевидные признаки той же самой тенденции. Так, своеобразный орнамент, объединяющий поверху колонки апсид Духовской (Троицкой) церкви 1476 г., повторен не только у Введенской церкви на Подоле 1547 г., но и у церкви Зосимы и Савватия 1630-х годов, где архаические мотивы, включающие характерную для раннемосковского зодчества профилировку капителей, соседствуют с формами развитого декора XVII в. Вряд ли столь запоздалое использование декоративных приемов ранних построек можно объяснить чем-либо, кроме как спецификой монастырской среды, обусловившей особенности заказа.

Однако в строительстве Кирилло-Белозерского монастыря наряду с ограничивающим действием заказа, направленным на поддержание местной традиции, можно заметить и иную тенденцию, ориентированную вовне. Этой стороне архитектурного развития монастырей, и в частности Кирилло-Белозерского, до сих пор уделялось мало внимания.

В литературе широко освещен лишь один факт обращения кирилловских властей при возведении новых построек к зафиксированному образцу, никак не связанному с местной традицией. В 1653 г. в монастырь для строительства новой крепости был послан пребывавший на царской службе француз Жан де Грон, известный в русских источниках под именем Антона Грановского[7]. Грановский начал закладку земляной крепости бастионного типа, усиленной невысокой каменной стеной[8], что вызвало в монастыре резкое недовольство. В ответ на ходатайство монастыря 4 августа 1653 г. архимандриту и келарю с братией была направлена царская грамота с разрешением самим строить в монастыре новый каменный город «тем же образцом, каким в Троицком в Сергиеве монастыре город каменной строен»[9].

История возведения кирилловской крепости Нового города и ее характеристика достаточно полно изложены А. Н. Кирпичниковым и И. Н. Хлопиным[10]. Напомню лишь, что следование троицкому образцу строго соблюдалось и что подмастерья каменных дел Кирилл Серков и Семен Шам, возглавившие строительство, специально посылались в Троице-Сергиев монастырь для подробного изучения его крепостных сооружений[11]. Близость архитектуры кирилловской и троицкой крепостей хорошо известна.

Недовольство кирилловских старцев замыслом Грановского вряд ли было вызвано дефектами новой крепости как военно-оборонительного сооружения (что не входило в их компетенцию)[12], а, скорее всего, опиралось на сооб-

[1] *Никольский И. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до первой четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 276–277, 284–285, 287; *Романов К. К.* Собор во имя пресв. Богородицы в Ферапонтове-Белозерском монастыре и белозерский тип соборных сооружений конца XV–XVI вв. (рукопись) // ЛОИА. Ф. 29. Д. 15. 1908 г.; *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV–XVI вв. // СА. 1966, № 2. С. 75–95.

[2] Наиболее развиты приемы орнаментальной кладки в Духовской церкви Троице-Сергиева монастыря (1476), палаты угличского дворца (до 1492 г.), московской церкви Ризоположения (1485–1486) и Воскресенского собора в Волоколамске. Последний памятник не имеет точной датировки, но, по-видимому, относится к этому же периоду. Во всяком случае, его дата вряд ли может быть отодвинута позднее рубежа XV и XVI вв.

[3] Памятники архитектуры Московской области. М., 1975. Т. 1. С. 84–85.

[4] *Подъяпольский С. С.* Указ. соч. С. 92–94; *Он же.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV–XVI века) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970. С. 453–455.

[5] Единственное прямое свидетельство того, что строителям был указан местный белозерский образец, относится не к монастырской постройке. Это – порядная запись на возведение Успенской церкви на Белоозере «как в Кириллове монастыре церковь Успения Пресвятыя Богородицы» (АЮБ. СПб., 1864. Т. II. С. 776). Других источников подобного рода для XVI в. вообще не сохранилось. На тенденцию к поддержанию местной традиции в строительстве белозерских монастырей косвенным образом указывает посвящение приделов Воскресенского собора Горицкого монастыря 1544 г. Кириллу Белозерскому и Одигитрии (известно, что икону «Одигитрии» Кирилл принес с собой на Белоозеро из Симонова монастыря).

[6] *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV–XVI вв. С. 94–95.

[7] *Бакланова Н. А.* Ян де Грон, прожектер в Московском государстве XVII века // Учен. зап. РАНИИОН. 1929. Т. 4. С. 109–122.

[8] Реконструкция схемы кирилловских укреплений по проекту Грановского опубл.: *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Великая государева крепость. Л., 1972. С. 124.

[9] ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 2. Д. 49. Л. 1, 2. Текст грамоты опубликован: *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Указ. соч. С. 241.

[10] *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Крепость Кирилло-Белозерского монастыря и ее вооружение в XVI–XVIII веках // МИА. 1958. № 77. С. 159–172; *Они же.* Великая государева крепость. С. 115–153; *Они же.* Когда, кем и почему строилась самая большая русская крепость XVII века // История СССР. 1973. № 1. С. 202–210.

[11] *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Крепость Кирилло-Белозерского монастыря... С. 161.

[12] По-видимому, наблюдение за соответствием строящейся кирилловской крепости фортификационным требованиям было поручено посланному туда несколько позднее, в феврале 1654 г., Дмитрию Петрову

ражения совсем иного порядка. Бастионная земляная крепость, при всех своих фортификационных достоинствах, ни в какой мере не могла соответствовать традиционному представлению о том, какой должна быть монастырская ограда, призванная служить не только реальной, но и как бы символической стеной, ограждающей монастырь от мира. Для нас здесь особый интерес представляет ориентация монастыря не вообще на крепость традиционного типа с высокой каменной оградой, но именно на Троицкую крепость.

Это обстоятельство находит прежде всего самое простое объяснение. Стены Троице-Сергиева монастыря XVI в., выдержавшие польскую осаду в годы Смутного времени, были перестроены и усилены в начале 40-х годов XVII в. Таким образом, это была одна из недавно построенных крепостей, уже в силу этого могущая служить образцом для возведения Нового города. Но в ориентации на троицкий образец можно угадывать и иной подтекст. Троице-Сергиев монастырь был первым по значению, наиболее богатым, наиболее чтимым среди русских монастырей, и естественно, что он мог служить своего рода моделью для строительства других крупных монастырей (в данном контексте термин «строительство» понимается в старом и самом широком его значении, т. е. не только как возведение каменных или деревянных сооружений, но и как вообще всякое устроение) [13]. И есть достаточные основания утверждать, что ориентация Кирилло-Белозерского монастыря на Троицкий в его строительной деятельности имела к середине XVII в. уже давнюю традицию.

В ранние годы существования монастыря объектом ориентации для него служил не Троицкий монастырь, а Симонов, в котором протекала деятельность Кирилла до его прибытия на Белоозеро в 1397 г. Свидетельством этому служит посвящение монастырского собора Успению, как это было в Симонове после перенесения монастыря в 1379 г. на новое место (аналогичным образом посвящение фераноптовского собора Рождеству Богородицы можно связывать с посвящением главного храма старого Симонова монастыря). Но связь Кириллова монастыря с Симоновым, основанная на представлении о его старшинстве, не прослеживается слишком долго. Уже к концу XV в. Кирилло-Белозерский монастырь выдвигается на одно из первых мест в системе церковной иерархии, возглавляя могущественную группировку северных монастырей.

До сих пор никогда не ставился вопрос о возможном образце для строительства каменного Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, возведенного ростовскими мастерами в 1496 или 1497 г. [14] Естественно, что разрешить этот вопрос можно попытаться лишь гипотетически, поскольку прямых указаний на образец источники не содержат. Тем не менее некоторые основания для такой попытки все же имеются.

В стилистическом плане Успенский собор обнаруживает близкое сходство со своими северными предшественниками — соборами Спасо-Каменного и Фераноптова монастырей [15]. Однако он резко отличается от них как своими размерами, так и общей структурой: если оба более ранних собора — двуглавые храмы, поставленные на подклете, то кирилловский собор одноглавый и подклета не имеет, сближаясь в этом отношении с более ранними соборными храмами Саввина Сторожевского или Троицкого монастырей. Особенно выделяется Успенский собор своими масштабами. По вместимости это самый крупный из известных нам монастырских храмов Московской Руси, существовавших в конце XV в. [16] О значении, которое придавали современники величине кирилловской монастырской церкви, свидетельствует совершенно уникальный факт приведения ее размеров в местном летописце, составленном свидетелем его строительства Гурием Тушиным: «...а величество ея от переднего порога до горняго места 12 саженей, а от мосту до лба 12 саженей, а в ширину 10 саженей» [17]. Обмер собора, проводившийся в связи с его реставрацией, показал, что указанные в летописце размеры совершенно точно соответствуют реальным соотношениям, причем величина сажени определяется как 182—183 см [18]. Действительно, размер от уровня древнего пола собора до шелыги купольного свода («от моста до лба») — 21,85 м — оказывается равным размеру от внешней грани западной стены до внутренней поверхности стены средней апсиды, а ширина западной фасадной стены составляет соответственно 10 саженей. Такая степень точности выдержанных соотношений приводит к выводу, что названные Гурием Тушиным размеры были не просто промерены (что, скорее всего, дало бы лишь примерные цифры), а входили важной составной частью в замысел, точнее сказать, были заданы строителям.

Но если это так, то естествен вопрос: руководствовались ли заказчики при определении величины строящегося собора только практическими соображениями, или размеры здания сами по себе могли иметь для них и некоторое дополнительное значение?

В этой связи обращает на себя внимание необычность выбора приводимых летописцем размеров собора. Если его ширина определена по фасаду, с включением толщин обеих боковых стен, то длина «от переднего порога до горнего места» исключает толщину алтарной стены. Такая система размеров была бы естественной при измерении уже существующего здания, поскольку в этом случае промерить полную длину физически невозможно. Для возводимого вновь сооружения она выглядит крайне странной, если только не предположить, что указанные размеры были выбраны со специальной целью их сопоставления с размерами другого, ранее построенного и измеренного храма.

Известно, что в представлении об образце важное место принадлежало как раз абсолютным размерам. Имеется достаточно указаний на копирование особо чтимых икон с тщательным воспроизведением их меры [19]. По отношению к архитектуре мы располагаем значительно меньшим числом прямых свидетельств о соблюдении размеров образца, но вряд ли приходится сомневаться, что и здесь дело обстояло в целом таким же образом. Так, планы собора Андроникова монастыря и повторяющего его композиционную схему значительно более позднего собора Рождественского монастыря (после 1500 г.) точно совпадают по размерам. Успенская церковь в Белозерске, заложенная в 1553 г., при всем отличии ее архитектуры от предписанного образца — кирилловского Успенского собора — имеет с ним одинаковые общие размеры [20]. Имеется прямое указание, что мастер, посланный царем в 1589 г. в Антониев-Сийский монастырь, заложил каменный Троицкий собор «в Вознесенскую меру, что в Девиче монастыре... на Москве» [21]. Размеры образца могли иметь значение и тогда, когда они не воспроизводились с полной точностью. Как свидетельствуют летописи, мастера Кривцов и Мышкин, начавшие в 1472 г. строительство московского Успенского собора, были посланы во Владимир для обмера древнего Успенского собора — первого кафедрального храма владимирской, позднее московской митрополии, и в частности его алтаря [22]. И хотя московский собор не точно повторил размеры владимирского, будучи заложен «полуторою саженью шире и доле», указанный мастерам образец послужил отправным пунктом для определения размеров новой постройки [23].

В связи с этим представляет несомненный интерес сопоставление размеров соборов Кирилло-Белозерского и Троице-Сергиева монастырей. В. И. Балдин при анализе пропорций Троицкого собора обратил внимание на то, что в основе построения его плана и основных высотных членений заложен модуль, равный 177—178 см, что лишь немного отличается от размера маховой сажени, приводимого

Дернову. См.: ЛОИИ. Ф. Н. К. Никольского. Д. 150; *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Крепость Кирилло-Белозерского монастыря... С. 160.

[13] И. И. Срезневский приводит следующие значения слов древнерусского языка: *строительство* — управление; совершение; промысл; исправление должности строителя (в монастырях), настоятельство; область; *строити* — строить, воздвигать; изготовлять; устраивать; приготовлять, подготовлять; постановлять; управлять, править; согласовать; настраивать, приводить в благоустройство; заботиться, окружать заботами; служить к благу, быть полезным; злоумышлять. См.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. М., 1958. Т. III. С. 554—555.

[14] Н. К. Никольский, сопоставляя известия о построении и освящении собора в 7006 г., содержащиеся в различных кирилловских летописцах, установил для него дату 1497 г. а не 1498, как позволял предполагать другой вариант прочтения текстов. См.: *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 25. Однако «Летописец» Гурия Тушина дает дату 7004, т. е. 1496 г. См.: *Казакова Н. А.* Книгописная деятельность и общественно-политические взгляды Гурия Тушина // ТОДРЛ. Т. XVII. С. 200.

[15] *Подъяпольский С. С.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря. С. 447—450.

[16] Общие размеры плана Троицкого собора 16,0×19,8 м; собора Саввина Сторожевского монастыря — 14,5×18,8 м; Андроникова монастыря — 13,4×18,7 м. Очень близки по размерам к Троицкому монастырские храмы XII в. во Владимире: собор Рождественского монастыря — 15,6×20,4 м; собор Княгинина монастыря — 15,6×21,8 м (габариты существующего храма XVI в., поставленного на старом основании). Храм Покрова на Нерли, также некогда монастырский, значительно меньше. Большой собор Паисиева монастыря в Угличе, который в литературе нередко датируется XV в., по свидетельству Типографской летописи, освящен в 7032 (1524) г., что, как нам кажется, более согласуется с характером его архитектуры. См.: ПСРЛ. Т. XXIV. С. 222.

[17] *Казакова Н. А.* Указ. соч. С. 200.

[18] Как указывает Б. А. Рыбаков, сажень, равная 182 см, бытовала под именем «морской» вплоть до XX в. Однако она неоднократно встречается и раньше. Так, по мнению Рыбакова, сажень размером 183 см была применена наравне с другими при строительстве Успенской церкви Еленского монастыря. Этой саженью была обмерена при Борисе Годунове колокольня Ивана Великого. См.: *Рыбаков Б. А.* Русские системы мер длины XI—XV веков (из истории народных знаний) // СЭ. 1949. № 1. С. 74, 82.

[19] Так, например, под 6889 г. летописи сообщают о прибытии из Константинополя копии иконы «Богоматерь Одигитрия», написанной «в тот же образ в долготу и в ширину» (ПСРЛ. Т. XI. С. 70; Т. XV. С. 142; Т. XVIII. С. 131). При отпуске в Смоленск иконы «Смоленской Богоматери» в 6964 г. великий князь «повеле ину икону в тоя место писати, снем меру с пса и образ назнаменовав» (ПСРЛ. Т. VIII. С. 144—145; Т. XII. С. 110; Т. XVIII. С. 210; Т. XXV. С. 274).

[20] *Подъяпольский С. С.* Успенская церковь в Белозерске // Культура средневековой Руси/Посв. 70-летию М. К. Каргера. Л., 1974. С. 178.

[21] *Макарий*, епископ Архангельский и Холмогорский. Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре // ЧОИДР. 1878. Кн. 3. С. 31.

[22] ПСРЛ. Т. VIII. С. 170.

[23] ПСРЛ. Т. VI. С. 195.

Б. А. Рыбаковым [24]. При этом ширина храма по западному фасаду оказывается строго равной девяти саженям, а длина, промеренная от порога до горнего места, составляет почти точно 11 саженей. Случайно ли увеличение у Успенского собора основных размеров на одну сажень по отношению к размерам соборного храма главнейшего среди русских монастырей и к тому же, по всей вероятности, самой большой в то время монастырской церкви Московской Руси? Подчеркнутое указание этих размеров летописцем и старательное соблюдение их строителями позволяют выдвинуть предположение, что такое увеличение размеров, аналогичное увеличению размеров московского Успенского собора по сравнению с владимирским, было вполне осознанно продиктовано волей заказчика. В этом случае оказалось бы, что Троицкий собор служил если не в прямом смысле образцом, то своего рода ориентиром при сооружении каменного собора храма Кирилло-Белозерского монастыря [25].

Если попытка связать возведение первой каменной постройки Кириллова с троицким образцом может носить лишь гипотетический характер, то в ходе последующего строительства обнаруживаются уже гораздо более явные точки соприкосновения между архитектурой обоих монастырей. Такого рода сопоставление может быть сделано, в частности, между кирилловской церковью Архангела Гавриила и Духовской церковью Троице-Сергиева монастыря. Церковь Гавриила была заложена одновременно с другой кирилловской церковью — Иоанна Предтечи — на великокняжеский вклад после известной поездки Василия III по северным монастырям в 1528 г. Если Предтеченская церковь была поставлена вне монастырской ограды, то Гаврилловскую возвели в основном монастыре, рядом с собором. Соседство двух больших четырехстолпных храмов почти одинакового размера, впервые отмеченное в Троицком монастыре после возведения Духовской церкви, уже само по себе было достаточно исключительным явлением. Более того, церковь Архангела Гавриила — единственный кроме Духовской церкви известный нам четырехстолпный храм, увенчанный звонницей [26]. Правда, в стилистическом плане кирилловская церковь, проникнутая отзвуками ренессансных влияний, столь характерных для московской архитектуры первой трети XVI в., очень отлична от троицкой, завершенной псковскими мастерами в 1476 г., спустя всего лишь год после прибытия в Москву первого итальянского архитектора Аристотеля Фиораванти. По-разному устроены у них и венчающие основной объем звонницы: у Духовской церкви звонница помещена как бы в подножии барабана, лишенного своей обычной функции — освещать интерьер храма, у церкви Гавриила она обходит по периметру наружных стен, оставляя в середине световой барабан и лишь частично включая в себя декоративный барабан над приделом. Стилистические различия нисколько не мешают, однако, видеть в Духовской церкви своего рода иконографический прототип кирилловского храма, как в отношении постановки второй большой церкви рядом с собором, так и в применении совершенно уникального типа самого здания.

Строительство церкви Иоанна Предтечи вне монастыря также дает основания для сопоставления Кирилло-Белозерского монастыря с Троицким. Как сообщает Е. Голубинский, рядом с Троицким монастырем на Подоле уже в XV в. существовала Введенская церковь с приделом Параскевы Пятницы, рядом с которой поселились нищие, а позднее возникла богадельня [27]. В 1547 г. здесь были возведены уже две отдельные каменные монастырские церкви — соборная Введения и трапезная Пятницкая [28]. Создание малого Ивановского монастыря в Кириллове очень близко повторяет историю возникновения Подольного монастыря у стен Троице-Сергиева, но с заметным отставанием во времени. Каменная церковь Иоанна Предтечи, по всей вероятности, была и вообще первой церковью на месте будущего малого монастыря [29]. В момент ее постройки здесь находились деревянная часовня, воздвигнутая Кириллом, какие-то кельи и три больницы [30]. Таким образом, и здесь формирование малого монастыря было связано с определенным видом благотворительной деятельности. Даже в начале XVII в. в Ивановском монастыре жила «убогая братия», кормившаяся из большого монастыря. Дату окончательного отмежевания малого монастыря в Кириллове, как и у Троицкого монастыря, можно принять по созданию в нем монастырской трапезной, необходимой для всех общежительных монастырей. Трапезная палата Ивановского монастыря с церковью Сергия Радонежского, судя по сохранившемуся в Кирилловском музее антиминсу, была освящена в 1560 г. [31], т. е. через 13 лет после возведения трапезного Пятницкого храма Подольного монастыря. Создание малых монастырей рядом с крупными — не исключительное явление, но оно достаточно редко, тем более далеко не всегда эти монастыри были связаны с больницами или богадельнями [32]. Совпадение функций малых монастырей и достаточно четкая хронологическая последовательность их формирования позволяют заключить, что и в этом случае пример Троицкого монастыря определенным образом сказался на создании рядом с большим Кирилловым монастырем малого Ивановского монастыря и его храмов.

Сопоставление архитектуры троицкого и кирилловского соборных храмов с еще большей полнотой может быть распространено на те пристройки, которыми они стали обноситься в XVI столетии, — паперти и приделы. Возведение выделенных в отдельный объем приделов-усыпальниц при монастырских соборных храмах — явление довольно позднее, последовавшее за канонизацией большого числа церковных деятелей, связанных с созданием общежительных монастырей Московской Руси. Первый придельный храм-усыпальница, трактованный как вполне самостоятельная постройка, был возведен в 1548 г. в Троице-Сергиевом монастыре рядом с собором над гробом игумена Никона. Вслед за ним на протяжении XVI в. возникают придельные храмы во многих других монастырях [33]. Едва ли не ближайшим последовал за Никоновским приделом Владимирский придел рядом с кирилловским Успенским собором. Обстоятельства создания этого храма для середины XVI в. необычны. Он был выстроен в 1554 г. над захоронением князя Владимира Ивановича Воротынского. Возведение в монастырях родовых храмов-усыпальниц светских феодалов вошло в быт и стало заурядным явлением лишь значительно позднее, в XVII в. Гнев Ивана Грозного по поводу строительства храма над гробом Воротынского, выраженный в известном послании в Кириллов монастырь [34], вполне оправдывался реально бытовавшими обычаями своего времени. Таким образом, связь поставленного в явное нарушение традиции Владимирского придела с Никоновским сводится к внешним приметам архитектурной типологии (небольшая бесстолпная церковь, при-

[24] *Баландин В. И.* Архитектура Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры // Архит. наследство. М., 1956. № 6. С. 54. Надо, однако, сказать, что источники не дают оснований для очень точного определения древних мер. Во всяком случае, на такую точность не может претендовать расчет размера маховой сажени, равной 176,4 м, сделанный на основе произведенного в XVI в. обмера Софийского собора в Новгороде (*Рыбаков Б. А.* Указ. соч. С. 74), так как высота храма, определенная как 15 саженей, почти несомненно была принята округленно. Кроме того, не подлежит сомнению существование в Древней Руси различных местных мер. На большое разнообразие бытовавших мер указывает и обилие их названий в письменных источниках (*Романова Г. Я.* Наименование мер длины в русском языке. М., 1975. С. 151–153). Это явление вообще характерно для условий феодальной раздробленности. См., напр., ст.: Misura, sistemi di // Grande dizionario enciclopedico. Ed. 2. Torino, 1958. Vol. VIII. P. 806–807.

[25] Увеличение размеров кирилловского собора на одну сажень по отношению к размерам собора Троице-Сергиева монастыря не распространяется на их высоты. Успенский собор значительно ниже Троицкого. Можно предположить, что это объясняется трудностью измерения высоты внутреннего пространства, практически неосуществимого без установки лесов.

[26] Известно много церквей «под колоколы», возведенных в XVI в., но все они — бесстолпные здания. Развитие типологии этого вида сооружений проследить невозможно, поскольку мы ничего не знаем о характере самого раннего из упоминаемых источниками храмов «под колоколы» — московской церкви Иоанна Лествичника, построенной в 1329 г. и простоявшей до начала XVI в. См.: *Кавельмахер В. В.* Способы колокольного звона и древнерусские колокольни // Колокола. История и современность. М., 1985. С. 39–78.

[27] *Голубинский Е.* Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра: Жизнеописание преподобного Сергия и путеводитель по лавре. Сергиев Посад, 1892. С. 263.

[28] Краткий летописец Свято-Троицкой Сергиевой лавры // Летопись занятий Археографической комиссии. СПб., 1863. Вып. 3. Прил. С. 20; *Голубинский Е.* Указ. соч. С. 264.

[29] Главный престол Успения главы Иоанна Предтечи не мог быть учрежден ранее строительства каменной Ивановской церкви, так как его посвящение очевидно связано с наречением имени наследника престола, будущего царя Ивана IV. Придел в церкви освящен во имя Кирилла Белозерского, но мы не располагаем никакими сведениями о существовании до того в Кириллове такого храма.

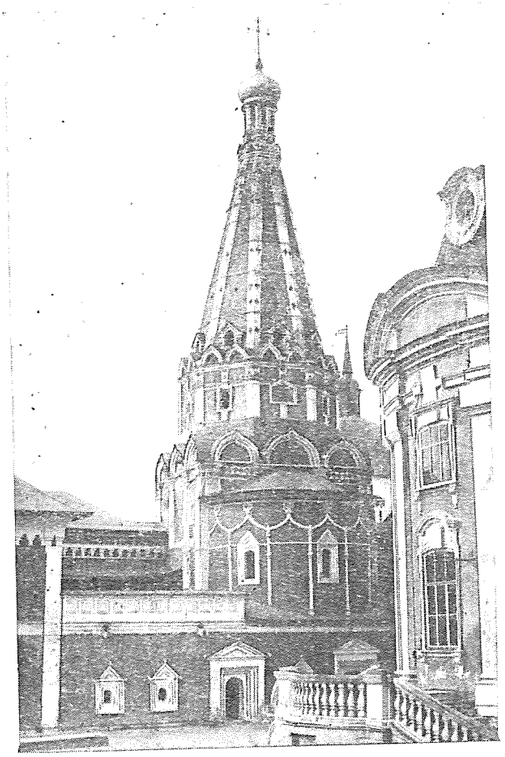
[30] *Никольский Н. К.* Указ. соч. С. 29.

[31] В Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике хранятся антиминсы Сергиевской церкви и придела, датированные 1560, 1594 и 1596 гг. (№ 1382, 1390, 1393, 1394). Поскольку церковь носит следы перестройки конца XVI в., датой ее сооружения следует считать 1560 год.

[32] Больничный монастырь существовал при Киево-Печерской лавре. Двойным был Александро-Свирский монастырь, состоявший из Троицкого, где жила братия, и Спасского, предназначенного для погребения. Известны и другие случаи такого разделения функций, но монастыри при этом могли быть удалены друг от друга. Так, Глушицкий-Сосновский-Дионисиев-Предтечев монастырь, где хоронили иноков Глушицкого-Покровского монастыря, находился от него в 7 верстах. (См.: *Зверинский В. И.* Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях Российской империи. СПб., 1892. Т. 2. С. 50, 117–118, 176). Подольный монастырь у стен Троицкого в XVII в. функционировал как женский. См.: *Голубинский Е.* Указ. соч. С. 264.

[33] Придельные храмы, посвященные святым–основателям монастырей, в отдельных случаях существовали и раньше. Так, в Никитском монастыре около Переславля-Залесского по благословению митрополита Варлаама (1511–1522) был сооружен храм во имя Никиты Переславского, несколько позднее при строительстве каменного собора занявший место южного придела. Никита-столпник Переславский был убит татарами в 1196 г., и его канонизация к XVI в. уже имела больную давность. В Павлове Обнорском монастыре в 1546 г. было начато строительство церкви над гробом Павла. Этот храм стоял обособленно от собора, и к тому же престол Павла Обнорского, по-видимому, появился в нем лишь впоследствии. Он впервые упомянут в переписных книгах 1678 г. вместе с престолом Сергия Радонежского, в то время как писцовые книги 1628–1630 гг. называют только Сергиевский престол. См.: *Суворов Н.* Описание Павло-Обнорского монастыря Вологодской епархии. Вологда, 1866. С. 10–14.

[34] Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 173.



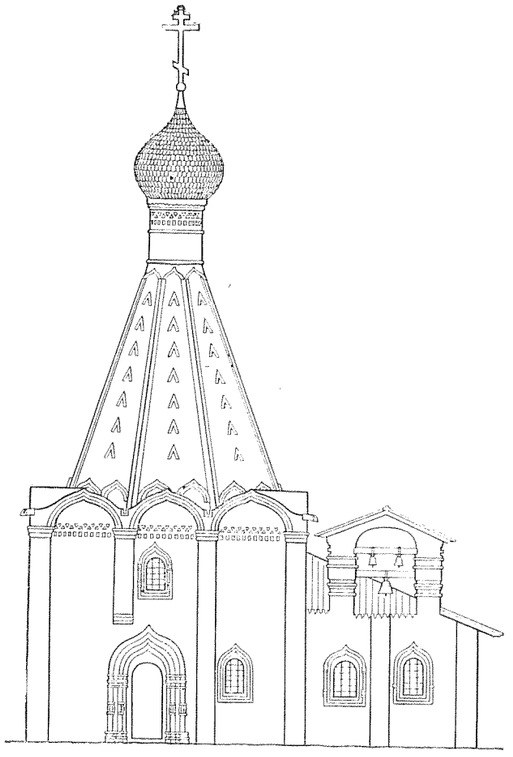
Церковь Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря. 1635–1637 гг.

строенная сбоку к алтарной части четырехстолпного соборного храма). Более детально сопоставить архитектуру обоих сооружений можно лишь предположительно, поскольку Никоновский придел был в 1623 г. «расширен», т. е. в действительности выстроен заново на старом месте с увеличением размеров. Придел после перестройки получил довольно редкое для московской архитектуры сводчатое перекрытие в виде коробового свода, рассеченного узким поперечным вырезом, завершенным двумя арочками с маленьким световым барабаном между ними. Это перекрытие представляет собой простейший вариант системы ступенчатых арочек, обычно связываемой с архитектурой Пскова, где ее примеры действительно весьма многочисленны [35]. В кирилловской церкви Владимира использован более сложный вариант той же системы, со ступенчатым повышением поперечных арок [36]. Если предположить, что Никоновский придел 1623 г. повторил в основной схеме устройство первоначального придела 1548 г., то применение редкой для среднерусской архитектуры сводчатой системы в кирилловской усыпальнице Воротынского можно было бы рассматривать как отголосок конструкции перекрытия предшествовавшего ему придельного храма-усыпальницы Троице-Сергиева монастыря.

Каменные паперти у соборов Троицкого и Кирилло-Белозерского монастырей возникли также в XVI столетии. Более точно даты их возникновения неизвестны. О западной паперти Троицкого собора известно лишь, что она уже существовала в 1580-е годы. Двусторонняя паперть кирилловского Успенского собора, северное крыло которой дошло до нашего времени, была возведена в правление старца Леонида Ширинова «в старых местех» [37], по данным А. Н. Кириничникова и Н. Н. Хлонина, в 1595–1596 гг. [38] Следы примыкания сводов и кровель первой каменной паперти, сломанной Леонидом Ширяновым, были найдены при исследовании собора в 1962 г. Существенно, что эта ранняя паперть, как и паперть Троицкого собора, была односторонней и занимала всю ширину западного фасада. Таким образом, в отношении папертей нам неизвестна последовательность строительства (можно только предполагать, что и в этом случае более ранним было строительство в Троицком монастыре), но очевидно их типологическое сходство.

Пожалуй, самый яркий пример взаимоотношения строительства Троицкого и Кирилло-Белозерского монастырей дает сопоставление их больничных церквей. Благотворительная деятельность, и в частности содержание больниц, издавна считалась одной из важнейших функций общежительных монастырей. Однако устройство при больницах особых церквей — явление позднее, и троицкая церковь Зосимы и Савватия, построенная в 1635–1637 гг., была среди них самой первой. Несмотря на использование в ее декоре некоторых крайне архаических мотивов, о чем уже говорилось выше, в целом Зосимо-Савватиевская церковь чрезвычайно характерна для архитектуры второй четверти XVII в. Это высокий, квадратный в плане одноапсидный храм, увенчанный очень стройным шатром, поставленным на восьмерик, каждая грань которого завершена двумя кокошниками. По ребрам шатра проходят гурты, часто перехваченные горизонтальными тягами, а грани обильно украшены пазушным декором.

Возведение больничной церкви в Троице-Сергиевом монастыре послужило образцом для возведения аналогичных по назначению построек во многих других монастырях. Первой по времени известной нам репликой церкви Зосимы и Савватия была больничная церковь Евфимия в Кирилло-Белозерском монастыре, сооруженная в 1646 г. монастырскими каменщиками. А. Н. Кириничников и И. Н. Хлонин уже обращали внимание на черты сходства кирилловского и троицкого больничных комплексов [39]. Оно распространяется на общую композицию двух равных по объему палат, разделенных сенями, соединенными с церковью [40], и на применение шатрового завершения самого храма. Исследования последних лет выявили еще более тесную связь между архитектурой обеих церквей, далеко не ограничивающуюся общим типологическим сходством [41]. Родство архитектурных мотивов Зосимо-Савватиевской и Евфимиевской церквей не распространяется на их основной объем, а касается венчающих частей. В пределах четверика церковь Евфимия является почти буквальным повторением другой кирилловской церкви — Епифания, построенной теми же мастерами годом раньше и восходящей своей архитектурой к местным образцам XVI в., главным образом к Владимирскому



Церковь Евфимия Кирилло-Белозерского монастыря. 1646 г. Реконструкция С. С. Подъяпольского и И. В. Каменева

храму. Пропорции шатра Евфимиевской церкви гораздо более приземисты, а ее низкий восьмерик вовсе не выражен во внешнем объеме. Зато декорация шатра представляет собой очевидную попытку повторения форм троицкого храма. Парным кокошникам, помещенным у Зосимо-Савватиевской церкви в переходе от восьмерика к шатру, у церкви Евфимия соответствуют такие же парные кокошники, наклонно наложенные на основание шатра. Подобной же чистой декорацией являются и кокошники, венчающие грани шатра и тоже как бы нарисованные на его наклонных гранях. Между гуртами на плоскостях граней помещен незатейливый узор из повторяющихся, поставленных углом и образующих незамкнутые треугольники кирпичей. Этот узор призван заменить гораздо более сложную декорацию граней шатра троицкой больничной церкви. Сопоставление декора обеих церквей, бесспорно, свидетельствует как о наивном повторении кирил-

[35] Вопреки распространенному мнению об исключительно псковском бытовании этой конструкции известно достаточно случаев ее применения в московской архитектуре. Так, коробовый свод, прорезанный узким поперечным сводиком, был применен в древней церкви Сретенского монастыря, включенной в объем более поздней Никольской церкви XVII в. Церковь была разобрана в конце 1920-х годов и изучена накануне сноса (см.: ЛОИА. Ф. 29. Д. 171. Дневник К. К. Романова за 1928 г.). Исследователи того времени склонны были идентифицировать обнаруженную церковь с известной по летописям церковью Сретения на Поле, заложенной в 1482 г. псковскими мастерами. Однако строительная техника (маломерный кирпич, черноложеная черепица) скорее позволяет отнести ее к первой половине — середине XVI в. Вероятно, наиболее ранний пример подобной конструкции для среднерусского зодчества мы встречаем у церкви с. Ильинского под Малоярославцем, здания, не имеющего точной даты, но по своим формам тяготеющего к началу XVI в. (см.: *Преображенский М. Т.* Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. Табл. II). Другие московские примеры сводов такого типа относятся к более позднему времени: приделы храма в с. Остров (середина — вторая половина XVI в.), надвратная церковь Белопесоцкого монастыря (до 1578 г.), приделы ряда церквей годуновского времени.

[36] Другой придел Успенского собора, во имя Кирилла Белозерского, возведенный над его захоронением в 1585 г. и сломанный через 200 лет, судя по следам примыкания его сводов к южной стене собора, имел сводчатое перекрытие того же типа, но с иной ориентацией арок.

[37] Переписные книги монастыря 1601 г. // ГПБ. Кир.-Бел. № 72/1311. Л. 2.

[38] *Кириничников А. Н., Хлонин И. Н.* Великая государева крепость. С. 111.

[39] Там же. С. 107.

[40] Уже в 1601 г. в монастыре существовали две деревянные больницы. См.: ГПБ. Кир.-Бел. № 72/1311. Л. 479 об.

[41] Исследования проводились автором статьи совместно с Н. В. Каменевым.

ловскими каменщиками новых для них и не понятых ими архитектурных форм, так и о сознательном стремлении создать сооружение, в котором троицкий образец можно было бы легко узнать по использованным характерным мотивам. И здесь мы опять угадываем определяющее влияние воли заказчика, ориентированной на пример Троице-Сергиева монастыря.

Итак, обращение монастыря к царю с просьбой разрешить возведение новых стен собственными силами по образцу новой Троицкой крепости отражало мысль, направленную по уже привычному руслу. Ориентация на Троице-Сергиев монастырь в основных строительных начинаниях была в Кириллове давней и прочной. В этой ориентации вряд ли сколько-нибудь существенная роль принадлежала чисто эстетической стороне. Троицкий монастырь, первейший среди монастырей, освященный непререкаемым в духовной среде авторитетом его основателя Сергия Радонежского, должен был восприниматься как в большей или меньше степени совершенный образец идеального монастырского устроения. Воспроизведение в строительстве других монастырей внешних форм его устройства, какими были состав, взаимное расположение и типы построек, в какой-то мере сопоставимо с повторением литературных приемов, а иногда и целых эпизодов в агиографической литературе [42]. На примере Кирилло-Белозерского монастыря, немногим уступавшего Троицкому по размаху развернувшегося в нем каменного строительства, это явление прослеживается с особой отчетливостью. Этому способствует и полнота сохранности его древних сооружений, позволяющая сопоставлять их с аналогичными сооружениями Троице-Сергиева монастыря.

В свое время Г. И. Вздорнов уже писал об ориентации на образец Троицкого монастыря при перестройке звенигородского Саввина Сторожевского монастыря в царствование Алексея Михайловича [43]. Однако тогда имели место исключительные обстоятельства. Намеченное обширное строительство ставило своей целью преобразовать Саввин монастырь в богатую царскую обитель, которой предстояло, по замыслу царя, принять на себя особую роль, принадлежавшую до этого Троице-Сергиеву монастырю. Речь шла, таким образом, скорее не об общей тенденции, а о единичном акте. В отличие от этого в нашем случае мы сталкиваемся с устойчивой традицией, прослеживаемой на протяжении почти двух столетий.

В ориентации кирилловского строительства на троицкий образец можно наметить две стадии. Первоначально она распространяется только на состав и самые общие типологические черты возводящихся в Кириллове зданий и, если верны наши предположения относительно обстоятельств возведения Успенского собора, также на их размеры. Лишь позднее образец начинает восприниматься более непосредственно, что находит отражение в хорошо заметном стремлении воспроизвести собственно архитектурные мотивы троицких сооружений. С наибольшим профессиональным совершенством использована архитектура троицких построек в крепости Нового города, принадлежащей к лучшим памятникам русского фортификационного искусства XVII в.

Естественно, что Троицкий монастырь далеко не всегда служил непосредственным источником для подражания в строительной деятельности других монастырей. Можно полагать, что в Белозерье, и вообще на Севере, Кирилло-Белозерскому монастырю была отведена та же роль образца монастырского устроения, которую по отношению к нему играл Троице-Сергиев. Таким путем, через посредничество Кириллова или другого крупного монастыря, осуществлялась связь между строительством множества монастырей на широкой территории. По таким же путем могли формироваться и местные особенности в монастырском строительстве, когда за образец принимались какие-либо индивидуальные признаки отдельных сооружений. Можно привести достаточно яркий пример, касающийся Белозерья.

В 1530—1540-е годы в монастырях Белозерья и Вологды были возведены каменные трапезные храмы: Благовещенская церковь Ферапонтова монастыря (1530—1534), Успенская церковь Павлова Обнорского монастыря [44], Успенская церковь Спасо-Каменного монастыря (1543—1549), Введенская церковь Спасо-Прилуцкого монастыря (1545) [45], Воскресенская церковь Корнилиева Комельского монастыря (дата неизвестна) [46]. Архитектурные детали этих построек — своеобразные карнизы с консолями из поставленного на ребро кирпича, окна, обрамленные уступчатыми нишами, — явно указывают на их тесную стилистическую связь с более ранними трапезными храмами Ростовской земли (Борисоглебского под Ростовом и ярославского Спасского монастырей). По отношению к трапезной Спасо-Каменного монастыря авторство ростовских строителей подтверждается документально [47]. Трапезные близких к Ростову монастырей принадлежат к той типологической разновидности, когда трапезная палата, церковь и келарская заключены в общий прямоугольный объем, с угловым расположением церкви. Естественно было бы предположить повторение этого типа и в северных монастырях. Но в Кирилло-Белозерском монастыре уже существовала к этому времени каменная трапезная, возведенная в 1519 г., по своей архитектуре достаточно далекая от ростовских построек. Она имеет иное расположение церкви, трапезной и келарской, вытянутых по одной оси, с выделением церкви в отдельный объем. Особенностью этого памятника являлось перекрытие ее основной части двускатной кровлей с фронтонами, обращенными на боковые фасады.

Именно кирилловская схема, с некоторыми вариантами, касающимися размещения келарской, была повторена у всех последующих трапезных храмов северных монастырей, кроме Спасо-Каменного [48].

Все сказанное выше, как нам кажется, проливает свет на некоторые не всегда учитываемые особенности распространения архитектурных типов и форм в монастырском зодчестве древней Руси. Специфика этого процесса определяется особым положением заказчика, что для средневекового искусства чрезвычайно важно. Конечно, в России связь между строительством отдельных монастырей далеко не имела того значения, как в Западной Европе с ее развитой системой монашеских орденов. Тем не менее, сходные в своей основе тенденции к ориентации на конкретные образцы внешней организации «идеального» монашеского бытия, роль которой выполняла архитектура наиболее крупных и чтимых монастырей, безусловно существовали. Без учета действия этого фактора развитие русского зодчества XV—XVII вв. не может быть охвачено во всей его полноте.

[42] *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 432–433. Правда, Ключевский отмечает, что составленное Епифанием Премудрым житие Сергия, с его изощренным литературным стилем, стоит особняком в русской агиографической литературе. Тем более интересно наблюдение М. А. Ильина относительно сходства описания строительства Тихвинского монастыря и соответствующего места жития Сергия, сочетающих яркую образную характеристику с достаточно точным изображением монастырской планировки. К этому можно добавить, что текст, относящийся к Тихвинскому монастырю, почти точно совпадает с рассказом о построении монастыря в житии Корнилия Комельского, датируемом 1589 г. см.: *Ильин М. А.* Каменная летопись Московской Руси. М., 1966. С. 113–114; *Коноплев Н.* Святые Вологодского края // ЧОИДР. 1895. Кн. 4. С. 85, 89.

[43] *Вздорнов Г. И.* К архитектурной истории Саввина Сторожевского монастыря // Памятники культуры: Исследования и реставрация. М., 1961. Вып. 3. С. 110–122.

[44] Датировка трапезной Павлова Обнорского монастыря определяется доской с храмозданной летописью, хранящейся в собрании ВОКМ, инв. № 5368.

[45] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 181.

[46] Предшествовавшая деревянная трапезная церковь была освящена в честь Антония Великого (*Токмаков И. Ф.* Историко-статистическое и археологическое описание Корнилиево-Комельского Введенского мужского монастыря. М., 1897. С. 9). В позднейшее время Воскресенская церковь имела приделы Василия Великого и Ольги (Описание Комельского монастыря. Вологда, 1855. С. 18).

[47] *Леонид.* Сведение о славянских пергаминных и бумажных рукописях, поступивших из книгохранилища Свято-Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 г. (ныне находящихся в библиотеке Московской духовной академии). М., 1887. Вып. II. С. 236; *Воронин Н. Н.* Очерки по истории русского зодчества XVI–XVII вв. М.; Л., 1934. С. 24.

[48] Первоначальные щипцы, сходные с щипцами кирилловской трапезной, сохранились у трапезной Ферапонтова монастыря, у остальных кровли подвергались переделкам. Щипцы восстановлены у трапезной Спасо-Прилуцкого монастыря при ее реставрации (архит. Г. П. Белов) на основе использования иконографического материала.

ИСТОКИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ЗАВОЛЖСКИХ МОНАСТЫРЕЙ

Л. А. Лелеков

Монастырские сооружения заволжского Севера в силу особых условий местного исторического развития временами обнаруживают целый ряд особенностей и черт преемственности от ранних художественных традиций. Эволюция архитектурных и сопутствовавших им декоративных форм протекала здесь относительно медленнее и потому сохраняла осязаемую связь с прошлым. Свидетельством тому, в частности, может служить архитектурный декор на соборах Спасо-Каменного, Ферапонтова и Кирилло-Белозерского монастырей, а в исторически сложившейся коллекции последнего — ещe и резьба по дереву на царских вратах из церквей Сергия Радонежского 1560 г. и Иоанна Лествичника 1572 г.

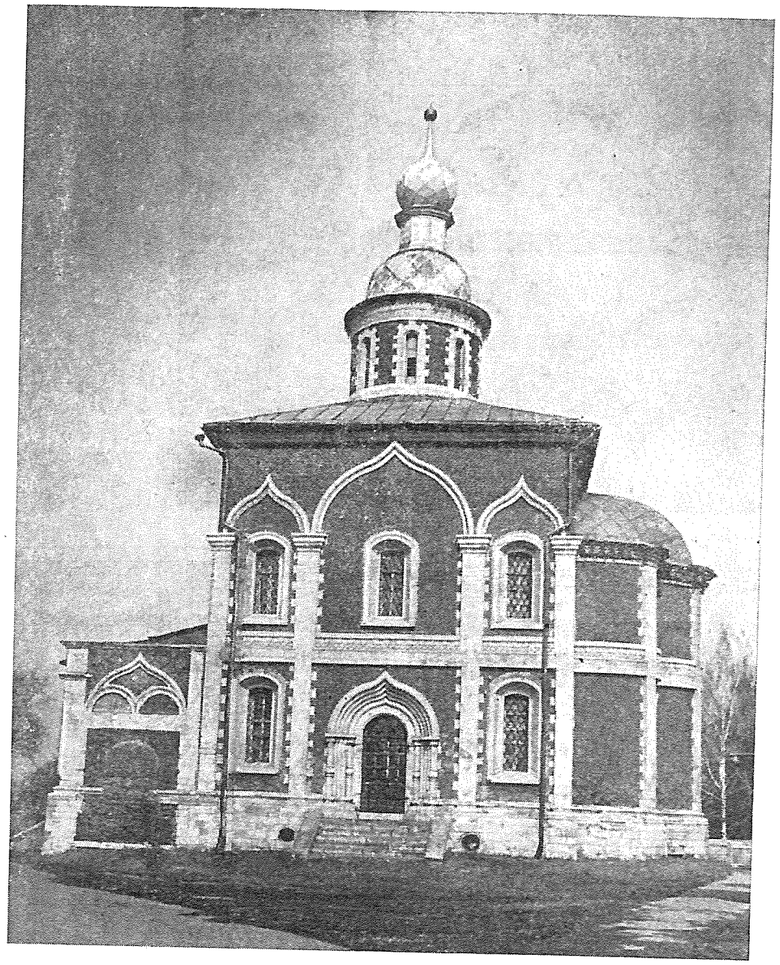
Узорные обрамления на трех соборах, особенно в Спасо-Каменном и Кирилло-Белозерском монастырях, очень близки, почти тождественны. Они содержат всего один основной мотив сильно стилизованного растительного орнамента в сопровождении примыкающих к нему полос из геометрических выкладок или балясин в крестообразных углублениях. Налицо отшлифованная давним употреблением, почти стереотипная система скупого, неброского убранства. И организована она одинаково, сплошными горизонтальными фризами в трех уровнях: по шейке барабанов, по верху четверика и внизу, над цоколем. Фризы опоясывают здания соборов целиком, пересекая без всякого разбора вертикальные членения архитектурных форм, вопреки композиционным нормам европейского и византийского зодчества, всегда подчинявшего орнаментальные вставки логике конструкции. Поскольку декор на монастырских храмах заволжского Севера хорошо исследован С. С. Подъяпольским[1], нет нужды углубляться в детали. Необходимо лишь отметить, что истоки этого декора с очевидностью усматриваются в московском зодчестве XV в., а именно в наружном узорочье Троицкой и Духовской церквей Троице-Сергиевой лавры и храма Ризоположения в Московском Кремле. Наиболее ранний из сохранившихся образцов данной декоративной системы — Петропавловский (Никольский) собор Можайска, условно датируемый рубежом XIV—XV вв.[2] Возможно, что в этот же ряд стоило бы поставить и собор Спаса на Бору 1329 г., однако установить первоначальное расположение найденных при его раскопках фрагментов резьбы по камню, отчасти близких можайским, не удается. Тем не менее раннемосковские аналогии выдают факт существования длительной предыстории рассматриваемого явления и объясняют каноничность устоявшихся приемов декорирования монастырских соборов Заволжья. Следовательно, чтобы выяснить характер упомянутой выше предыстории, достаточно разобраться в происхождении орнаментальных поясов на барабане и четверике можайского собора[3].

Труднее разобраться в истоках и особенно датировке резьбы на царских вратах из кирилловской коллекции. Вместо хронологически дискретного эволюционного ряда здесь обнаруживается группа близких друг другу произведений приблизительно одного времени по общепринятым датировкам — вторая половина XVI в. Помимо названных выше врат в эту группу входят известные врата из Пафнутьева Боровского монастыря (ныне — в музее-заповеднике «Коломенское») и из ростовской церкви Вознесения (Исидора Блаженного) 1566 г. Все многократно издавались и служили предметом тех или иных исследований. Последнюю сводную работу им посвятил А. Л. Якобсон[4]. Выполненные в технике сквозной резьбы, образующей иконографически и стилистически близкие монументально-декоративные композиции, они, безусловно, следуют архаизирующей традиции с подчеркиванием ясной читаемости узора издали, т. е. его семантической полноценности, информационной «внятности». Эта трактовка резко контрастирует с более характерной для второй половины XVI—начала XVII в. мелкоузорной ажурной резьбой на широко известных вратах из храмов Спаса на Нередице, Богоявления «на Острову», Иоанна Богослова на Ише и т. д. Мелкое плетение сетчатой резьбы здесь различимо только вплотную, когда взгляд уже лишен возможности целиком охватить украшенное ею изделие, а рассудок, следовательно, — осознать взаимосвязь того и другого, демонстративно выделенную на вратах из Кириллова и Пафнутьева монастырей, Ростова. Утрата ясности, погоня за нарочитой изощренностью дробных форм выдают постепенное забвение их образной символики со второй полови-

[1] *Подъяпольский С. С.* Архитектурные памятники Спасо-Каменного монастыря (XV—XVI века) // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970. С. 437—457.

[2] Е. Е. Голубинский в «Истории русской церкви» приводит совсем иную «загадочную» датировку — 1303 г. (*Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1911. Т. 2. С. 394) — со ссылкой на «Душеполезное чтение» (М., 1872. Вып. 3. С. 410. Примеч. 18).

[3] Описание систем раннемосковского декора и оценку его художественно-исторической принадлежности см. в работе: *Ильин М. А.* Декоративные резные пояса раннемосковского каменного зодчества // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М., 1975. С. 223—239.

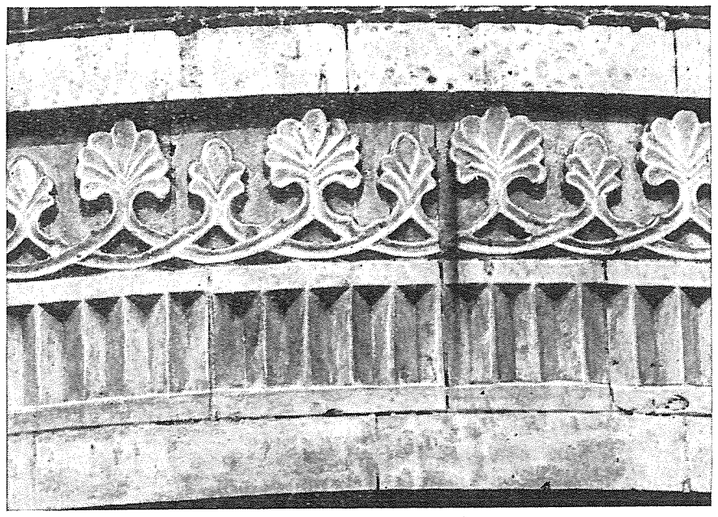


Петропавловский (Никольский) собор в Можайске. Конец XIV — начало XV в., перестройка XIX в.

[4] *Якобсон А. Л.* Художественные связи Московской Руси с Закавказьем и Ближним Востоком // Древности Московского Кремля. М., 1971. С. 230—252.



Двойной фриз на шейке барабана Петропавловского собора в Можайске



Декоративный фриз на середине высоты четверика Петропавловского собора в Можайске

ны XVI в. Все эти обстоятельства влекут за собой известные сомнения в датировках крупноузорных врат первой группы, тем более что такие тонкие знатоки древнерусского прикладного искусства, как М. Т. Преображенский и Н. Н. Соболев, предпочитали относить их к XV в.[5] В указанном выше исследовании А. Л. Якобсона предложена их компромиссная датировка эпохой Василия III.

Отметим, что господствующие в литературе датировки врат из церквей Сергия Радонежского 1560 г. и Вознесения 1566 г., наконец, из церкви Иоанна Лествичника 1572 г., тем более пафнутьевских (идентичных первым), самым концом XVI в. лишены каких бы то ни было документальных оснований. Каждые из них датируют по тому памятнику, где они были обнаружены. Пафнутьевские врата были найдены

[5] *Преображенский М. Т.* Памятники древнерусского зодчества в пределах Калужской губернии. СПб., 1891. С. 50; *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 195.

даже и не в соборе конца XVI в., с которым их неизвестно почему связывают. Они висели на стене в соседней церкви Рождества Христова. Непосредственно в соборе в 1633 г. стояли какие-то иные врата, обложенные «серебром чеканным усердием князя Бориса Александровича Репнина»[6]. Окладывать врата сквозной резьбы не имело никакого смысла. Оклад мог украшать только первоначальные врата собора, если они не сгорели при пожаре 1610 г., либо же поставленные им на смену, но в том и в другом случае расписанные, а не резные. Что касается врат из церкви Сергия Радонежского, то по описям Кирилло-Белозерского монастыря за 1601, 1621, 1688 гг. видно, что в ней стояли «двери царские на празелени, на вратах писано Благовещенье, да два святителя, Василий Великий и Иоанн Златоуст». К существующим ныне вратам это описание неприложимо. Впервые они упоминаются в описи 1731 г. Следовательно, в церковь Сергия они попали, видимо, после 1688 г., хотя в монастыре могли находиться значительно ранее. Это как будто значительно ослабляет аргументацию А. Л. Якобсона, построенную на изначальной связи врат с памятником зодчества, где их застали исследователи. На самом деле подлинная предыстория всех этих врат нам неизвестна, а характер дошедших сведений вынуждает думать, что во всех случаях, быть может, кроме врат из храма Иоанна Лествичника (хотя и тут не все ясно), эти древние царские двери были использованы вторично в гораздо более поздних сооружениях. Только врата из церкви Лествичника, с их тяжеловесной неорганичной композицией, перегруженной не согласованными по масштабу измельченными элементами декора, отвечают духу второй половины XVI в.

Впредь до специального серьезного исследования трудно судить с уверенностью, но похоже, что их резали иным, более совершенным инструментом, чем сергиевские или пафнутьевские. Последние настолько сходны между собой в каждой детали и каждом размере, что создается обманчивое впечатление двух воспроизведений одного орнаментального оригинала. На самом деле расхождения в схеме узора имеются, однако они крайне несущественны. Эти врата явно не могли возникнуть порознь, если только в их основе не лежала одна и та же прорись из альбома образцов. Подлинники орнаментальных композиций, аналогичные лицевым иконописным, широко обращались в западноевропейском и восточном средневековье. Вполне могли они иметь хождение и на Руси, что, разумеется, означало бы само по себе еще некоторую степень удревнения использованных ими орнаментальных мотивов. К датировке всех этих связанных между собою царских дверей имеет отношение недавно проведенная во ВНИИ реставрации расчистка мелких живописных клейм на столбиках сергиевских врат. По предварительному заключению специалистов Отдела методов реставрации темперной живописи института, раскрытая на столбиках живопись следует художественным традициям XV в.

Даже время Василия III представляется для нее поздним. Похоже, что мнения М. Т. Преображенского и Н. Н. Соболева ближе к истине, чем концепция А. Л. Якобсона, и уж тем более сторонников поздней датировки.

Трое из четырех врат исследуемой группы формально, по крайней мере территориальным местонахождением, связаны с зоной художественного влияния Ростова Великого. Четвертые, пафнутьевские, при их поразительном сходстве с сергиевскими, очевидно, тоже не могут быть выведены из этого круга. Не отвергая всецело концепцию А. Л. Якобсона о московском происхождении всей группы, следовало бы тем не менее подумать о ее возможной связи с Ростовом. Между Пафнутьевым монастырем и Ростовской епархией во второй половине XV в. поддерживались особо прочные связи. Ученик Пафнутия Васснан Санин писал житие своего наставника именно в Ростове, в сане ростовского архиепископа. Епархия привлекала лучшие художественные силы того времени, например самого Дионисия. Дионисий работал для храмов Спасо-Каменного и Ферапонтова монастырей. Параллельные процессы вполне могли происходить и в сфере декоративно-прикладного искусства. Не случайно и то, что раннюю славу Дионисию принесли его работы по украшению росписями построенного Пафнутием собора 1467 г.

Существуют также многие иные свидетельства специфических связей между Пафнутьевым Боровским монастырем, Ростовской епархией и заволжским Севером.

Остается только гадать по поводу перипетий личной истории Пафнутия и Дионисия. Оба были потомками татарских выходцев из Орды. Пафнутий вел род от татарского баскака, Дионисий от царевича Петра, видимо того, что вышел некогда из Орды и осел вблизи Ростова[7]. Потомки татарских выходцев обычно поддерживали связи между собой и хранили в быту многое из традиционной культуры. Важен и сам Ростов как таковой. В конце XIII—начале XIV в. он держался открытой проордынской

[6] Историческое описание Боровского Пафнутьева монастыря. М., 1859. С. 34.

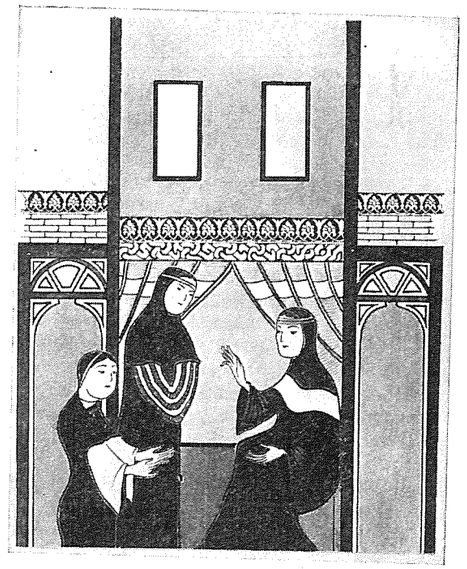
[7] *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 315–320.

арки над оконными проемами — строго подчиняются логике конструкции, подчеркивают ее, как то всегда делалось в западноевропейском и византийском зодчестве, а не отрицают, как в раннемосковском. Зато во владимиро-суздальском зодчестве, наоборот, имеются неконструктивные, произвольно наложенные на архитектурную форму, опоясывающие все здание фризы, но нет искомого орнаментального мотива с пересекающимися полукружиями растительных побегов, несущих чередующиеся пальметты двух типов. Словом, если «сербской» теории недостает системно-структурных параллелей, то «владимиро-суздальской» — иконографических.

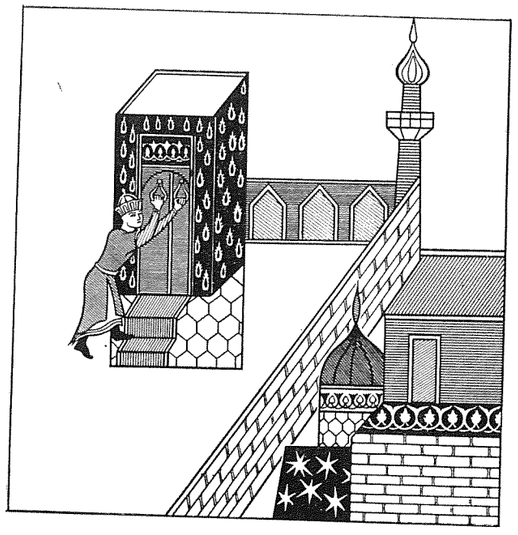
В малой обоснованности обеих концепций убеждает, наконец, то обстоятельство, что абсолютно тождественная раннемосковской система архитектурного декора засвидетельствована в зодчестве Ближнего и Среднего Востока XIII—XV вв., там, откуда определенно вышло узорочье многих древнерусских царских врат (не только крупноузорных ростовских, но и большого числа иных, например псково-новгородских XIV—XV вв., особенно — знаменитых врат Софии Новгородской [13]). Еще один довод в пользу данной атрибуции — резные пояса Звенигорода. Они заполнены иными орнаментальными мотивами, каждый из которых, однако, по существу, не встречается нигде более в древнерусском искусстве, но имеет не десятки, а сотни, если не тысячи, иконографических параллелей в орнаментике Востока. Особенно показательны тождественные двухчастные фризы на барабане и апсидах Успенского собора на Городке. Нижний поясок этих фризов образован трилистниками, обращенными вниз. Фон между ними образует фигуры точно таких же трилистников остриями вверх. Это самый распространенный, тотально господствующий мотив всей орнаментики Востока с позднесасанидской эпохи до наших дней. Он поныне постоянно воспроизводится в бытовой архитектуре и прикладном искусстве народов Азии, в том числе Каракалпакии, Узбекистана, Туркмении, Киргизии [14] и т. д. Об истоках резных фризов звенигородского и вообще раннемосковского зодчества можно судить по приводимому нами сопоставлению. В центре показан двухчастный мозаичный фриз на барабане капрского мавзолея 1348 г., где погребена золотоордынская царевна Тогай Умм Анук [15]. Легко видеть, что фриз Успенского собора на Городке является, если перевернуть его в нормальное положение пальметтами вверх, довольно близким воспроизведением той же самой модели, только в резьбе по камню. Двухчастный же фриз Петропавловского собора в Можайске образован удвоением нижнего пояса мавзолея царевны Тогай. Стоит добавить, что техника мозаичного набора петинична для капрского зодчества. Исследователи расходятся в том, кто именно строил мавзолей 1348 г., непосредственно выходцы из Золотой Орды (Р. Девоншайр) или мастера хулагуидского Ирана (М. Майнеке). Если принимать во внимание культурные и политические связи мамлюкского Египта, то первое предположение кажется гораздо более вероятным. Египет стабильно поддерживал дружественные отношения с Ордой и вместе с нею выступал против Ирана. В этом отношении звенигородский вариант архитектурного убранства, видимо, тоже указывает скорее на Золотую Орду, нежели на хулагуидский Иран.

К сожалению, подавляющее большинство подлинных памятников ближневосточного зодчества XIII—XV вв. утрачено. Их было, судя по источникам, десятки тысяч, уцелели единицы.

Для историко-культурной реконструкции архитектурных стилей того времени большое значение имеют миниатюры с изображениями всевозможных сооружений. На довольно значительном числе восточных миниатюр XIV—XV вв., включая рассеянные по музеям всего мира листы из знаменитейшего «Шахнаме» Демотта [16], неоднократно представлены центрично-купольные постройки с атектоничными декоративными фризами, подчас до такой степени схожими с Петропавловским собором Можайска, что создается иллюзия условного воспроизведения этого или тождественного ему памятника. В наибольшей степени сказанное относится к миниатюре из «Шахнаме» 1480 г. в коллекции библиотеки Chester Beatty, следующей какому-то значительно более раннему оригиналу [17]. На миниатюре изображен Александр Македонский у дверей Каабы, кстати тоже украшенной «можайским» фризом. В правом нижнем углу архитектурный фон весь построен из «можайских» мотивов. Весьма часто подобные постройки изображались на миниатюрах герагской школы [18]. Б. П. Денике не сомневался в том, что изображения архитектурных фонов на таких миниатюрах вдохновлены реальным зодчеством Герата [19]. Судя по мавзолею царевны Тогай Умм Анук и другим памятникам ирано-среднеазиатского региона, декоративные элементы которых набирались из мозаики, а также довольно часто из штампованных терракотовых плиток, способ украшения заволжских монастырских храмов в чисто техническом отношении через раннемосковское посредство может восходить к строительной технике Востока. Заволжские декоративные фризы в Спасо-Каменном, Ферапонтовом и Кирилло-Белозерском монастырях тоже набраны из терракотовых плиток с невысоким, оттиснутым в штампе рельефом. К сожалению, технология древнерусской терракоты в целом исследована настолько плохо, тем более в сравнительном плане, что любые соображения на этот счет могут высказываться только в самом предварительном порядке. Равным образом крайне неудовлетворительно исследована резьба по камню и даже дереву. Нельзя до сих пор составить представления о технических деталях процесса резьбы, об эволюции инструмента и приемов обработки. Многие образцы древней резьбы, например на храмах Звенигорода, находятся под многослойной забелкой, поэтому ничего определенного сказать о них не удается. Все же при чисто визуальном сравнении с уровня земли внешне, казалось бы, одинаковых широких фризов на Успенском и Рождественском соборах Звенигорода обнаруживается заметная разница между ними. На северо-западном прясле Успенского собора, в верхнем поясе тройного фриза, узор выведен иконографически правильно по схеме так называемой сельджукской цепочки сквозного плетения. На всех остальных пряслах этого памятника и всего Рождественского собора звенья «сельджукской цепочки» разомкнуты [20], т. е. утрачена семантика орнамента. То, что по крайней мере некоторые резчики не понимали, что они делали, видно на крайнем юго-восточном прясле Успенского собора, где первое звено цепочки поставлено вертикально, тогда как все прочие сообразно с направлением фриза ориентированы горизонтально. Еще отчетливее малое знакомство резчиков с узором выступает на апсидах Рождественского собора. Там много сбивок, искажений, порчи рисунка именно резчиками. Нет сомнений, что роскошный орнаментальный наряд звенигородских памятников не вытекал из



Миниатюра из Шахнаме Демотта. XIV в. Прорись



Миниатюра из Шахнаме. 1480 г. Прорись

[13] *Плешанова И. Н.* Два памятника древнерусской резьбы по дереву в собрании Русского Музея // Сообщ. Гос. Русского музея. Л., 1974. Вып. 10. С. 107–113.

[14] Народное декоративно-прикладное искусство киргизов. М., 1968. Рис. на с. 18, 23, 25, 41, 43, 55, 61, 72, 74. Табл. VI (1); VIII (5–6); *Bachmann B.* Kirchen und Moschen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1918. Tab. 4.

[15] Ahmad Abd ar – Razid. Trois fondations feminines dans l'Egurte mamlouke // Revue des Etudes Islamigues P., 1973. T. XLI, N 1. P. 111–126; *Meinecke M.* Die Mamlikisghen Fayencemosaikdekorationen: eine Werkstätte aus Tabriz in Kairo (1330–1350) // Kunst des Orients. 1976/1977. Bd. XI, Hft. 1/2. S. 85–144.

[16] *Schulz Ph. W.* Die persisch-islamisghe Miniaturmalerei. Leipzig, 1914. Bd. II. Tabl. 23.

[17] *Arberry A. J.* The Chester Beatty Library // A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures. Dublin, 1960. Vol. II, N 157.

[18] *Martin F. R.* The Miniature Painting and Painters of Persia // India and Turkey from the 8th to the 18th Century. L., 1912. Vol. 2. Tabl. 28, 30, 71, 76.

[19] *Денике Б. П.* Живопись Ирана. М., 1938. С. 93.

[20] На это различие обратил внимание Б. А. Огнев. См.: *Огнев Б. А.* Успенский собор в Звенигороде на Городке // МИА. М., 1955. № 44. Рис. 4.

предшествующей традиции, да и наметан был наспех, «с огрехами».

Примечательно еще, что сама манера резьбы одних и тех же элементов на обоих соборах различается, как и начертание узора, особенно в нижней ленте тройных фризов. Схема этих фризов едина, но делали их разные коллективы. Среди резчиков Успенского фриза был кто-то, быть может, даже не один человек, основательно знакомый с иконографией и стилистикой восточного орнамента. Он (или они) выполнял разметку северо-западного прясла и, вероятно, показывал или контролировал процесс резьбы с криволинейной, на малоазиатский лад, выборкой поверхностей. Пальметты в полуромбовидных обрамлениях нижней ленты фриза динамичны по рисунку, у них широкие в основаниях листья. Те, что смотрят вверх, перехвачены в основании кольцом — повязкой, типичнейшим элементом, своего рода маркирующим признаком восточной орнаментики. Пальметты, обращенные вниз, образованы острохарактерным перехлестом побегов и не имеют ничего общего с первыми. А на фризе Рождественского собора Саввина Сторожевского монастыря нижняя лента с полуромбовидными обрамлениями заполнена и вверху и внизу идентичными суховато выполненными пальметтами без колец-повязок, завитки на концах листьев очень маленькие, самые фигуры полуромбов одинаковые, тогда как на Успенском соборе верхние полуромбы меньше нижних.

Фриз Рождественского собора наводит на мысль о некоторой, условно говоря, византинизирующей переработке восточной орнаментики с заметной тягой к статическому равновесию всех элементов композиции, к уравниванию поперечных сечений. Если во фризе Успенского собора резьба смелая, с динамикой и асимметрией форм, пластичная, то во фризе монастырского собора она уплощена, рисунок дробно измельчен; криволинейной выборки, насколько можно рассмотреть снизу, почти нет. Главное различие — отсутствие перехлестов побега, образующего пальметту. Резчики рождественского фриза словно задались целью продемонстрировать концепцию А. Ригля о принципах построения орнаментальной сетки в византийском искусстве, тогда как на княжеском соборе эти же элементы целиком организованы и трактованы сообразно со вкусами орнаментики ислама.

В качестве небольшого отступления хотелось бы заметить, что различия в стилистической переработке тождественных орнаментальных фигур прослеживаются не только в резьбе по камню. То же самое явление очевидно и в резьбе по дереву. В этом отношении орнаментика крупноузорных врат из Кириллова и Пафнутьева монастырей заметно отличается от любых иных, скажем, тех же новгородских, где много механических совмещений элементов, трактованных даже чисто технически по-разному. К примеру, большие накладные розетки на изданных И. И. Плешановой вратах конца XV в. (ГРМ. Инв. № Д 432) не имеют ничего общего между собой и вставлены в чужеродный им фон. Зато интересна резьба этих сложно плетенных, имеющих как бы три плана в глубину розеток. Они построены целиком на затейливой игре перехлестов, образующих взаимовписанную сеть звездчатых фигур. Листья пальметт внутри своих очертаний разделаны вписанными тройчатыми лепестками. Здесь все — и целостная схема, и каждая деталь, и техническое исполнение — совершенно нерусское, с явными признаками ближневосточного, скорее всего восточно-малоазиатского происхождения. Независимо от национальной принадлежности резчик этих розеток в полной мере был знаком с художественной традицией Ближнего Востока. Но эклектика общей композиции врат уже местная, новгородская. Едва ли для этих врат существовала каноническая прорись.

Упомянутые выше монастырские врата, как и двери из ростовской церкви Вознесения (Исидора Блаженного), построены совсем иначе. Они поражают цельностью композиционного решения, хотя тоже повинуются основным закономерностям ближневосточной художественной традиции. Выражение «зов двухмерности» становится понятным при взгляде на них в той же мере, что и при созерцании самых законченных шедевров декоративно-прикладного искусства Азии. Кристаллически четкие и ритмичные повторы орнаментальных фигур на плоскости упраздняют всякую возможность индивидуализации. Они взывают к образу бесконечного, того, что стоит за неисчислимостью видимых вещей. Бесконечен набор элементов, нет конца их сопряжениям. Таковы же соотношения уровней познания и глубин толкования. Позитивно этим явлена идея искусного мироустройства, негативно — мир трактован как преходящее в силу множественности его форм и потому несущественное явление. Сам узор воочию удостоверяет иллюзорность этих форм характером их стилизации.

Растительные мотивы всецело лишены ботанической определенности, столь необходимой искусству Запада. Чеканная твердость линий внушает скорее ощущение резьбы по камню, кости или металлу. Склонность восточной орнаментики трактовать зооморфные фигуры наподобие растительных, а последние, скажем цветок или пальмовый лист, обращать в камень Л. Массиньон удачно назвал «нисходящей метафорой». Ею достигается растворение материи и камуфляж формы, вовлекающие рассудок в движение к трудно постижимой идее неделимости и неизобразимости высшего начала. Геометрия скульптурно осязаемых, но при этом лишенных предметной овеществленности форм преобразуется медитацией в геометрию мысли. За выверенными очертаниями орнаментальных фигур проступают контуры духа [21].

Пожалуй, и в собственном искусстве Востока трудно сразу назвать столь же цельные в их классической завершенности воплощения «нисходящей метафоры». Строгая законченность стиля в резьбе сергиевских или пафнутьевских врат указывает на конец весьма долгой эволюции. В их узоре нельзя ничего изменить, прибавить или убавить. Это образец художественной речи на иноземном, но превосходно усвоенном не меньше, чем за два столетия, языке, без малейшего акцента.

При всем том, что тезис о восточном происхождении элементов раннемосковского архитектурного декора и резьбы по дереву на многочисленных царских вратах XV в., как это видно из предшествующего изложения, совсем не нов и высказывался с конца прошлого века, он никогда не рассматривался подробно, во взаимоединстве следующих из него выводов. Серьезное их обсуждение потребовало бы пространной отдельной работы, но и уклониться от подведения хотя бы самых общих итогов тоже нельзя.

Исторические судьбы Руси конца XIII — конца XV в., характер и направление ее политических, торгово-экономических, а потому, естественно, и культурных связей, во многом определялись ее отношениями с Золотой Ордой. Совокупность таких отношений была очень сложной. Тяжкое иго политической зависимости и экономического грабежа наиболее отчетливо отражено в источниках, отчего создается впечатление, что, кроме этого, никаких связей между Русью и Ордой не было. Однако по другим данным тех же источников вырисовывается иная картина. Ее исследования в новейших работах советских и зарубежных ученых [22] свидетельствуют о том, что в сфере культуры и идеологии, при всей политической враждебности двух государств, обнаруживались заметные взаимовлияния. Они поддерживались весьма устойчиво и воспроизводились день ото дня. Правда, их достоверность удается в полной мере ощутить только по документам середины и второй половины XV в., с их осязаемым культурно-историческим контекстом, но нет никаких сомнений, что они отражают отнюдь не новую ситуацию. В том убеждает насыщенность этих и даже более ранних документов (допустим, завещания Ивана Калиты) ориентализмами. Ими обильно уснащалась политическая, военная, торговая, юридически-правовая, хозяйственная, ремесленная и бытовая лексика. Показательно, что ориентализмы русской лексики содержали высокий процент заимствований из арабского и персидского языков для обозначения важнейших культурных понятий. Из этого видно, что роль Золотой Орды в процессе контактов Руси с блестящими цивилизациями мусульманского Востока была по преимуществу посреднической, вторичной. Бегло перечислим кое-что из арабо-иранской терминологии оружейного дела: байдана, шишак, тюфяк, несколько позже, с конца XV в.,— бехтерец, юшман, мисюрка [23]; финансового: деньга, ногата, казна, кабала; текстильного: объярь, атлас, камка, тафта, зендень, киндяк, миткаль, кармазин; строительного: терем, чертог, чердак и т. д. Подобные списки вообще-то маловыразительны, будучи дистилляцией живого словоупотребления. Красочнее в этом отношении целые документы, например духовная грамота 1486 г. князя Михаила Андреевича Верейского и Белозерского [24]. В перечне завещанных князем бытовых вещей фигурируют: «одеяло на отласе на сине», «терлик камка голуба... шуба соболья камка червьчата... кожух соболей с камкою...», «шуба кована бархат червьчят; шуба камка мисюрьская... подволока камка на золоте; ...летник камка зелена...; летник отласен, вошва камка зелена з золотом», «летник камка желта», «камка мисюрьска с золотом». Сразу видно, что уклад княжеской жизни нельзя было и представить себе без восточного узорного текстиля, главного разносчика восточной орнаментики по всей Европе, мерила престижа светского и духовного, признака социального ранга (Джотто в росписях капеллы Скровеньи в Падуе и верхней церкви в Ассизи даже Христа облачил в арабскую ткань с куфической надписью на оторочке, а Чимабуе таким же образом украсил трон Богоматери [25]). Далее, не случайно, что в списке грамоты из множества восточных тканей происхождение указано лишь для двух. В обоих случаях это камка мисюрьская, т. е. египетская. Некоторые виды египетского текстиля ценились буквально на вес серебра, и конкурировали с ними только китайские шелка. Камка в техническом смысле и означала ближневосточную имитацию китайских

[21] *Massignon L.* Les méthodes de realisation artistique des peuples de l'Islam // Syria. P., 1921. T. II. N 1. P. 149–150.

[22] *Полубояринова М. Д.* Русские люди в Золотой Орде. М., 1978; *Halperin Ch. J.* Russia and the Golden Horde. Bloomington, 1985.

[23] *Кирпичников А. Н.* Военное дело на Руси в XIII–XV вв. Л., 1976. С. 18, 31–33, 38–40, 98.

[24] Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв./Подгот. Л. В. Черепнин. М.; Л., 1950. С. 302, 312.

[25] *Bologna F.* Cimabue. Milano, 1963. Tav. XV.

шелков. Семья князя Михаила Андреевича отлично знала цену египетскому текстилю и камке вообще. Специально оговорена даже вошва из камки с золотой нитью — попросту лоскут, вшитый в другое изделие. Из разряда дорогих тканей в русских документах XV в. нарочито упоминались камки «шамские» и «адамашки», т. е. сирийские вообще и конкретно дамасской выделки. Знакомство с товарами Востока было исчерпывающим, следовательно, и о многом ином в тех краях на Руси имели некоторое представление, частью восходившее еще к предмонгольскому времени. Без этого была бы немыслима деятельность «ордынцев», особого персонала, занятого изготовлением различной утвари по восточным образцам для вывоза в Орду в качестве «выхода», т. е. дани [26].

Помимо бытовой стороны с неисчислимыми проявлениями культурного обмена и общения между Русью и Ордой [27] существовала и государственная [28], с нормами отношений вассалитета, с поддержанием местного престижа путем имитации лучших и самых модных образцов при дворе сюзерена. Что вообще видели русские и особенно московские князья с конца XIII по середину XV в., куда ездили, какими мерками поверяли они атрибуты собственной власти?

Достаточно вспомнить их главную реликвию, шапку Мономаха, бухарской или среднеазиатской работы XIV—XV вв. Конечно, иные из них по большим оказиям езживали и на Запад, но едва ли далее Литвы, тогда как в ставке ханов они все жили годами, с семьями, с челядью. Но многу раз в году отправляли не только к великому хану, но и его родичам, а то и к его политическим соперникам, вроде Ногая, послов и бояр с большими и малыми поручениями. И уж, конечно, знали, что тот же Ногай при обращении в ислам официально принял священное не только для христианской традиции имя Иисус [29].

Контакты были подлинно двусторонними. Из Орды бежали на Русь целыми семьями татарские выходцы, притом с самого начала русско-татарских отношений. Тот же царевич Петр, предполагаемый предок Дионисия и племянник великого хана Берке, вышел к Ростову очень рано, поскольку умер в 1290 г. Но еще до него, т. е. не позже 60-х годов XIII в., в Ростове обосновались некие «вельможи ординьстии», они сватали невесту новоприбывшему соплеменнику.

Вот когда начала формироваться прочная ориентализация русского бытового и государственного уклада, поражавшая европейских путешественников XVI—XVII вв., с одной стороны, и, с другой, возникли особые отношения ростовского и московского княжеских домов с Ордой [30].

Взаимопереплетения русско-ордынских интересов в политической плоскости разнообразно и закономерно влекли за собой определенные сдвиги в плоскости культурной. Примеров тому множество, можно наудачу привести любой. Общеизвестно, каким лютым врагом Москвы был Тохтамыш, однако именно на Москве спасались его двое сыновей от Едигея. Старший, Джелал-ад-дин, по-русски Зелени-Салтан, отъехал затем в Литву и бился при Грюнвальде против кованой рати Ливонского ордена. Сам Тохтамыш в составе своего отборного корпуса держал, как то было обычно и у прочих ордынских ханов, русский полк под началом князей рязанских и нижегородских. Он водил его то в самое сердце Мавераннахра, к стенам знаменитых столиц Тимура, то прямо в Иран на штурм Тебриза, по тем временам богатейшего города на Ближнем Востоке. Если Тохтамыш носил западноевропейский рыцарский доспех (очевидно, так называемый готический «белый») [31], то его русские воины блистали закавказско-малоазиатским боевым убранством, «байданами бесерменскими» и клинками холодной дамасской ковки, а иные, быть может, и литыми тигельными булатами из Индии. По более поздним образцам такого вооружения на Руси известно, что оно часто покрывалось изощренной растительной и эпиграфической орнаментикой не без магически-охранительного подтекста. Известны случаи копирования европейскими и русскими оружейниками арабских именных или благопожелательных надписей на мечах и доспехах собственного производства еще с XIV в.[32] Примерно с теми же в общих чертах целями, ради их престижно-парадной и смутно осознаваемой магической функции, перенимались формы архитектурного декора, «мудрого узорочья», каким-то образом способствовавшего не только внешнему блеску, но и могуществу ханской ставки.

[26] *Черепнин Л. В.* Образование Русского централизованного государства в XIV—XV веках. М., 1960. С. 361.

[27] О деталях и масштабе этого процесса на одной только ордынской территории см.: *Полубояринова М. Д.* Русские люди в Золотой Орде.

[28] *Веселовский Н. И.* Татарское влияние на русский посольский церемониал в московский период русской истории. СПб., 1911.

[29] *Ischboldin B.* Essays on Tatar History. New Delhi, 1973. P. 26.

[30] *Насонов А. Н.* Монголы и Русь. М.; Л., 1940. С. 58—62.

[31] *Ischboldin B.* Op. cit. P. 30.

[32] Отчет имп. Археологической комиссии за 1898 г. СПб., 1901. С. 85 (описание находки близ г. Славянска меча европейского типа в узорных серебряных оковках с арабскими надписями).

Сама же ставка Орды в начале XIV в. претерпела разительные изменения. По причинам, освещенным в исследованиях Г. А. Федорова-Давыдова [33] и многих иных авторов, она проделала стремительную эволюцию от кочевого лагеря до гигантского урбанистического суперорганизма, мегалополиса Евразии, сопоставимого только с Каиром и Константинополем. Багдад к тому времени уже был обращен в руины, а европейские столицы, включая Рим, Лондон или Париж, не могли и претендовать на сравнение с любым из названных колоссов Востока.

Вот что писал раввин Мешуллам бен Менахем из Вольтерры в 1481 г., в пору упадка Каира: «Каир неописуем. Клянусь, коли б соединить Рим, Милан, Падую, Флоренцию и еще четыре каких угодно города, в них не будет половины его населения и богатства» [34]. Пятнадцатью годами ранее аналогичные впечатления водили пером, увековечившим хождения на Восток русского гостя Василия: «Египет — град вельми велик, а в нем 14 тысящь улиц... да в иных улицах домов по 15 тысячь, да на всякой улице по торгу великому, а улица с улицей не знается...» [35]

В пору расцвета Каир насчитывал полмиллиона жителей, 18 соборных мечетей (по Макризи — 86, во что невозможно поверить) при общем их числе вместе с квартальными, по разным оценкам, от 300 до 800. Один халиф ан-Насир возвел свыше 30 мечетей и ежедневно тратил на нужды строительства по 8 тыс. золотых.

Эти сведения нужны для сопоставления с масштабами урбанизма Нового Сарая. Сооружен он был в кратчайшие сроки руками ближневосточных, среднеазиатских и крымских ремесленников по предписанию сначала Берке, а затем «цесаря именем» Узбек-хан, четвертого из семи величайших государей ислама всех эпох. Знаменитый путешественник Ибн-Баттута посетил Новый Сарай в первой половине XIV в. и насчитал в нем 13 соборных мечетей [36]. Сооружены они, следовательно, были почти одновременно. Все остальное: квартальные мечети, дворцы, медресе, рабаты, базары, мавзолеи, бани, подворья иноземных торговых гостей (включая и русское), фонтаны, парки и пр.— не поддавалось исчислению, причем строилось все из кирпича и камня. Архитектурная орнаментика на всех этих строениях выполнялась в технике резьбы, мозаики, майолики, декоративных росписей, штампованной терракоты и т. д., блистала «обликом вечным» с точки зрения обитателей непрочных деревянных хором [37]. Впечатляли самые размеры города, чье население намного должно было превышать 100 тыс. человек [38]. Задумав объехать Новый Сарай, Ибн-Баттута двигался с раннего утра до заката.

«Знаменитый в свое время в Азии, долго и постоянно обращавший на себя взоры целой России, великолепный, обширный Сарай...» [39]

Как могли воспринимать его москвичи, тверичи, рязанцы? На объезд вокруг их деревянных городищ едва ли требовалось более полутора часов. Даже в самом конце XV в. Мисюрь Мухин без колебаний писал, что даже один из дворцов Каира по размерам равен всему Московскому Кремлю [40].

Несопоставимость масштабов урбанизма и то, что Г. В. Попов удачно назвал «обаянием аристократизированных столичных форм» [41] (правда, по иному поводу), неуклонно влекли за собой историческую неизбежность какого-то влияния золотоордынского зодчества, ближневосточного и среднеазиатского в его истоках, на раннемосковское. Оно не могло заметно выразиться в архитектурных формах, прочно обусловленных владимиро-суздальским и всем восточнохристианским наследием, включая его функциональные (литургические) аспекты, хотя и здесь не все исследовано. Например, тождественно по времени и результатам протекала на Востоке и на Руси эволюция системы «купол—барабан» от шлемовидных завершений к вздутым, «луковичным». Есть в зодчестве Азии и многоярусные уступчатые переходы от четверика к барабану центрически-купольных сооружений, порой даже внешне похожие на кокошники, иногда с килевидными арочными обрамлениями. Естественно, что сходная основа конструкции могла в разных местах независимо претерпеть сходное развитие, но категорически утверждать это без специального исследования и доказательства преждевременно. В декоре же совпадения слишком последовательны и буквальны, чтобы объяснять их игрой случая.

Пожалуй, самой близкой исторической аналогией к внезапному возникновению на берегах Волги великого азиатского города, мгновенно вобравшего в себя лучший строительный и художественный опыт древних культурных цент-

[33] *Федоров-Давыдов Г. А.* Общественный строй Золотой Орды. М., 1973. С. 75—108.

[34] Jewish Travellers. London, 1930. P. 166.

[35] *Данциг Б. М.* Русские путешественники на Ближнем Востоке. М., 1965. С. 22.

[36] The Travels of Ibn-Battuta: Ad 1325—1354. Cambridge, 1958. Vol. II. P. 329.

[37] См.: *Баллод Ф. В.* Старый и Новый Сарай, столицы Золотой Орды. Казань, 1923. С. 61; *Носкова Л. М.* Терракотовый и ганчевый декор в городах Золотой Орды // Вестн. МГУ. Сер. 8, История. 1972. № 5.

[38] *Греков Б. Д., Якубовский А. Ю.* Золотая Орда и ее падение. М.; Л., 1950. С. 141—159.

[39] *Терещенко А. В.* Четырехлетние археологические поиски в развалинах Сарая. СПб., 1847. С. 2.

[40] *Иконников В. С.* Опыт русской историографии. Киев, 1908. Т. 2, кн. 2. С. 1883.

[41] *Попов Г. В.* Указ. соч. С. 60.

ров Востока, будет столица Петра I на Неве. И тут и там волею верховного правителя создавались не имевшие никаких корней в местной культуре величественные и намеренно престижные по замыслу градостроительные ансамбли с учетом самых новейших веяний международной архитектурной моды. Строгое ордерное зодчество Петербурга возникло тем легче и быстрее, что произошло это в буквальном смысле слова на пустом месте, без ломки предшествующей старорусской традиции. Равным образом не было никаких историко-культурных препятствий к насаждению Узбек-ханом на Волге иранских, среднеазиатских и закавказских архитектурных норм [42].

Срочные исторические задачи всегда требовали готовых образцов, тем более что Узбек-хан и его окружение, разумеется, были не в состоянии изобрести их собственными усилиями. При всей тяге к блистательным культурным формам мусульманского Востока они во многом оставались еще в плену кочевой традиции. Главным обиталищем «цесаря» Узбек-хана был все же большой шатер на четырех деревянных опорах с накладками золоченого серебра. То, как Ибн-Баттута описывает прочие детали этого шатра и затем Золотого павильона, сплошь выложенного серебром и утвержденного на массивных цельных подставках из того же металла с инкрустацией драгоценными камнями, выдает глубину впечатления от ставки Узбек-хана. А ведь перед тем великий путешественник побывал в подлинных средоточиях мировой славы. Возможно, он вообще был единственным человеком, которому судьба даровала возможность созерцать чертоги гранадской Альгамбры (кстати, не удостоенной им даже краткого описания), мечеть Амра под Каиром, руины Баальбека, памятники Иерусалима, Дамаска (где его восхитила мечеть Омейядов, «четвертое чудо света»), св. Софию в Константинополе, диковинки Неджефа, Кербелы, Багдада, Мосула, Нишапура, Шираза, Бухары, Самарканда, Дели, наконец Пекина. О великих городах Магриба, начиная с Феса, нечего и говорить. И тем не менее именно Новому Сараю посвящено Ибн-Баттутой весьма пространное описание с категорической констатацией: «огромен, один из прекраснейших городов».

Сарай важен не одними масштабами. Это был крупнейший на востоке Европы оплот международной торговли. В нем работали мастера мусульманского и восточнохристианского миров [43].

О том, в какой мере ценились на Руси изделия восточного ремесла, «великие драгие товары», недвусмысленно повествует «Задонщина». Схему изложения она моделирует по «Слову о полку Игореве», заменяя названия реалий половецкого времени подлинной терминологией XIV в.: «Уже рускиа сынове разграбиша татарская узорочья, доспехи и кони, волы и велблуды, и вино, сахарь, дорогое узорочье, камкы... Уже жены рускыя въсплескаша татарьским златом» [44]. «Узорочье» фигурирует дважды, это главная ценность среди ордынских трофеев, предмет восторгов «жен русских» и внимания автора. Сходным образом характеризует чуть более позднюю эпоху «Повесть о Тимофее Владимирском», пресвитере, бежавшем в Орду, где он перешел в ислам, взял двух жен, обогатился. На Русь герой вернулся в «драгих ризах», при всей «коньской зъбруе», при «басманах великих», полных золота, серебра и «драгих каменей» [45]. Порой добытое в боях «узорочье» непосредственно вкладывали в монастырские храмы. Так, Юрий Звенигородский в 1399 г. после удачного похода на волжских болгар вернулся с очень богатой добычей. Было бы рискованно настаивать на том, что построенный вскоре после памятного события придворный Успенский собор именно поэтому украшен специфически восточной, нигде более на Руси не отмеченной орнаментикой. Но и сбрасывать со счета подобную гипотезу тоже было бы неверно.

Наконец, воздействию форм восточной орнаментики на художественную культуру всей средневековой Европы способствовали многие особые обстоятельства, игнорируемые отечественным искусствоведением, хотя роль их чрезвычайно весома.

В искусстве ислама не было дихотомии в светском и религиозном планах. Универсальность символики этого искусства — ощущалась она Западом и Русью или нет — нейтрализовала даже опосредованные его связи с религиозной идеологией. Сам Восток и молодые в сравнении с ним культуры Европы ценили в хитросплетениях орнаментальных сеток зов изысканно стилизованной формы, таинственный намек на символическую и магическую функцию начертанного знака. Еще важнее, что искусство ислама не делило свой потенциал между живописью, скульптурой и декором на западный лад. Оно выплескивало его почти полностью в декоративном узорочье, обязательном для всего, что создавалось рукой художника. Стены и своды зданий, включая темницы и склады, книжные листы, ковры, одежду, бытовую утварь и орудия мучеников — все покрывалось сеткой затейливо сплетенных узоров. Эта сетка стояла между созерцающим взором и любым творением цивилизации. Мотивы и композиции орнамента переносились со стен на миниатюру и наоборот, все было сопряжено, взаимовписано, замкнуто в едином ритме независимых от наблюдаемой реальности начертаний [46]. Отсюда шло повышенное в его интенсивности воздействие орнаментики на индивидуальное восприятие. Сейчас ценность этого глубочайшего впечатления нельзя испытать даже in situ, где-нибудь в Дамаске или Тебризе, ибо они уже испорчены европеизацией. Но когда-то оно потрясало европейских путешественников, включая и русских. Чтобы проникнуться им, стоило лишь погрузиться в атмосферу орнаментального видения мира.

Нам оно не дано еще и по причине воспитания в традициях отнюдь не универсальной эстетики эпохи Просвещения, где орнамент принято трактовать вне мировоззрения, в качестве третьестепенного звена в синтезе искусств. Не только для восточного, но и для раннего европейского средневековья все обстояло совершенно иначе. Поэтому-то обитатели Неаполя и Луккн, Новгорода, Ростова и Москвы не просто ценили орнамент Востока, но и пользовались его мотивами в собственном творчестве, чего для Руси второй половины XVI и всего XVII в. никто, собственно, и не отрицает за вящей очевидностью явления. Настоящая работа пытается углубить историю вопроса для XIV столетия, и только. Серьезный учет культурно-исторического контекста XIV—XV вв. с господством ордынских связей в больной политике и мелких житейских делах Московской Руси не просто позволяет это делать, но требует, что хорошо понимали Б. Д. Греков и А. Ю. Якубовский. Правда, от решающих выводов они воздерживались [47], однако ими, а также их преемниками собран большой, красноречивый сам по себе материал. Он безусловно заслуживает пристального внимания историков отечественного искусства.

[42] «В земле сарацинов и других, в среде которых они являются как бы господами, они забирают всех лучших ремесленников и приставляют их ко всем своим делам»,— писал Плано Карпини (См.: Путешествия в восточные страны Плано Карпини и Рубрука. М., 1957. С. 58).

[43] Сводку данных см.: Древности Восточной Европы // МИА. М., 1969. № 169; *Федоров-Давыдов Г. А.* Искусство кочевников и Золотой Орды. М., 1976; *Гусева Т. В.* Ремесленные мастерские в восточном пригороде Нового Сарая // СА. 1974. № 3; Средневековые памятники Поволжья (Тр. Поволжской археолог. экспедиции. Вып. 3). М., 1976.

[44] «Слово о полку Игореве» и памятники куликовского цикла. М.; Л., 1966. С. 545.

[45] *Скрипиль М. О.* Повесть о Тимофее Владимирском // ТОДРЛ. М.; Л. 1951. Т. VIII. С. 303–304.

[46] В качестве одной из лучших современных интерпретаций орнаментального искусства ислама можно назвать работу: *Al-Farugi I. R.* Islam and Art // Studia Islamica. 1973. Vol. XXXVI.

[47] «Вопрос о культурном взаимоотношении России и Золотой Орды – вопрос чрезвычайно сложный и интересный – до настоящего времени еще не разработан» (*Греков Б. Д., Якубовский А. Ю.* Указ. соч. С. 258). См. также ст. Г. Н. Бочарова в наст. сб. (Примеч. ред.)

СОБОР БЕЛОЗЕРСКОГО ГОРИЦКОГО МОНАСТЫРЯ

С. С. Подъяпольский

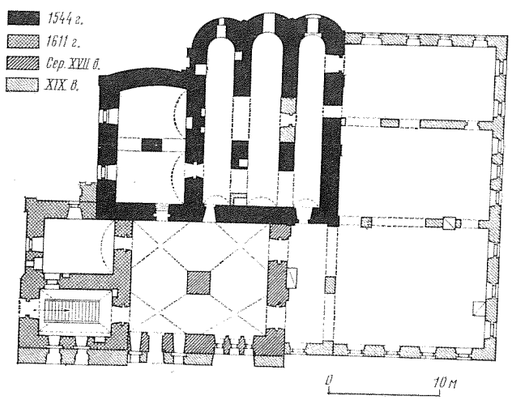
Историки русского зодчества до сих пор не уделяли достаточного внимания соборному храму Воскресенского Горицкого монастыря на Шексне. Между тем этот сравнительно полно сохранившийся памятник важен для характеристики общей картины развития каменного строительства на севере Московской Руси.

Принятая в литературе датировка собора 1544 годом [1] подтверждается рядом источников. В Синодике Горицкого монастыря XVII в., хранящемся в Кирилло-Белозерском историко-архитектурном и художественном музее-заповеднике, против имен князя Андрея Ивановича и княгини Евфросиньи Старицких имеется надпись на полях: «Онаго боголюбца, князя Андрея Старицкого, строение святой обители церковь Воскресения Христова каменного здания в пределе Кирилла Белозерс[ко]го да теплая церковь Одигитрия Богородицы с трапезою и паперти малые строено оное в лето 7052-е» [2]. В Александро-Невской летописи под 1563 годом при изложении рассказа о ссылке Евфросиньи Старицкой Иваном IV в Горицкий монастырь говорится, что княгиня сама «тот монастырь сооружала» [3]. То, что каменный собор ко второй половине XVI в. уже существовал, подтверждается и переписными книгами монастыря 1569 г., выдержки из которых приведены в рукописи начала XX в., хранящейся в Кирилло-Белозерском музее [4].

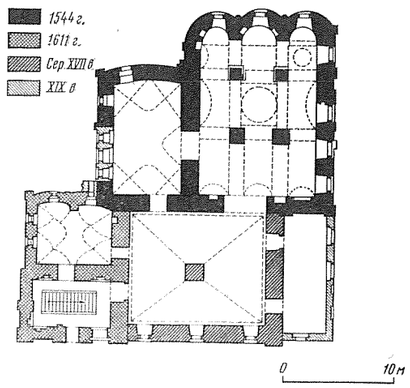
Воскресенский собор — четырехстолпный пятиглавый храм с тремя апсидами, поставленный на подклете и окруженный с трех сторон пристройками. С севера четверик почти полностью заслонен придельным храмом Одигитрии. С той же стороны имеется и другой придел, посвященный Екатерине и царевичу Димитрию, отодвинутый дальше к юго-западному углу здания, а рядом с ним находится основание древней колокольни. Второй придел и колокольня были выстроены в 1611 г. на вклад царицы Марии Нагой, что было засвидетельствовано храмозданной летописью на каменной плите, сохранявшейся еще в начале нашего столетия [5]. С запада к собору пристроена обширная трапезная, над которой в конце XVIII в. поставлена новая колокольня, выдержанная в формах провинциального барокко. С юга примыкает позднее одноэтажное здание, закрывающее стену подклета.

План собора отличается нерегулярностью. Подкупольное пространство резко вытянуто с запада на восток, причем столбы имеют заметно разное сечение, и более узкие восточные расширяются наверху за счет ступенчатых выступов, расположенных без определенной системы. Расстояние между западной стеной и столбами необычно велико. Своды коробовые, подпружные арки повышены. Юго-восточное угловое членение закрыто деревянным накатом, первоначально же оно увенчивалось световым барабаном. Необычна структура подклета. Столбы в нем практически не выражены. Непосредственно от уровня существующего пола начинаются пяты арок, переброшенных в продольном направлении. Образованные таким образом низкие аркады членят подклет на три узких и очень вытянутых помещения, почти что напоминающих коридоры, перекрытых сплошными коробовыми сводами.

Фасады собора разбиты лопатками на три прясла, без определенной связи с расстановкой столбов, причем с боковых сторон западное прясло самое широкое, а восточное значительно уже остальных. Четверик завершается закомарами, архивольты которых, в отличие от большинства построек Белозерья, не имеют килей. Под пятами закомар проходит широкий орнаментальный пояс, заполняющий не только поле стены, но и сами лопатки. На южном фасаде и на алтарных апсидах помимо прямоугольных оконных проемов позднего происхождения заметно и несколько первоначальных, имевших арочное завершение и впоследствии заложенных. Расположены проемы не совсем обычно. В южной стене четверика было, видимо, четыре окна, из которых два средних подняты выше, а крайние опущены. Два окна приходились на западное прясло, по одному — на среднее и восточное. У южной и северной апсид древние заложенные проемы очень сильно придвинуты к боковым сторонам, так что очень вероятно, что в них было по два окна (на месте двух других предполагаемых древних окон сейчас широкие растесанные проемы). Еще одна необычная деталь — креповка среднего прясла на южном фасаде. Его середина выступает из общей плоскости стен всего лишь на 2—4 см. Она доведена до орнаментального пояса и прервана под закомарой. В нижней части этой необычной раскреповки, под поздним окном, прослеживаются остатки первоначального портала, очень простого по своему устройству. Он не имеет выступающих тяг, а только западающие внутрь фасадной плоскости уступы. Центральный барабан сохранил свой первоначальный декор — аркатурный поясок над окнами и широкий орнаментальный пояс вверху. Остальные барабаны — позднейшие, они имеют каркасную конструкцию и обшиты железом.



Воскресенский собор Горицкого монастыря. План подклета. Обмер В. П. Ярочкиной



Воскресенский собор Горицкого монастыря. План основного яруса. Обмер В. П. Ярочкиной

Придел Одигитрии, имеющий довольно большие размеры и вытянутый по оси запад—восток, перекрыт лотковым сводом, как может показаться на первый взгляд, не имеющим распалубок. Однако не трудно заметить, что по крайней мере какое-то число распалубок замаскировано снизу деревянной оштукатуренной обшивкой, и следовательно, структура свода в действительности иная. Формы декора придела довольно необычны. Его северный фасад завершается очень своеобразными кокошниками, обведенными вместо профилированных архивольтов широкими арками, вынесенными от плоскости тимпанов на 30 см. Под пятами кокошников помещен орнаментальный пояс, более простой, чем на основном храме. Восточная стена придела, не имеющая кокошников, изломана в своем внешнем контуре и образует в плане выступающий тупой угол.

Другой придел (точнее, два придела — Екатерины и царевича Димитрия), перекрытый сомкнутым сводом на распалубках, во многом повторяет формы придела Одигитрии, хотя в целом его формы более обычны. Его кокошники, имеющие яйцевидное очертание, обрамлены архивольтами. Восточная стена в уровне под-

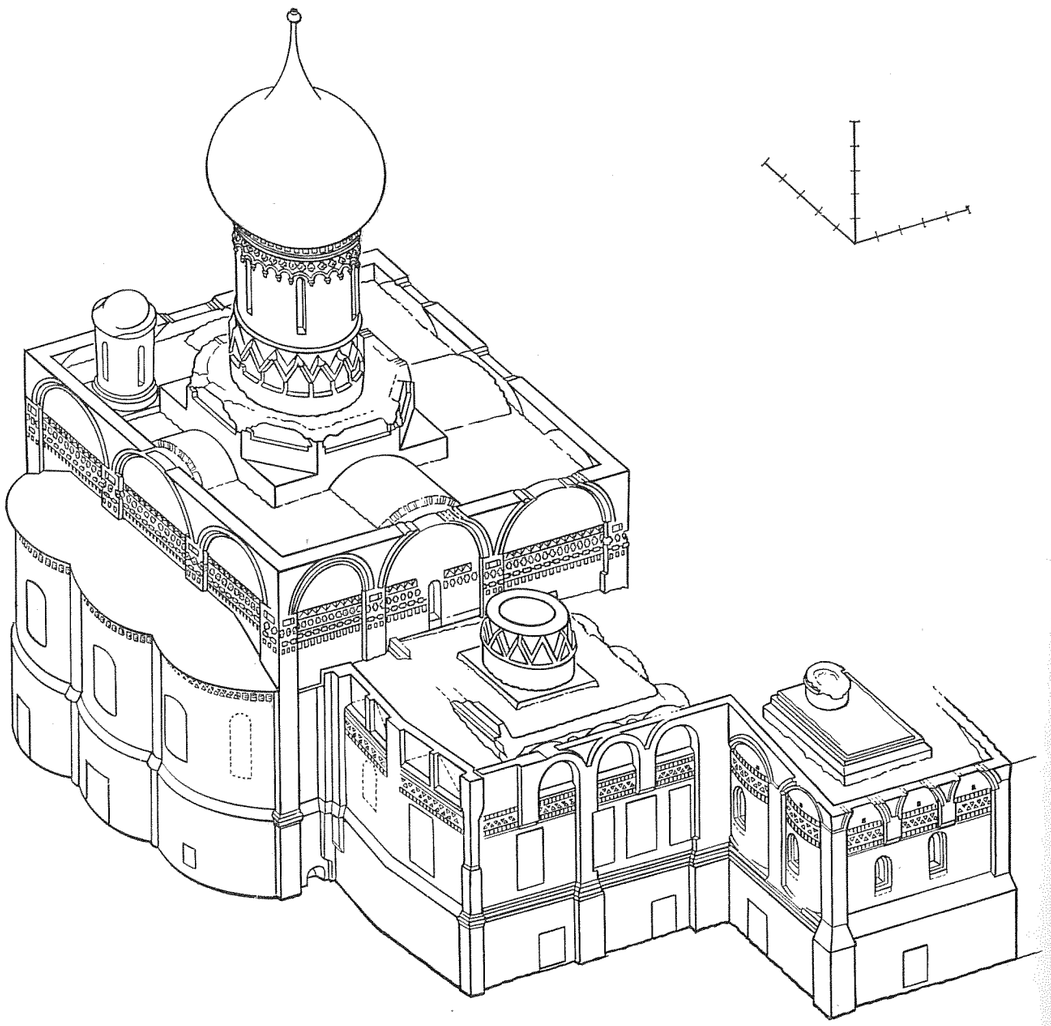
[1] *Амвросий* (*Орнатский*). История Российской иерархии. М., 1811. Ч. III. С. 742; *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1. С. 276; *Макаренко Н.* Путевые заметки и наброски о русском искусстве. Вып. 1: Белозерский край. СПб., 1914. С. 10.

[2] Кирилло-Белозерский музей-заповедник, инв. № 414 (листы не нумерованы).

[3] ПСРЛ. Т. XIII. С. 368; Т. XXIX. С. 322.

[4] «Сведения о Горицком (женском) монастыре». Часть этой рукописи опубликована иноком Иоанном (Калининым) под заголовком «Воскресенский Горицкий девичий монастырь (Новгородской епархии) и его подвижницы» (Кириллов, 1914). Однако наиболее существенные сведения по истории зданий монастыря в публикацию не вошли.

[5] Текст храмозданной летописи: «Церковь Великомученицы Екатерины и царевича Димитрия Московского и колокольня каменная строены по приказанию Благоверной царицы и инокини Марфы Феодоровны, матери царевича Димитрия, Углицкого чудотворца, Кириллова монастыря Матфием в лето 7119. Освящен алтарь Господа нашего Иисуса Христа Варлаамом Митрополитом Ростовским и Белозерским в храме святого мученика царевича Димитрия при державе Государя Царя и Великого князя Михаила Феодоровича всея России и при святейшем Филарете, патриархе Московском и всея России. Освятил тое церковь Кириллова монастыря игумен Савватий со священниками и диаконами Кирилловскими и Горицкими лета 7128 мая 1 день» // Сведения о Горицком... монастыре. С. 51.

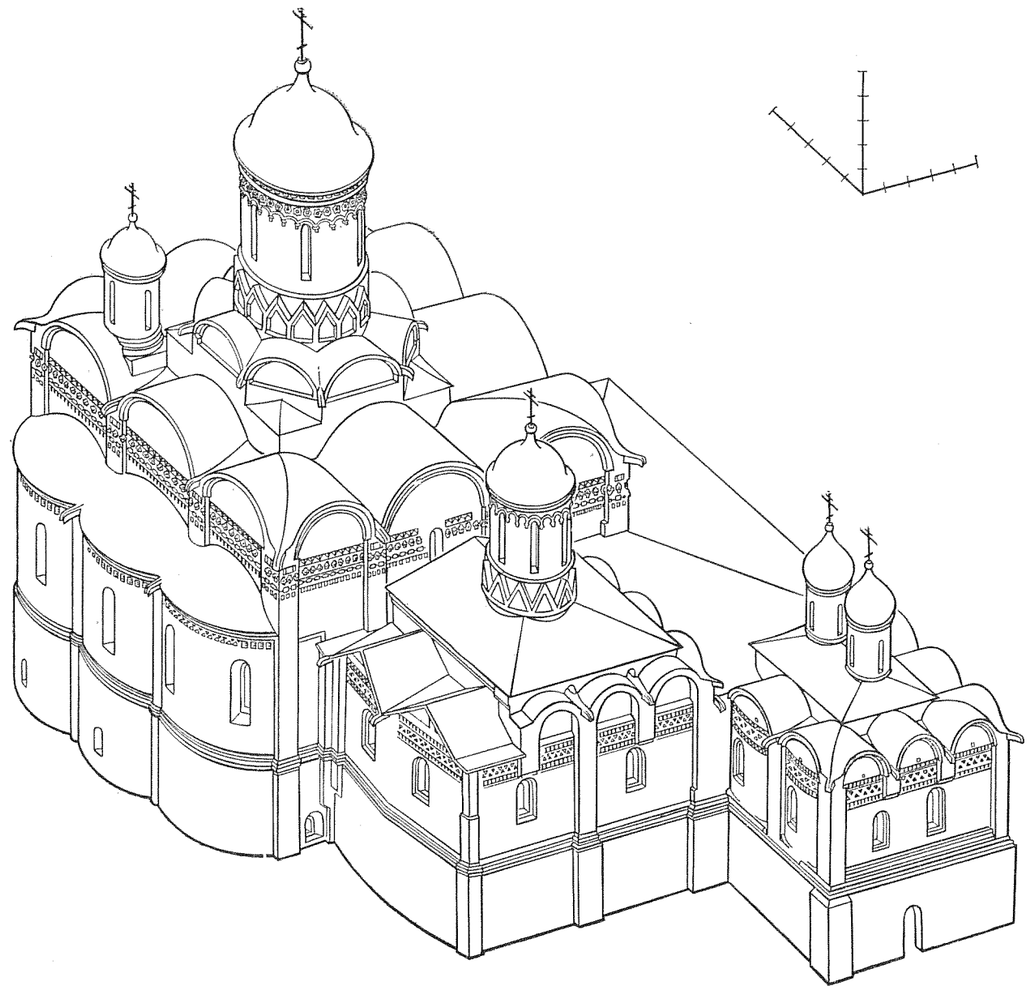


Воскресенский собор Горицкого монастыря. Аксонометрическая схема. Современное состояние

клета прямая, а в верхнем ярусе скруглена у каждого из прясел, так что выпуклость своего рода фальшивых «апсид» приходится заподлицо с лопатками. Главы над обоими приделами отсутствуют.

На чердаке собора и приделов, под поздними кровлями, сохранились остатки древних форм их завершения. Над сводами четверика Воскресенского собора возвышается массивный четырехгранный постамент, соответствующий повышенным подпружным аркам, углы которого в верхней части срезаны, так что образуется не совсем правильный, вытянутый с запада на восток восьмигранник. Над каждой из его граней сохранились остатки довольно пологих кокошников. В основании барабана по кругу размещено 15 небольших кокошников, имеющих форму острых двускатных щипцов. Под поздним юго-восточным каркасным барабаном сохранился первоначальный каменный, поставленный над приделом Кирилла. Барабан имеет четыре окна. Он сохранился почти полностью, за исключением венчающего карниза, от которого остался только небольшой фрагмент (нижняя полка).

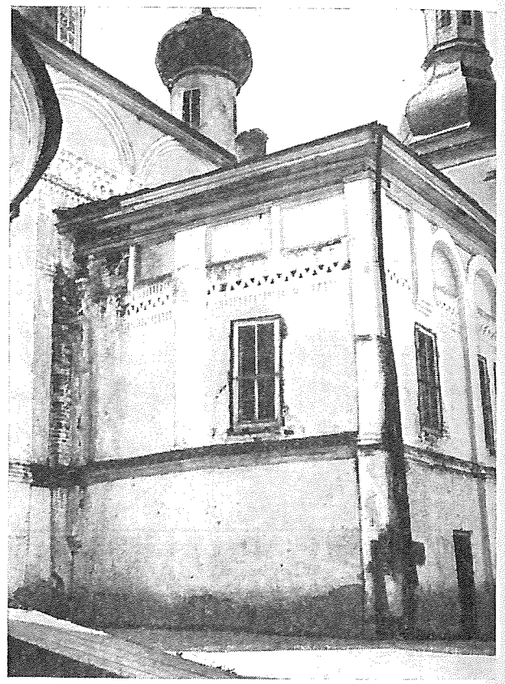
Над сводом церкви Одигитрии поставлен широкий четверик, кладка которого наиболее полно сохранилась с восточной стороны. По верху четверика видны следы обвязки из брусьев, положенных по его внешнему периметру и утопленных в первоначальный раствор. Брусья своими концами были запущены в кладку стены Воскресенского храма. В северной стене собора над сводом придела устроен дверной проем, к которому с низа храма ведет внутристенная лестница. Нижние ряды орнаментального пояса собора в среднем пряселе, над приделом, пропущены. Все это говорит об одновременной постройке собора и придела Одигитрии. Это наблюдение подтверждается и характером перевязки стен обоих храмов в нижних частях. Западная стена придела, как и северная, венчалась кокошниками, остатки которых прослеживаются на чердаке. Восточная же стена завершалась двумя щипцами, пониженными по отношению к кокошникам и акцентировавшими таким образом алтарную часть, которая внутри составляла единое помещение с храмом и отделялась, видимо, только иконостасом. Щипцы, хорошо видные со стороны чердака, заметны и на фасаде, хотя и значительно хуже. Придел венчался довольно широким барабаном, от которого под кровлей сохранилось основание с расположенными по его периметру 11 треугольными кокошниками.



Воскресенский собор Горицкого монастыря. Аксонометрическая схема. Реконструкция автора



Воскресенский собор Горицкого монастыря. Общий вид



Воскресенский собор Горицкого монастыря. Северный придел Одигитрии

У западного прясла северного фасада собора, среднего и северного прясел западного фасада со стороны чердака пристроек имеется обрез, на который опираются ограничивающие эти прясла лопатки. С западной стороны над обрезом на высоту двух рядов выведены основания лопаток, деливших часть фасада, соответствующую двум пряслам, не надвое, а патрое. Очевидно, что в процессе строительства в разбивке лопаток была допущена ошибка, которая была тут же исправлена, а неверно заложенные основания лопаток сохранены потому, что они сразу же были закрыты примыкавшим объемом «малых папертей», о которых сказано в Синодике. Характер ошибки в разбивке лопаток наводит на мысль, что паперть соответствовала по ширине среднему и северному пряслам, оставляя свободным южное. Кроме папертей в Синодике упоминается также и трапезная Одигитриевской церкви, которая, скорее всего, полностью утрачена. К какому времени следует относить существующую большую одностолпную трапезную, пока сказать нельзя. Есть известие, что в 1658 г. каменщик Ивашко Шабан ремонтировал трапезную, перекладывая в ней своды и пристраивая крыльцо, но неясно, о которой трапезной идет речь — о более древней, имевшей, по-видимому, меньшие размеры, или о существующей теперь [6]. Во всяком случае, первоначально Горицкий монастырь вряд ли вообще нуждался в трапезной, так как он сохранял особножительный устав вплоть до 1812 г.

Имеются, таким образом, довольно полные данные для реконструкции первоначального вида храмового комплекса. Некоторые вопросы остаются, естественно, неясными, как, например, формы папертн, расположение крылец. Трудно с уверенностью сказать, имелись ли кокошники по периметру четверика над Одигитриевской церковью или же его покрытие было скатным. В пользу отсутствия кокошников говорит то обстоятельство, что их неизбежно пришлось бы поставить на обвязку из брусьев, выходящую на фасадную плоскость. На скатное покрытие указывает и аналогия с покрытием придела 1611 г., явно копирующего формы церкви Одигитрии. На этом приделе также имеется четверик, сужающийся кверху последовательными уступами, так что для размещения кокошников не остается места. Над четвериком, сильно вытянутым с юга на север, сохранились остатки небольшого барабана, поставленного вплотную к его южной стороне. Вряд ли приходится сомневаться, что рядом с ним, образуя симметричную композицию, на том же четверике стоял второй барабан, что соответствовало двум престолам — Екатерины и царевича Димитрия.

В целом соборный комплекс имел своеобразную, очень живописную композицию, несколько позднее еще более усложненную пристройкой Димитриевского придела.

Архитектурные формы собора — завершение ярусами кокошников, двуглавие, орнаментальные пояса под пятами закомар — явно указывают на связь его не со строительством Старицких, а с предшествующим зодчеством Белозерья. О значении местной традиции свидетельствует и посвящение престолов Кириллу Белозерскому и Одигитрии (чтимая на Белозерье икона, по преданию принесенная Кириллом из Симонова монастыря). В архитектуре Воскресенского собора некоторые характерные черты белозерских храмов конца XV в. проступают даже более отчетливо, чем в других северных постройках 30 — 40-х годов XVI в.— кирилловских церквах Архангела Гавриила и Иоанна Предтечи, собора вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Ни объемная структура здания, ни конструкции, ни система декора не отражают воздействия ренессансных форм, отличающего непосредственно предшествующие ему белозерские постройки [7]. Собор Горицкого монастыря можно рассматривать как образчик архаизирующего направления в зодчестве Белозерья середины XVI в.

Нельзя не заметить и большого своеобразия памятника, которое помимо общей композиции проявилось и в индивидуальной системе расположения кокошников, и в их щипцовом очертании, и в формах теплого Одигитриевского придела, сочетающего единый внутренний объем с щипцовым покрытием алтаря и огрубленными арками-кокошниками на двух других фасадах. Столь же своеобразен рисунок орнаментальных поясов, включающих наряду с обычными для Белозерья поребриком и крестообразными впадинами, в которые поставлены балясины, также и цепочку массивных, выступающих из стены бусин [8].

Наряду с известной грубоватостью форм и упрощенностью конструкции Воскресенский собор отличает заметная геометрическая неправильность, свидетельствующая о допущенных мастером просчетах, что, видимо, указывает на его относительную неопытность и малую профессиональную выучку. Так, южная стена четверика на целый метр длиннее северной. Большие колебания в ширине кокошников под барабаном явно вызваны неумением правильно разбить основание. Кажется случайным и самое число этих кокошников (в одном случае 15, а в другом — 11). Керамические балясины отличаются от балясин других белозерских построек особой угловатостью формы. Балясин было заготовлено недостаточно, и у северной апсиды пояс крестообразных впадин был продолжен бегунцом. Подобное же впечатление случайности, неуверенности носит и выравнивание сечения восточных столбов в интерьере.

Начальный этап истории каменного зодчества Белозерья (конец XV — начало XVI в.) связан с работой приезжих мастеров, среди которых главное место принадлежало ростовцам. Памятники этого периода неизменно отмечены высоким строительным и архитектурным мастерством. Собор Горицкого монастыря — первая из белозерских построек, которую, хотя и в сугубо предположительной форме, можно отнести к творчеству местных строителей [9].

[6] Там же. С. 25. Об Иване Шабане см.: *Кирпичников А. Н., Хлопин И. Н.* Великая государева крепость. М., 1972. С. 160—161.

[7] *Подъяпольский С. С.* К характеристике кирилловского зодчества XV—XVI вв. // СА. 1966. № 2. С. 79—83, 93.

[8] Эти бусины, несколько неожиданно находящие очень близкую аналогию в мотиве обрамления южного портала центрального столпа и порталов приделов храма Василия Блаженного, едва ли не единственная форма в архитектуре Воскресенского собора, восходящая, видимо, в своей первооснове к ренессансной декорации, а именно – к напоминающим крупные бусы пучкам цветов в архивольтах порталов Благовещенского собора. Кажется более вероятным, что непосредственным образцом для строителей Горицкого храма могли служить не собственно московские образцы, а какие-то иные, не дошедшие до нас сооружения, территориально более близкие к Белозерью.

[9] Высказанные выше соображения в значительной мере опираются на такие черты трапезной, казалось бы, указывающие на ее позднюю датировку, как сводчатая система без распалубок. Не исключено, однако, что своды трапезной подверглись переделке, и в этом случае она могла бы оказаться изначальной. Вопрос этот требует дальнейших углубленных натурных исследований.

МАСТЕРА ПЕНИЯ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО И СОЛОВЕЦКОГО МОНАСТЫРЕЙ XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.

С. Г. Зверева

Как известно, крупнейшие монастыри Древней Руси являлись заметными культурными центрами. В эпоху централизованного государства такими центрами были Кирилло-Белозерский и Соловецкий монастыри. Их архитектура, живопись, прикладное искусство неоднократно привлекали внимание исследователей. Музыкальная же культура является наименее изученным звеном. Вместе с тем хранящиеся в ГПБ богатейшие собрания певческих рукописей этих монастырей позволяют говорить о существовании на Соловках и в Кириллове развитой хоровой традиции.

Целью настоящей работы является исследование о кирилловских и соловецких мастерах пения периода расцвета русского певческого искусства в XVI — первой половине XVII в.[1] В нашу задачу входит восстановить биографию роспевщика Василия Рогова, бывшего игуменом в этих монастырях, выявить имена монастырских клирошан, а также события их жизни и деятельности [2].

Для написания работы была просмотрена основная масса сохранившейся делопроизводственной документации Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей, хранящейся в ЛОИИ, ЦГАДА, ГПБ, а также опубликованной Н. К. Никольским [3]. Использовались также синодики, акты, летописцы, сказания и т. д. Ценную информацию дали приписки в четьих и певческих рукописях, указывающие имена писцов, переплетчиков, владельцев.

Центральной фигурой среди множества соловецких и кирилловских певцов является роспевщик Василий Рогов (в иночестве Варлам), один из ведущих мастеров пения XVI в. Написанное во второй половине XVII в. «Предисловие, откуду и от коего времени начася быти в нашей рустей земли осмогласное пение» говорит о роспевщике так: «...в Велицем Нове-граде были старые мастеры Сава Рогов да брат его Василий во иноцех Варлам родом кореляне и после де того тот Варлам митрополитом во граде Ростове был муж благоговеин и мудр зело пети был горазд знаменному и троестрочному и демественному пению роспевщик и творец» [4].

Этими строками сведения о знаменитом мастере не исчерпываются. В примечании к изданному А. А. Титовым «Летописцу о ростовских архиереях» можно встретить сообщение о том, что Василий Рогов и его брат Савва родились в д. Иван-горы Бежецкой пятины [5]. Оно было заимствовано Титовым из сочинения ростовского краеведа XIX в., крестьянина А. Я. Артынова, «Ростовский летописец», которое хранилось под № 2768 (л. 326) в личном собрании Титова (ныне в ГПБ). В подтверждение своих слов Артынов цитирует отрывок «одной древней новгородской рукописи». Им оказывается приведенная выше выдержка из «Предисловия», снабженная, однако, стилистически выпадающей из источника второй половины XVII в. вставкой о том, что Варлам Рогов был «кореляк родом поселка Иван Горы Бежецкой пятины» (л. 327 об.).

[1] Вопрос изучения биографических сведений о кирилловских певцах затрагивался в работах: *Христофор.* Ключ знаменный, 1604/Пер. М. Бражникова и Г. Никишова. Предисл., коммент., исслед. Г. Никишова. М., 1983; *Безуглова И. Ф.* К вопросу о музыкальном творчестве в Древней Руси: (На материалах ОР и РК ГПБ) // Источники по истории отечественной культуры в собраниях и архивах отдела рукописей и редких книг. Л., 1983.

[2] Монастырские клирошане – монахи, поющие на клиросах и входящие в штат церковнослужителей. Под общим наименованием «клирошане» в монастырских расходных списках по выдаче жалованья конца XVI – начала XVII в. записываются головщики – руководители клиросов, конархисты – певцы, в обязанности которых входит также чтение канонов и провозглашение стихир, и собственно клирошане – рядовые певцы (ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. Д. 12, 15, 16, 19; Ф. 196. Оп. 1. Д. 273).

[3] *Никольский Н. К.* Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397–1625). СПб., 1897. Т. 1, ч. 1; СПб., 1910. Т. 1, ч. 2.

[4] ЦГАДА. Ф. 181. Д. 600. Л. 12–13 об.

[5] Летописец о ростовских архиереях. СПб., 1890. Примеч. С. 20.

Отрывок из «древней рукописи» восходит, по словам Артынова, к сочинению М. В. Толстого «Древности Ростова Великого». В книге же Толстого напечатан отрывок «Предисловия», изданного в журнале «Москвитянин». Это широко известное издание «Предисловия», в котором вставка о месте рождения роспевщика отсутствует [6].

Таким образом, известие о рождении Рогова в д. Иван-горы Бежецкой пятины — плод фантазии ростовского крестьянина-краеведа, прославившегося не только своими многочисленными исследованиями, но и столь же многочисленными фальсификациями [7].

Обнаружено фактическое опровержение еще одной истории о Василии Рогове в «Ростовском летописце» Артынова. В ней рассказывается, что Рогов — в то время преклонных лет ростовский митрополит Варлам — тяжело заболел и был излечен от своего недуга явившимся ему во сне местночтимым святым Иоанном Милостивым Власатым, который сам являлся большим любителем церковного пения и помог митрополиту-роспевщику (л. 327 об.— 328 об.). В действительности, насколько можно судить об этом по житию Иоанна Милостивого Власатого, им был исцелен от расслабления не Василий-Варлам, а его преемник по ростовской митрополичьей кафедре Кирилл [8].

Так в «Ростовском летописце» Артынова причудливо сочетаются правда и вымысел, в связи с чем его труды к надежным источникам отнесены быть не могут.

Кстати, нам представляется неверным и получившее широкое распространение мнение о том, что братья Роговы были по национальности карелами [9]. Фразу в «Предисловии» о том, что братья были «родом кореляне», следует, очевидно, понимать, что они были уроженцами Корельской волости, располагавшейся на новгородских землях и до конца XV в. административно подчинявшейся Новгороду Великому. Жители этой волости в XVI в. именовались «карелянами» [10].

Не выдерживает также критики и вывод В. В. Протопопова, полагающего, что Василий Рогов происходил из духовного сословия и его отцом был священноперей Карп [11]. Этот вывод делается автором на основе записи рода митрополита ростовского Варлама в синодике Горицкого монастыря, где первым в списке родственников митрополита значится имя священноперея Карпа (ГИМ. Увар. № 777. Л. 29 об.). Обратимся к синодику Успенской пустыни Владимирской губернии, в котором вслед за датой 7159 (1650/51) г. помещен род ростовского митрополита Варлама (ГИМ. Увар. № 880. Л. 119). В списке родственников Варлама в этом синодике также присутствует имя священноперея Карпа, записанного вторым после инока схимника Иоасафа. Иоасаф был братом Варлама. Это выясняется из вкладной книги ростовского Борисоглебского монастыря. В ней сказано, что 27 мая 1648 г. «преосвященный Варлам Митрополит Ростовский» дал вклад «по брате своем по иноке Иоасафе в наследие вечных благ 50 рублей» [12]. Приблизительно через два года, в 1650/51 г., Варлам делает вклад в Успенскую пустынь для записи в синодик своего рода. Имя его недавно умершего брата Иоасафа оказывается первым в списке рода.

Судя по содержащимся в этих документах датам, Варлам Рогов, умерший в 1603 г.[13], не мог быть вкладчиком ни в Борисоглебский монастырь, ни в Успенскую пустынь. И соответственно, не его род записан в синодиках Горицкого монастыря и Успенской пустыни. Во всех этих источниках речь идет о другом ростовском митрополите Варламе, управлявшем ростовской митрополией в 1619—1652 гг.[14]

Род Варлама Рогова обнаруживается в синодике Кирилло-Белозерского монастыря (ГПБ. Кир.-Бел. № 723/1010. Л. 69 об., 70). Среди родственников роспевщика упомянут его брат Савва. Кстати сказать, наиболее близкие родственники Варлама Рогова (первые 10 имен списка) не принадлежали к духовному сословию.

Таким образом, о раннем периоде жизни Рогова можно сказать очень немного. Биографию роспевщика удается реконструировать только начиная с 60-х годов XVI в. Его церковно-административную карьеру позволило восстановить сообщение «Предисловия» о том, что Рогов в конце жизни стал ростовским митрополитом.

Первая дата, связанная с будущим ростовским митрополитом, в справочнике П. М. Строева — 1563—1564 гг.[15] В это время, как указы-

[6] *Толстой М. В.* Древности Ростова Великого. М., 1866. Прил. С. 23; *Погодин М. П.* Вновь найденные данные для истории церковного пения в России // Москвитянин. 1846. Ч. III. № 6. С. 173–174.

[7] *Воронин Н. Н.* «Сказание о Руси и о вѣчем Олзѣ» в рукописях А. Я. Артынова: (К истории литературных подделок XIX в.) // Археографический ежегодник за 1974 год. М., 1975. С. 175–198.

[8] ГИМ. Синод. № 858. Л. 185.

[9] *Успенский Н. Д.* Роговы // Муз. энциклопедия. М., 1978. Т. 4. С. 676.

[10] Вкладная книга Соловецкого монастыря (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125).

[11] *Протопопов В. В.* О русских музыкантах по записям в синодиках XVI–XVII вв. // ПКНО, 1984. Л., 1986. С. 176.

[12] *Титов А. А.* Вкладные и кормовые книги Ростовского Борисоглебского монастыря в XV, XVI, XVII и XVIII столетиях. Ярославль, 1881. С. 72.

[13] *Строев П.* Списки иерархов и настоятелей монастырей российской церкви. СПб., 1877. С. 333.

[14] *Строев П.* Указ. соч. С. 333.

[15] Там же. С. 55.

вает Строев, он был игуменом Кирилло-Белозерского монастыря. Впрочем, насколько точна у Строева дата начала игуменства Рогова — вопрос спорный, так как существует целый ряд документов, говорящих о том, что Варлам игуменствовал в Кириллове уже в 1560 г. В одной из вкладных книг Кирилло-Белозерского монастыря сказано, что в 1560 г. при игумене Варламе сделал ряд вкладов боярин Дмитрий Палецкий [16].

5 сентября также при игумене Варламе Иван Грозный пожертвовал в монастырь по великой княгине царице Анастасии 3500 руб.[17]

Таким образом, в 1560 г. Варлам Рогов становится игуменом крупнейшего русского монастыря. Должность настоятеля этого монастыря в царствование Ивана Грозного была особо почетной: обитель высоко чтилась царским домом, о чем свидетельствуют огромные вклады Грозного в монастырскую казну. Общий вклад царя в Кириллов был равен 24 282 руб., сумме по тем временам астрономической [18].

Первое игуменство Варлама в Кириллове длилось недолго, «год без семи недель» [19]. На «покой» он отошел либо в конце 1560 г., либо в 1561 г., поскольку в «подлинной данной» Кирилло-Белозерскому монастырю, относящейся к 1560/61 г., упоминается уже другой игумен, Васпан [20].

Отход росписца от административных дел Н. Ф. Финдейзен предположительно связывает с вызовом Варлама, а также его брата Саввы в Александрову слободу [21], где, как известно из того же «Предисловия», находились ученики Саввы Рогова, росписцы Иван Нос и Федор Крестьянин. Впрочем, никаких свидетельств, подтверждающих пребывание Варлама и Саввы в Александровой слободе, не обнаружено. Напротив, из приходно-расходной книги Кирилло-Белозерского монастыря за 1567/68 г. следует, что «бывший игумен Варлам» вместе с неким Мисаилом ездил в Великий Новгород и издержал на дорогу 3 руб. 15 алтын [22]. Следовательно, в 60-е годы после оставления игуменства Варлам пребывал в Кириллове монастыре. Не исключено, что, освободившись от административных обязанностей, он имел досуг заниматься музыкальной деятельностью, чтением, перепиской книг. Так, в 1564 г. им были переписаны псалмы Давидовы «в полдесть», подаренные впоследствии росписцем в приписную к Кирилло-Белозерскому монастырю Ворбозомскую Зосимо-Савватиеву пустынь [23].

В 70-е годы Рогов вновь возвращается к административной деятельности, на этот раз в качестве игумена другой крупнейшей обители — Соловецкого монастыря. Этот факт был ранее неизвестен; его удалось установить следующим образом.

В соловецком Летописце, опубликованном архимандритом Досифеем, мы обратили внимание на следующую запись: «В 1569 г. царь Иван Васильевич обратил гнев свой на Соловецкий монастырь. Одиннадцать человек братии были взяты к суду в Москву. Того же года по указу великого государя послан был для управления Соловецким монастырем из соборных Кириллова Белозерского монастыря старцев строитель Меркурий; а по нем на будущий 1570/71 г. произведен из того же монастыря *Варлам игумен* (курсив наш.— *С. З.*), определенный по указу великого государя с упомянутым строителем Меркурием, настоятельствовал в Соловецком монастыре по 1580/81 г., а потом за старостию от настоятельства отказался» [24].

Имя нового соловецкого игумена, то, что он был «произведен» из Кирилло-Белозерского монастыря, наконец, даты его игуменства — все это натолкнуло на предположение, что на Соловки мог приехать Варлам Рогов. Но прямых доказательств тождества Варлама Рогова и Варлама Соловецкого у нас не было. Имелось лишь косвенное свидетельство: в 1584 г. Варлам, вновь вернувшись в Кириллов монастырь, сделал в кирилловскую казну вклад, в который входил «образ соловецких чудотворцев» и «книга соловецких чудотворцев» [25]. Вряд ли «соловецкая» тематика его вклада была случайной, поскольку Рогов имел обыкновение делать вклады иконами и книгами, связанными со святыми тех мест, где проходила его деятельность. Забегая вперед, скажем, что в 1601 г., будучи ростовским митрополитом, Варлам посылает из Ростова в Кириллов монастырь образы местных ростовских святых [26].

[16] ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 42, 42 об.
[17] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. С. 162.
[18] Кормовая книга Кирилло-Белозерского монастыря // Зап. Отд. рус. и слав. археологии Археолог. о-ва. СПб., 1851. Т. 1, отд. 3. С. 47.
[19] Список игуменов Кирилло-Белозерского монастыря // ЦГАДА. Ф. 188. Оп. 1. Д. 136. Л. 1 об.
[20] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. XLII.
[21] *Финдейзен Н. Ф.* Очерки по истории музыки в России. М., 1928. Т. 1, вып. 2. С. 137.
[22] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. OLXXVIII.
[23] В настоящий момент местонахождение рукописи неизвестно. Скорее всего она погибла, так как уже в XIX в. была ветхой. См.: *Успенский Н. П.* Зосимо-Ворбозомский Благовещенский монастырь, упраздненный по штатам 1764 г. // Новгородские епархиальные ведомости. 1894. № 15. С. 713.
[24] *Досифей.* Летописец Соловецкий на четыре столетия от основания Соловецкого монастыря до настоящего времени, то есть с 1429 по 1847 год. М., 1847. С. 37.
[25] ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 57 об.
[26] Там же. Л. 58 об.

Вопрос об игуменстве Рогова на Соловках оставался не решенным до тех пор, пока в приходной книге Соловецкого монастыря за 1577/78 г. мы не обнаружили следующую запись: «Игумен Варлам дал двадцать алтын сорокоустных по брате своем Саве» [27]. В этой записи несомненно речь идет о росписце Савве Рогове, умершем в 1577/78 г. и по которому его брат Василий (Варлам) дал деньги в монастырскую казну на сорокоустную службу. Судя по тому, что мастер пения умер с мирским именем, он до конца дней жил в миру и — не исключено — служил в одном из ведущих великокняжеских или архиерейских хоров. Скорее всего, это был хор новгородского владыки, поскольку в числе царских певчих и крестовых дьяков его имя обнаружено не было. Крестовым дьяком Грозного в 1573 г. был только ученик Саввы Рогова Иван Юрьев Нос [28].

Вернемся к биографии Василия Рогова, к событиям, связанным с его назначением на Соловки. Из приведенного отрывка соловецкого Летописца явствует, что в 1569 г. Иван Грозный «обратил гнев свой на Соловецкий монастырь». Царская опала была следствием обострившихся отношений с соловецким игуменом Филиппом Колычевым, в то время митрополитом. Вслед за его опалой была разгромлена группировка приверженцев Филиппа внутри Соловецкого монастыря. А. А. Савич пишет, что разгром крупной пограничной вотчины, имевшей помимо промыслового и торгового еще и важное стратегическое значение, не входил в расчет опричного правительства. Поэтому после расправы с митрополитом и ссылки на Валаам игумена Паисия на Соловки был послан игуменом монах Кирилло-Белозерского монастыря Варлам. Это произошло в 1569 или в 1571 г.[29] Назначение Варлама Рогова главой мятежной обители свидетельствует о его лояльности по отношению к опричному правительству.

Рогов управлял Соловецким монастырем около 10 лет. Время это было неспокойным для Соловков. В 1571 г. в прибрежных водах близ Соловецких островов появились шведские военные корабли, которые вызвали переполох в неукрепленном монастыре. «В немецком деле» был отправлен к царю строитель Меркурий. Последующие рекогносцировки шведов вызвали повторные послания игумена Варлама в Москву. Сохранился один из царских ответов на такую грамоту, датированный 2 августа 1578 г. Грозный пишет, что в ответ на донесение игумена посылает в Соловецкий монастырь для его обороны воеводу Михаила Озерова, 10 стрельцов и оружие, «а велели Михайлу приехав на Соловки сделать острог около Соловецкого монастыря, поговоря с тобою, богомольцем нашим и со всею братиею, каков пригоже»... «А ты б, богомолец наш Варлам, с Михайлом с Озеровым нашим делом осторожным промышляли сообча, чтоб острог около Соловецкого монастыря вскоре сделати» [30].

Заботы об охране обители от внешних врагов сочетались с заботами по управлению крупнейшей северной промысловой вотчиной. В XVI в. в Соловецком монастыре в широком масштабе было организовано соляное производство, где применялся вольнонаемный труд. Соловецкий монастырь был одним из основных поставщиков соли на русском рынке. Другим источником благосостояния монастыря были рыбные угодья. Для проверки и сбора доходов с соляных промыслов и рыбных ловель игумен Варлам лично объезжает монастырские земли — Онегу, Кемь, Вирнему, Колежму, Сумы [31]. Будучи рачительным хозяином, игумен всячески стремится расширить монастырские владения, прибегая подчас к незаконным методам. Так, в 1576 г. он вытесняет с р. Выг старцев новгородского Николо-Вяжищского монастыря, которые пишут на игумена Варлама жалобу. Грозный повелевает новгородским дьякам, чтобы они устроили очную ставку игуменам Вяжищского и Соловецкого монастырей, «судили их, сыск сыскали и управу учинили» [32]. Но соловецкий игумен на этом не останавливается. В 1580 г. он затевает тяжбу о разделе рыбных угодий с местом своего прежнего, да и будущего, игуменства — Кирилло-Белозерским монастырем [33].

В обязанности игумена входили также сборы и сдача в казну молебных и заветных денег, проверка хозяйственной документации. От игуменства Рогова сохранились три приходно-расходные книги, которые являются наиболее ранними из сохранившихся в монастыре [34]. Оформлены они с редкой для подобного рода документов аккуратностью. Их проверка осуществлялась соборными старцами и игуменом, которые оставляли свои полистные подписи в рукописях. Запись игумена — «соловецкого монастыря игумен Варлам руку приложил» — найдена в двух книгах — за 1575/76 и за 1578/79/80/81 гг.[35] Эти записи — самый ранний из известных автографов Варлама Рогова.

[27] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 208. Л. 36 об.
[28] *Альшиц Д. Н.* Новый документ о людях и приказах опричного двора Ивана Грозного после 1572 г. // Исторический архив. М.; Л., 1949. Т. IV. С. 35.
[29] *Савич А.* Соловецкая вотчина XV—XVII в. Пермь, 1927. С. 54.
[30] ААЭ. СПб., 1836. Т. 1. С. 367.
[31] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 209. Л. 41, 41 об., 42.
[32] ААЭ. Т. 1. С. 359.
[33] ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 3. Д. 2221.
[34] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207—209.
[35] Там же. Д. 208. Л. 24—27, 32—35, 47—49; Д. 209. Л. 7. об.— 11, 19, 25, 40, 61 и др.

Из приходно-расходных книг известно, что игумен помимо объезда владений неоднократно отправлялся в далекие поездки за пределы монастыря: в 1571/72 г.— в Новгород, в 1572/73 г.— «к Государю в Новгород и к Москве» (цель поездок казначей не указал), в 1577/78 г.— опять в Новгород «к Государю со святою водою», т. е. поздравлять с праздником [36]. В 1580 г. игумен вновь отправляется в Москву, где участвует в церковном соборе. На постановлении собора, приговорной грамоте, находится и его подпись [37]. В игуменство Варлама Рогова к обители вернулось былое благоволение царя, проявившееся в посылке в монастырь «богомольцу своему Варламу с братиею» четырех грамот «о богомолье с милостынею» по случаю Ливонской войны [38], а также крупных денежных сумм [39].

Таким образом, административная деятельность по управлению монастырем отнимала у соловецкого игумена много времени. Находил ли он возможность уделять внимание развитию искусства и литературы в монастыре? Лаконичные записи в хозяйственных книгах позволяют говорить лишь о вкладе игумена в развитие книгописного дела. Так, по игуменскому благословению старец клирошанин Сергий написал в 1576/77 г. рукопись «Андрея, архиепископа Кесарийского толкование на Апокалипсис с Житием Св. Иоанна» [40]. Очевидно, этот же Сергий-клирошанин продал в 1577/78 г. «три дести» александрийской бумаги неизвестному лицу [41]. Вероятно, переписывал книги и головщик Исайя, купивший в 1579/80 г. в казне «четыре дести» бумаги [42]. Перепиской книг во время правления игумена Варлама занимался и старец клирошанин Боголеп, написавший в 1579/80 г. за 3,5 руб. книгу Богослов [43]. Очевидно, для написания книги Боголепу понадобилась киноварь, купленная им в казне в этом же году [44]. Не исключено, что и сам игумен Варлам находил время для «книжного труженья», поскольку в 1573/74 г. ему была послана из казны стопа бумаги [45].

Будучи знаменитым мастером пения, игумен, вероятно, не оставлял без внимания и развитие пения в монастыре. Здесь в его распоряжении находился хор клирошан. В приходно-расходных книгах от времени правления Варлама встречены имена 21 клирошанина. К сожалению, не сохранилось никаких сведений об их музыкальной деятельности.

7 июня 1581 г. Варлам навсегда оставляет Соловки. В этот день из казны старцу Протасью было дано 10 руб. на расход, «что он послан бывшаго игумена Варлама провожать до Кирилова монастыря» [46]. По мнению составителя соловецкого Летописца, причиной ухода Варлама с должности соловецкого игумена послужила его старческая немощь. Нам представляется, что «немощь» эта была скорее дипломатического свойства, поскольку после отъезда из Соловков Варлам прожил еще 22 года, занимая при этом высокие церковно-административные посты. Быть может, причиной его ухода послужили интриги соловецких старцев, поскольку Варлам был в Соловецком монастыре «чужим»: Грозный, назначая руководителем Соловецкого монастыря кирилловского старца, тем самым нарушил обычай Соловецкой обители — избирать игумена из числа соловецких монахов. После ухода Варлама этот обычай был восстановлен.

Рогов направляется из Соловков в Кириллo-Белозерский монастырь, место своего прежнего монашества. Отсюда, судя по сведениям П. М. Строева, он переселился во Владимир, получив назначение на должность архимандрита другого крупнейшего монастыря — владимирского Рождественского. Однако у Строева не указано, в каком году Варлам занял эту должность. Названа лишь дата отъезда Варлама из Владимира — 1584 год [47].

Восстановить точную дату приезда Рогова во Владимир, очевидно, не удастся, поскольку архив Рождественского монастыря сгорел. Существует несколько фактов, дающих основание для предположения о том, что Варлам управлял Рождественской обителью непродолжительное время. Выше уже упоминалась Ворбозомская Зосимо-Савватиева пустынь, куда Рогов, став во второй раз кирилловским игуменом, вложил собственноручно переписанные Псалмы Давидовы. Будучи ростовским митрополитом, роспевщик вновь послал в эту же пустынь вклад — канден булатные [48]. Вряд ли эти дары были случайными. Очевидно, с маленьким приписным монастырем были связаны какие-то события жизни Рогова. Поставив в ряд с этими двумя известиями тот факт, что 26 января 1583 г. игуменом Зосимо-Савватиевой пустыни был некий Варлам [49], можно предположить, что после своего ухода с Соловков и перед отъездом во Владимир роспевщик непродолжительное время был игуменом этой пустыни.

1584 год П. М. Строев называет годом возвращения Варлама из Владимира в Кирилло-Белозерский монастырь, где он вновь становится игуменом. Как нами было выяснено из вкладной книги этого монастыря, Варлам был возвращен на место своего прежнего игуменства волей Ивана Грозного [50]. Возвращение в Кириллов роспевщик ознаменовал богатым вкладом в монастырскую казну, равнявшимся 114 руб. с гривною. В эту «дачу» входили образ соловецких чудотворцев и чудотворца Кирилла, обложенные серебром, серебряная чарка, а также ряд книг: «евангелье толковое печатное. библиа в десть печатная. апостол полдесть. псалтырь следованнем в полдесть. книга Василеи великий в десть. лествица толковая в затылок переписана, книга соловецких чюдотворцев в полдесть в затылок. книга служебник переплетен в коже. два соборника в четверть. минея общая в четверть. книшка в четверть церковное да масленое освещение за 13 рублев» [51].

Высокой была, очевидно, не только стоимость, но и художественная ценность подобного вклада. Следует отметить, что вклады книгами и иконами были характерны для Варлама Рогова. Это говорит о высоком культурном уровне вкладчика. Не исключено, что некоторые из книг были переписаны им собственноручно.

В период повторного игуменства Варлама в Кириллове и его вотчинах ведется обширное строительство [52], большую работу проводит игумен по умножению монастырских богатств. Путем покупок он значительно расширил соляные промыслы, приобрел крупную земельную вотчину в Московском уезде [53]. В это время Варлам приобретает еще больший авторитет как церковный иерарх, поскольку в 1587 г. он хиротонисан архиепископом ростовским [54]. Два же года спустя он становится одним из трех претендентов на только что учрежденный в России патриарший престол. Однако первым русским патриархом был избран Иов, Варлам поставлен в ростовские митрополиты [55].

Последние годы жизни роспевщика были ознаменованы интенсивной административной деятельностью, о направлениях которой дают представление некоторые грамоты [56]. Участвует Варлам и в общественной жизни государства. В 1584 г. он присутствует на церковном соборе и ставит свою подпись на решении собора — приговорной грамоте, подтверждающей принятую в 1580 г. грамоту «о неотнятии у монастырей их вотчин, о невложении новых, а также об оставлении прав тарханов» [57]. В 1598 г. Варлам принял участие в избрании на царство Бориса Годунова [58].

Не забывал, очевидно, роспевщик и о музыкальной деятельности, поскольку в Ростове должен был находиться хор певчих дьяков и подьяков, о существовании которого сохранились известия начиная с 1604 г.[59]

В ростовский период жизни роспевщик продолжает посылать богатые дары в Кириллов монастырь. Общий его вклад в эту обитель за все годы был равен 487 руб. [60] Разумеется, за столь богатый дар он был удостоен самых высоких почестей: в день его смерти установлено «панихиду и обедню служить собором». В этот день было положено давать монастырской братии дополнительный рацион — пироги и ячный квас. Второй же корм по митрополите Варламе был учрежден в день именин 1 января [61]. Имя бывшего игумена и его род были записаны в монастырском синодике [62].

Богатые вклады в Кириллов монастырь могут быть, на наш взгляд, объяснены намерением Варлама провести последние годы своей жизни «на покое» в этой обители. Монастырь пользовался, вероятно, особой симпатией роспевщика (вклады на Соловки были значительно меньшими) [63]. Там провел он многие годы своей жизни, там воспитал учеников, имена которых узнаем из той же вкладной книги. Это старцы Паисий Лопухин, Иоаким, Евстафий. Последний старец в 1611 г. сделал в кирилловскую казну вклад по своем учителе, митрополите Варламе и другом ученике Варлама — Иоакиме. В Кириллове монашествовали и родственники роспевщика: племянник Иван, «в иноцех Инокентеи», который дал в Кириллов монастырь вклад в 20 руб., а также «старец Ферапонт что был сродич ростовскому митрополиту Варламу» [64].

[36] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 184, 196 об.; Д. 209. Л. 87.
[37] Собрание государственных грамот и договоров (далее – СГГД). М., 1813. Ч. 1. С. 587.
[38] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 136. Конийная книга.
[39] ААЭ. Т. 1. С. 368.
[40] *Порфирьев И. Я., Вадковский А. В., Красносельцев Н. Ф.* Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в библиотеке Казанской духовной академии. Казань, 1881. Т. 1. С. 207.
[41] ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 208. Л. 64 об.
[42] Там же. Д. 209. Л. 66 об.
[43] Там же. Л. 104.
[44] Там же. Л. 51 об.
[45] Там же. Д. 207. Л. 140.
[46] Там же. Д. 422. Л. 45 об.
[47] *Строев П.* Указ. соч. С. 55.
[48] *Успенский Н. П.* Указ. соч. С. 713.
[49] ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 3. Д. 2226.
[50] ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 57.
[51] Там же. Л. 57 об.
[52] ЛОИИ. Кол. 12. Оп. 1. Д. 9; *Кочетков И. А., Лелекова О. В., Подъяпольский С. С.* Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979. С. 13; *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. С. 34, 35.
[53] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. LXXVI–LXXVIII.
[54] *Строев П.* Указ. соч. С. 55.
[55] Там же. С. 333; *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1824. Т. 10. С. 119, 122.
[56] ЛОИИ. Кол. 12. Оп. 1. Д. 634, 690, 13; ГИМ, ОПИ. Ф. 450. Д. 77. Л. 7; ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 3. Д. 2225, 2226; ЛОИИ. Кол. 114. Д. 8.
[57] СГГД. Ч. I. С. 597.
[58] Летописец о ростовских архиереях. Примеч. С. 20.
[59] *Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. OCXIV.
[60] ГПБ. Кир.-Бел. Д. 78/1317. Л. 59.
[61] Там же. Л. 59.
[62] Там же. Д. 753/1010. Л. 69 об., 70.
[63] ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 66 об.
[64] ГПБ. Кир.-Бел. Д. 78/1317. Л. 135, 287, 292; ЛОИИ. Ф. 260. Оп. 2. Д. 62. Л. 8, 19 об.

Однако Варламу не суждено было вернуться в Кириллов. Он умер в Ростове и был похоронен у южной стены ростовского Успенского собора [65]. В отношении времени смерти росписца печатные источники противоречивы. В литературе приводится три даты: 23 августа 1601 г.[66], 23 августа 1602 г.[67] и 25 марта 1603 г.[68] Наиболее достоверной нам представляется дата 24 марта 1603 г., приводимая во вкладной книге Кирилло-Белозерского монастыря [69].

Таким образом, выдающийся мастер пения XVI в. Василий Рогов прожил долгую, насыщенную событиями жизнь. Судя по фактам биографии, его отличала незаурядность, колоссальная работоспособность, политическая дальновидность. Росписец не только сумел уцелеть в катаклизмах грозненского времени, но и сделать блестящую церковно-административную карьеру. Он в течение ряда лет управлял крупнейшими русскими монастырями, а затем крупнейшей русской митрополией, был одним из претендентов на патриарший престол. Все это выдвигает Рогова в ряды видных общественных деятелей своего времени.

В то же время, отдавая огромное количество сил административной деятельности, Рогов сумел прославиться и завоевать авторитет как мастер «знаменного, демественного и троестрочного» пения. В кирилловский, соловецкий и ростовский периоды в его распоряжении находились значительные хоровые коллективы, в работе с которыми, очевидно, и совершенствовалось мастерство росписца. Обладая всей полнотой власти в подчиненных монастырях, а затем в епархии, Рогов имел большие возможности для творческих экспериментов, насколько они были возможны в рамках средневекового канона. Есть основания предполагать, что высокий уровень развития певческого искусства в Кирилло-Белозерском и Соловецком монастырях, о котором свидетельствуют певческие рукописи (круг ростовских певческих рукописей не выявлен), был связан в некоторой степени с деятельностью Василия Рогова.

Формирование и развитие местных традиций пения — плод усилий не только знаменитых росписцев, но и многочисленных клирошан, чьи имена, за немногими исключениями, остаются неизвестными. Просмотрев основную массу сохранившихся архивных документов Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей, а также некоторые акты и описания их рукописных собраний, мы составили список кирилловских и соловецких клирошан, находившихся в этих монастырях в разные годы XVI — первой половины XVII в. Полученные результаты помещены в приложении к статье.

Сведения, которые удалось обнаружить о рядовых монастырских певцах, очень лаконичны. Они сохранились в основном в делопроизводственных документах и зачастую отражают хозяйственно-финансовые взаимоотношения клирошан с казной. Имена одних (большинства) певцов попали в эти документы в связи со сделанными ими вкладами в монастырскую казну для записи в синодики имен как самих клирошан, так и близких им людей для поминания, имена других — благодаря выполнению хозяйственных поручений. Некоторые клирошане были записаны казначеем по случаю переписки ими книг или покупки и продажи письменных принадлежностей. Если добавить к этим известиям сведения о клирошанах — владельцах, вкладчиках и переписчиках книг,— заимствованные из приписок в самих рукописях, то многочисленность этих примеров даст основание для вывода о заметной роли средневековых музыкантов в развитии рукописного дела. Имена некоторых клирошан стали известны из знаменитой «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия с братнею о своевольствах старца Александра» 1582/83 г. Часть имен попала в наш список из кирилловских синодиков. Информация об этих певцах еще более скупа, поскольку синодики указывают лишь имя усопшего и дату его смерти.

И все же полученные материалы не только сообщают неизвестные до сих пор имена музыкантов, но имеют большое значение при датировке и атрибуции певческих памятников. Публикуемые известия являются наиболее ценной составной частью подготовленного нами свода известий о певцах различных монастырей, дающего ответы на вопросы, связанные с монастырскими клирошанами [70].

[65] *Толстой М. В.* Древние святыни Ростова Великого. М., 1860. С. 40.
[66] Летописец о ростовских архиереях. Примеч. С. 20.
[67] *Финдейзен Н. Ф.* Указ. соч. Прил. № 153. С. X.
[68] *Строев П.* Указ. соч. С. 333.
[69] ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 59.

[70] Публикуемый ниже материал был использован автором для написания статьи «Монастырские клирошане XVI — первой половины XVII в.» в сб.: Литература Древней Руси: Источниковедение. Л., 1988.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КЛИРОШАНЕ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ

Ансифор — головщик, старец. В 1636/37 г. ему за 8 алтын и 2 деньги было продано из монастырской казны 2 фунта воску. В 1650 г. он посылался с хозяйственным поручением «на Исму» (вероятно, Сизму) и издержал на дорогу рубль и 2 алтына (ЛОИИ. Ф. 260. Оп. 2. Д. 72. Л. 16 об.; ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 281. Л. 135).

Антоний (Антонеи) — клирошанин, старец. В 1581/82 г. внес в монастырскую казну 40 алтын для записи в синодик 11 имен (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 286).

Вассиан (Васьян) — клирошанин. Один из челобитчиков, упомянутых в «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия с братиею о своевольствах старца Александра» 1582/83 г. (АИ. СПб., 1841. Т. 1. С. 404, 405).

Виктор — головщик. Умер не позже второй четверти XVII в. (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. Прил. С. LXXXIII).

Власий (Влас) — головщик, старец. В 1603/04 г. он вместе с братом, старцем Досифеем, дал в казну Кириллова монастыря рубль написать в синодик 10 имен. Умер в 1621 г. (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. OCXXXIII; ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 228. Л. 5 об.).

Даниил (Данило) — клирошанин, старец. В 1633 г. сделал для монастырской казны 17 «лествиц» из телячьей кожи, за что получил 5 алтын 4 деньги (Там же. № 235. Л. 55 об.).

Даниил (Данило) — клирошанин. Упоминается в «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия...» (АИ. Т. 1. С. 404, 405).

Досифей — клирошанин. Жил в Кирилловом монастыре в начале XVII в. (*Христофор.* Ключ знаменный. С. 198).

Епифаний (Епифан) — клирошанин, старец. В 1605 г. дал в монастырскую казну 10 алтын написать в синодик три имени (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. № 222. Л. 4).

Евфимий Губастый (Еуфимен Губастои) — клирошанин, старец. В 1587/88 г. дал в монастырскую казну вклад в 25 руб. для записи в синодики своего имени (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 290).

Ефрем — головщик, старец. Упоминается в рукописи конца XVI — начале XVII в. как автор руководства по чтению «статей». Оно озаглавлено «Перевод Кириллова монастыря головщика старца Ефрема. Как он сам статью чел и людие учил» (БАН. Архангр. № 219. Л. 173 об.— 176 об. Благодарим Т. В. Буланину, указавшую данный шифр).

Ефрем Каменский (Каменскои) — клирошанин, старец. Делал для монастырской казны кожаные «лествицы». Получил за свою работу в апреле и августе 1626 г. 6 алтын 2 деньги (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 230. Л. 84, 101).

Зосима (Изосима) — клирошанин. Один из челобитчиков, упомянутых в «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия...» (АИ. Т. 1. С. 404, 405).

Иларион — клирошанин. Упоминается в качестве челобитчика в том же документе. Не он ли кирилловский головщик, старец Иларион Новгородец, давший около 1593 г. в монастырскую казну вклад в 6 руб. для записи в синодики своего имени? (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 293).

Иов Каргополец (Иев) — старец, клирошанин. В 1613/14 г. им был дан в монастырскую казну вклад в 10 руб. В 1623 г. «Иев преставися, после его осталос денег 10 рублев и в сенаник написан» (Там же. Л. 321).

Иона Строганов — клирошанин. Поставил свою подпись под «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия...» (АИ. Т. 1. С. 404, 405).

Иосиф Ханжа — клирошанин. 17 апреля 1650 г. ему была продана из книгохранительницы «псалтырь писмяная ветха» за 20 алтын (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 281. Л. 66). Не является ли этот клирошанин одним лицом с кирилловским головщиком Иосифом, которому в июне 1650 г. келарь Севастьян Юшков продал печатную Псалтирь в полдесть, принадлежавшую ранее Феофилу Пирожникову, и взял за нее рубль? (Там же. Л. 76 об., 77).

Кирил (Кирило) — клирошанин. Один из челобитчиков, упомянутых в «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия...» (АИ. Т. 1. С. 404, 405).

Макарий — конархист, черный дьякон. В 1648 г. по нем дал вклад черный священник Витаил 12 алтын (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 271. Л. 30).

Маркел — головщик, старец. В 1613/14 г. его племянник Тимоша Семенов дал вкладом три самонала «да лошадку» (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 318 об.).

Матфей (Матвеи) — клирошанин, старец. В 1581 г. ездил в Москву и истратил на дорогу 35 алтын 2 деньги (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. OCXXII).

Нестор (Нестер, Несторище) — головщик, старец. 26 декабря 1646 г. дал вкладом в Кирилло-Белозерский монастырь крюковой Сборник ценою в 2 руб. Эта рукопись хранится ныне в ГПБ, Кир.-Бел., № 579/836 (см. записи на внутренней стороне верхней крышки переплета и л. 7 об.).

Нифонт — клирошанин, старец. Дал в монастырскую казну на оклад для двух икон 6 алтын 4 деньги (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. С. CVI).

Пафнутий — клирошанин. Жил в Кириллове монастыре в начале XVII в. (*Христофор.* Ключ знаменный. С. 198).

Пимен — клирошанин. Написал книгу «Масленик соборной» (БАН. Картотека Н. К. Никольского. Ящ. № 106. Л. 12041). 20 ноября 1552 г. хиротонисан архиепископом новгородским (*Строев П.* Списки иерархов. С. 36). В 1568 г. был сочтен Грозным главой новгородских заговорщиков (*Зимин А. А.* Опричнина Ивана Грозного. М., 1964. С. 298, 245). 14 февраля 1570 г. повезен в Москву к опале, был сослан в Вяземский монастырь, где умер 25 сентября 1571 г. (*Тихомиров М. Н.* Малоизученные летописные памятники // Исторический архив. М., 1951. Кн. VII. С. 226).

Прокл — клирошанин. Один из челобитчиков, упомянутых в «Челобитной царю Кирилло-Белозерского монастыря игумена Игнатия...» (АИ. Т. 1. С. 404, 405).

Роман — клирошанин. Упомянут в том же документе как челобитчик (Там же).

Савватий Новозерец (Саватея) — клирошанин, старец. В октябре 1608 г. дал в монастырскую казну вклад в 5 руб.; в декабре этого же года дал 20 алтын написать в синодик шесть имен (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 2. Прил. С. OCCLXXI, OCCLXXIII).

Сисой (Сысой) — клирошанин. В 1626 г. казначей монастыря купил у него за рубль, 6 алтын и 4 деньги суконную мантию (ЦГАДА. Ф. 1441. Оп. 1. Д. 230. Л. 63).

Тит — клирошанин. Жил в Кирилло-Белозерском монастыре во второй половине XVI в. Написал два

толковых Евангелия: от Луки и от Иоанна (ГПБ. Кир.-Бел. № 95/1332. Л. 93 об.).

Тит Слепой — клирошанин. Монашествовал в примыкавшей к Кирилло-Белозерскому монастырю Ивановской обители. В 1637/38 г. дал в монастырскую казну к прежнему своему вкладу 2 руб., 13 алтын и 2 деньги «да брацкую шубу новую» (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 386 об.).

Трифилий — клирошанин, старец. В 1611/12 г. дал в монастырскую казну 2 руб. для записи в синодик 20 имен (ЛОИИ. Ф. 260. Оп. 2. Д. 39. Л. 7).

Филофей Слепой — головщик. Умер не позже второй четверти XVII в. (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. Прил. С. LXXXIII).

Филофей — клирошанин. Умер не позже второй четверти XVII в. (Там же. С. LXVI).

Фома Больховитин — клирошанин. В 1637/38 г. дал в монастырскую казну 5 руб. (ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 384 об.).

Христофор — клирошанин. До своего прибытия в Кириллов монастырь был монахом Чудова монастыря, в июне и июле 1586 г. пел в хоре этой области (ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 1. Д. 273. Л. 210 об., 222 об.). В 1602 г. он уже монах Кирилло-Белозерского монастыря, ученик старца Пимена Хомутины (до своего пострижения Пимен Хомутина был крестовым попом князя Михаила Воротынского; см.: ГПБ. Кир.-Бел. № 78/1317. Л. 293), написавший за 14 недель Стихирарь с путевым росписью (ГИМ. Щук. № 767. Л. 419; благодарим М. В. Богомолову, указавшую нам эту рукопись). В 1604 г. Христофором был написан другой певческий сборник, содержащий знаменитое музыкальное теоретическое руководство (ГПБ. Кир.-Бел. № 665/922; исследованию этой рукописи посвящена книга: *Христофор*. Ключ знаменный...). Переписывал Христофор книги и в последующие годы (*Костюхина Л. М.* Книжное письмо в России XVII в. М., 1974. С. 55). Упоминания о Христофоре в монастырских документах относятся к 1605 и 1612 гг. В 1605 г. клирошанину Христофору книгохранитель старец Илья выдал «псалмы Давидовы в полдесть». Христофор же их потерял. В 1605 г. 19 декабря казначей Евстафий отдал книгохранителю целый ряд четьих и певческих книг «молодого старца Христофора» (ГПБ. Кир.-Бел. № 62/1311. Л. 235, 508). В 1612 г. «клирик старец Христофор Кириллова монастыря дал на оклад Пречистые Богородицы 20 алтын» (*Никольский Н. К.* Указ. соч. Т. 1, ч. 1. Прил. С. CII).

КЛИРОШАНЕ СОЛОВЕЦКОГО МОНАСТЫРЯ

Азарий — клирошанин, старец. 23 апреля 1608 г. дал в монастырскую казну для записи в синодик имен своих родителей 10 алтын (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 214. Л. 119 об.).

Александр — клирошанин. В 1587/88 г. были посланы в Новгород ставиться в попы и дьяконы «крылошеня Памва диякон, да Александр, да Маркел, да Иасаф» (Там же. Д. 424. Л. 55 об.).

Антоний — клирошанин. В 1577/78 г. дал вклад по своих родителях в размере 30 алтын и заплатил рубль за келью (Там же. Д. 208. Л. 6). Еще один вклад Антония по родителях относится к 1580/81 г. (Там же. Д. 209. Л. 131). Вероятно, он же был вкладчиком Евангелия-тетр, записанного в описи 1597 г. (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 127. Л. 101 об.).

Анфилохий — клирошанин, старец. В 1619 г. купил за рубль четверть деревянной кельи (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 224. Л. 4, 4 об.).

Архип — клирошанин. В 1577/78 г. дал по своим родителям вклад в размере 5 алтын (Там же. Д. 208. Л. 3).

Боголеп — клирошанин, старец. В 1579/80 г. за 3,5 руб. написал книгу «Богослов». Очевидно, для написания этой рукописи Боголепу понадобилась киноварь, купленная им в этом же году в казне (Там же. Д. 209. Л. 51 об., 104). Переписывал книги Боголеп и в 90-е годы (*Порфирьев И. Я., Вадковский А. В., Красносельцев Н. Ф.* Описание рукописей Соловецкого монастыря... Ч. 1. С. 253, 254).

Варсонофий — головщик, старец. В 1633 г. дал вкладом в монастырь книгу «Лествица» (Там же. С. 341, 342). 29 апреля 1642 г. за 1 рубль 16 алтын и 2 деньги купил мантию и клобук (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 43. Л. 9). Не является ли головщик Варсонофий одним и тем же лицом с конархистом Варсонофием, который в августе 1630 г. купил в казне 3 гривенки воску? (Там же. Д. 227. Л. 115).

Варфоломей — клирошанин, старец. В 1615/16 г. ему было продано за рубль Евангелие старца Фоки (Там же. Д. 15. Л. 38 об.).

Вассиан (Васян) — клирошанин, старец. 6 октября 1640 г. ему была продана из монастырской казны печатная Псалтирь следованная. Уплатил 3 руб. 16 алтын 4 деньги (Там же. Д. 41. Л. 4).

Венедикт — клирошанин, старец. В 1608 г. ему за 20 алтын были преданы из монастырской казны складни «обложены медью на золоте» (Там же. Д. 214. Л. 129).

Вениямин (Веньямин) — клирошанин. В 1616/17 г. вместе с клирошанами Нафанаилом и Инокентием был послан в Вологду к архиепископу для поставления в дьяконы (Там же. Д. 15. Л. 109 об., 110).

Гермоген (Ермоген) — головщик, старец. В октябре 1631 г. за 3 алтына и 4 деньги купил гривенку воска (Там же. Д. 227. Л. 150 об.). Возможно, в переписной книге келий Соловецкого монастыря он же упомянут как старец Гермоген, который за 3 руб. купил (дата покупки не указана) четверть кельи, «в кельи место большое в задних сенях против образов» (Там же. Д. 455. Л. 153 об.).

Давыд — клирошанин, старец. В 1577/78 г. «дал по родителях» вклад в 5 алтын (Там же. Д. 208. Л. 8). В 1578/79 г. купил в казне за 4 алтына 4 «локти» сукна (Там же. Д. 209. Л. 33 об.). Давыд имел послушника, чернеца Геласия, умершего в 1578/79 г. (Там же. Л. 30 об.).

Давыд — клирошанин, старец. В 1604 и 1609/10 гг. выполнял в монастыре хозяйственные поручения. В 1604 г. продавал рыбу в Холмогорах, плавал на ладье «по соль» в Летнюю реку и Лямцу; в 1609/10 г. также отправлялся на ладье «по соль» в Летнюю реку и в Холмогоры «по хлебной запас» (Там же. Д. 214. Л. 47 об., 153, 156 об.; Д. 217. Л. 157, 163, 163 об., 171 об., 172).

Давыд Малой — клирошанин. В 1607/08 г. «бывший клирошанин», «а ныне же, во 116 году, в саножной службе» дал вкладом в казну книгу «Летописец» [ГПБ. Сол. № 668 (светск. 41). Л. 1—17].

Даниил (Данил) — клирошанин, старец. Купил в 1605 г. за 6 руб. четверть кельи (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 214. Л. 68 об.).

Даниил (Данил) — клирошанин, старец. В 1616/17 г. ездил продавать сало и за покупками в Архангельск (Там же. Д. 15. Л. 51 об., 52).

Дионисий — клирошанин. — В 1571/72 г. дал в монастырскую казну 2 образа «окладных пядницы да книгу трефолои в полдесть и всего на два рубля». В этом же году казначей продал Дионисию за гривну мантию и ряску. До своего приезда в Кириллов Дионисий был монахом костромского Ипатьева монастыря (Там же. Д. 207. Л. 53 об.; ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 73).

Евфимий Король — клирошанин. В 1582/83 г. получил из своего вклада в казну «рубль денег на дорогу». Очевидно, в этом году Евфимий покинул монастырь (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 211. Л. 18 об.).

Елевферий — клирошанин, старец. В 1593/94 и 1594/95 гг. давал в монастырскую казну сорокоустные деньги (Там же. Д. 213. Л. 3 об., 26).

Игнатий — клирошанин, старец. В расходной книге сообщается, что он ездил в 1633/34 г. на ладье за солью в Пурнему. Здесь же Игнатий именуется также головщиком (Там же. Д. 45. Л. 26, 35).

Инокентий — клирошанин. В 1616/17 г. вместе с клирошанами Нафанаилом и Вениямином ездил в Вологду к архиепископу для поставления в дьяконы (Там же. Д. 15. Л. 109 об., 110).

Иоаким — клирошанин, старец. В 1628 г. купил в казне «гривенку» ладана, в 1632 г.— «четверть жита толченого» (Там же. Д. 227. Л. 38 об., 39, 156 об.).

Иоаникий Буйков (Ианикий) — головщик, старец. В 1619/20 г. купил за 2 руб. четверть кельи (Там же. Д. 217. Л. 47 об.).

Иоасаф (Иасаф) — клирошанин. В 1587/88 г. были посланы в Новгород ставиться в попы и дьяконы «крылошеня Памва диякон, да Александр, да Маркел, да Иасаф» (Там же. Д. 424. Л. 55 об.).

Иоасаф (Иасаф) — клирошанин, старец. В мае 1603 г. ездил вместе со старцем Инокентием в Новгород к митрополиту Исидору (Там же. Д. 214. Л. 137).

Иона — головщик, старец. В 1631 г. купил в казне Псалтирь «литовской» печати и воск (Там же. Д. 227. Л. 144 об., 155 об.).

Иосиф — клирошанин, старец. В 1571/72 г. «преставис старец Иосиф простой клирошанин, а осталос у него 7 рублев» (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 58).

Иосиф Исковитин — клирошанин, старец. В 1616/17 г. у него был взят «рубль денег в прибавку к старой кельи». Возможно, речь идет о доплате за келью (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 15. Л. 55 об.).

Иосиф — конархист, старец. 11 июня 1627 г. был отправлен на ладье за солью к монастырским соляным промыслам (Там же. Д. 227. Л. 180 об.).

Иринарх (Илинарх) — клирошанин. В 1577/78 г. у него за 8 алтын и 2 деньги была куплена ношеная «ряска» (Там же. Д. 208. Л. 50 об.).

Исайя — головщик, старец. В 1579/80 г. ему за 4 алтына было продано 4 дести бумаги (Там же. Д. 209. Л. 66 об.).

Исакий (Исак) — клирошанин, старец. В 1579/80 г. неоднократно плавал на ладье «за море», выполняя хозяйственные поручения (Там же. Л. 25 об., 83 об., 91).

Исидор — клирошанин, старец. В 1578/79 г. у него была куплена «шуба овчинная соборная... да ему дана и носить». Исидор был послушником некоего Исака, возможно Исака-клирошанина, с которым Исидор в этом же году ездил «в Вирму з детми боярскими на зиму» (Там же. Л. 88, 91).

Кирилл — клирошанин. В 1571/72 г. ему было продано «укладу» на сумму 5 алтын (Там же. Д. 207. Л. 41 об.).

Леонид — клирошанин, старец. В 1603 г. ему за 20 алтын были проданы из казны «часы бойчие ветчаные» (старые часы с боем); в мае 1607 г. Леонид купил четверть кельи (Там же. Д. 214. Л. 31 об., 98). Возможно, этот Леонид-клирошанин и клирошанин Леонид, которому в 1615/16 г. продали за 13 алтын и 2 деньги складни с изображением «иноческого пострижания» и который дал в казну «в прибавок» к старой келье 16 алтын и 4 деньги, одно лицо (Там же, Д. 15. Л. 34 об., 40).

Логин — клирошанин, старец. В декабре 1619 г. ему за 3 алтына и 2 деньги была продана гривенка воска. Покупал Логин воск и в августе 1620 г. В это время он, очевидно, находился в больнице, так как назван в расходной книге «Логином клирошанином из больницы». Смерть Логина последовала 25 октября 1620 г. (Там же. Д. 224. Л. 16 об., 30 об., 39 об.).

Макарий — клирошанин. Поехал в 1582/83 г. вместе с дьяконом Иосифом в Новгород ставиться в священники (Там же. Д. 211. Л. 15 об.).

Маркел — клирошанин. В 1587/88 г. для поставления в священники и дьяконы были посланы клирошане Александр, Маркел, Иоасаф и дьякон Памва (Там же. Д. 424. Л. 55 об.).

Мефодий — клирошанин, старец. В 1583/84 г. был послан на ладье за солью в Летнюю реку (Там же. Д. 211. Л. 53).

Мефодий — клирошанин, старец. В 1604 г. дал вкладом в казну 4 руб. (Там же. Д. 214. Л. 47).

Митрофан — клирошанин, старец. В 1589—1591 г. написал книгу «Летописец». Получил за свою работу 2 руб. (Там же. Д. 5. Л. 77; *Кукушкина М. В.* Монастырские библиотеки Русского Севера. Л., 1977. С. 48).

Наум — клирошанин, старец. В 1616/17 г. ему был продан из монастырской книгохранительницы печатный Апостол (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 15. Л. 45). В январе 1620 г. он купил в казне за 10 алтын складни (Там же. Д. 224. Л. 18). Не этому ли клирошанину Науму принадлежало «Евангелие монастырское»? (*Порфирьев И. Я., Вадковский А. В., Красносельцев Н. Ф.* Описание рукописей Соловецкого монастыря. Ч. 1. С. 81).

Нафанаил — клирошанин. В 1616/17 г. вместе с клирошанами Вениямином и Инокентием посылался в Вологду к архиепископу для поставления в дьяконы (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 15. Л. 109 об., 110).

Никандр — клирошанин, старец. В отводной книге монастыря 1640 г. значатся два принадлежавших ему Стихираря (Там же. Д. 40. Л. 153).

Никодим — клирошанин, старец. В 1616/17 г. ему из казны был продан медный горшок, за который Никодим уплатил 8 алтын 2 деньги (Там же. Д. 15. Л. 44 об. 45). 23 марта 1621 г. он купил за 8 алтын 2 гривенки воска (Там же. Д. 224. Л. 45). Не исключено, что этот клирошанин в 1629 г. стал уставщиком (Там же. Д. 227. Л. 99).

Пансий — клирошанин. В 1571/72 г. дал вклад «по родителях» в размере 20 алтын (Там же. № 207, Л. 42).

Памва — клирошанин, дьякон. В 1587/88 г. вместе с клирошанами Александром, Маркелом и Иоасафом ездил в Новгород для поставления в священники (Там же. Д. 424. Л. 55 об.).

Парамон — клирошанин, старец. 26 января 1603 г. купил за 3 алтына «кожи на книгу»; летом 1604 г. уплатил рубль за келью; в ноябре 1606 г. дал в монастырскую казну вклад в 1,5 руб.; летом 1607 г. отдал в казну 7 руб. казенных денег (Там же. Д. 214. Л. 9, 45, 105, 114 об.).

Парфений Москвитин — клирошанин. 12 июня 1641 г. продал книгохранителю старцу Ионе сборник (БАН. Картотека Н. К. Никольского. Ящ. № 106. Л. 11773). Возможно, он выполнял также обязанности конархиста (в 1642 г. в Соловецком монастыре «преставился» некий конархист Парфений и по нем дано на сорокоуст 20 алтын (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 43. Л. 35 об.).

Пафнутий (Пахнотей) — клирошанин. В 1587/88 г. его ученик старец Ларион купил треть кельи (Там же. Д. 424. Л. 25 об.).

Савва — головщик. В 1572/73 г. купил за 4 алтына и 4 деньги сермяжное сукно (Там же. Д. 207. Л. 82).

Савва Каргополец — клирошанин, старец. 20 мая 1581 г. дал вклад в 10 руб. (Там же. Д. 422. Л. 6; ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 89 об.).

Савватий Москвитин — клирошанин, старец. Около 1571/72 г. дал вкладом в монастырскую казну «образ успение пречистые серебром обложена пядница». Умер, очевидно, Савватий в 1571/72 г., так как в этом году келарь Геронтий дал в казну для записи в синодик имени Савватия и его родителей 30 алтын

(ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 104 об.; ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 75).

Селивестр – клирошанин, старец. 24 мая 1639 г. плавал на ладье за солью в Пурнему; в августе 1642 г. он также плавал на ладье выполнять хозяйственное поручение (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 239. Л. 21а об.; Д. 43. Л. 49 об.).

Селивестр – конархист, старец. В 1648 г. 1 июня ему были проданы из казны за гривну 10 листов красного золота (Там же. Д. 51. Л. 5).

Сергий – клирошанин, старец. В марте 1577 г. он по повелению игумена Варлама (роспевщика Василия Рогова) написал рукопись «Андрея, архиепископа кесарийского толкование на Апокалипсис» (*Порфирьев И. Я., Вадковский А. В., Красносельцев Н. Ф.* Описание рукописей Соловецкого монастыря. Ч. 1. С. 207).

Сергий Малой – клирошанин. Умер в 1571/72 г. (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 49).

Сергий – клирошанин, старец. 6 марта 1620 г. «старцу Сергию клирошанину Васьянову ученику» за 2 руб. была продана «письмяная» Псалтырь в полдесть с восследованием. В 1622 г. он купил за 3 руб. четверть кельи (Там же. Д. 224. Л. 18 об.; Д. 455. Л. 7).

Сергий – головщик, старец. 25 декабря 1641 г. ему было дано за славление Рождества Христова 5 алтын (Там же. Д. 43. Л. 27).

Силуян – клирошанин, старец. В 1595/96 г. вместе со старцем Германом посылался в Новгород ставиться в попы и за покупками (Там же. Д. 213. Л. 68).

Силуян – клирошанин, старец. В 1614/15 г. купил за 3 руб. четверть кельи; 2 ноября 1619 г. купил в казне складни за 16 алтын 4 деньги; 20 января 1622 г. за 16 алтын 4 деньги купил в казне «шубу песцовую под мухояром держану»; 14 августа 1628 г. купил в казне за 1 руб. складни; 12 сентября 1632 г. был «по государеву указу» вместе со старцем Варфоломеем Коноплевым отпущен к Вологде (Там же. Д. 15. Л. 20 об.; Д. 224. Л. 12 об.; Д. 225. Л. 3; Д. 227. Л. 49, 287 об.).

Симеон – головщик, старец. В октябре и марте 1628 г. покупал в казне воск (Там же. Д. 227. Л. 38 об., 39, 63).

Сосипатр – старец, клирошанин. 26 апреля 1608 г. за 5 алтын записал в синодик одно имя. В 1608/09 г. за 1 руб. 16 алтын и 4 деньги купил четверть каменной кельи (Там же. Д. 214. Л. 120; Д. 217. Л. 19 об.).

Тихон – клирошанин, старец. В 1584/85 г. «вымнил трет кельи Филаретовскои на свою трет кельи», заплатив при этом дополнительно 1 руб. денег (Там же. Д. 211. Л. 60 об.).

Федор – клирошанин. В 1572/73 г. дал взаймы 4 алтына и 4 деньги некоему Василию Хлупоногу (Там же. Д. 207. Л. 198).

Феодосий Кожеозерский – клирошанин. В 1583/84 г. купил за 2 руб. треть кельи (Там же. Д. 211. Л. 30 об.). Во вкладной книге монастыря отмечен ряд вкладов Феодосия, данных в 80-е и 90-е годы: 6 руб. денег, Евангелие напрестольное печатное за 3 руб., Апостол печатной за 1,5 руб. (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 80, 80 об.).

Феоктист – клирошанин, старец. В 1573/74 г. купил за 3 алтына 3 золотника лазоревого шелку; в 1579/80 г. за 2,5 руб. купил половину кельи; в 1582/83 г. купил за 2,5 руб. половину другой кельи; в 1586/87 г. доплатил 2 руб. за келью (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 207. Л. 105 об.; Д. 209. Л. 47; Д. 211. Л. 3. об., 4; Д. 424. Л. 4 об.).

Феофан – клирошанин. Умер в 1580/81 г. На сорокоустную службу по нем было дано 20 алтын (Там же. Д. 5. Л. 29).

Феофил – клирошанин. В 1573/74 г. дал «по родителях» 5 алтын (Там же. Д. 207. Л. 103 об.).

Ферапонт – клирошанин, старец. В 1603 г. ему за 1 руб. 6 алтын и 4 деньги были проданы из казны «часы бойчие» (Там же. Д. 214. Л. 30 об., 31).

Филипп – клирошанин, старец. В 1578/79 г. его ученик Меньшик Псковитин, «во иноцех» Игнатий, дал вкладу 3,5 руб.; в 1583/84 г. Филипп собирал оброчные деньги в Сумской волости; в 1586/87 г. дал в казну 2 руб. в качестве доплаты за келью; в 1587/88 г. продавал монастырскую рожь в Суме (Там же. Д. 209. Л. 3 об.; Д. 211. Л. 31 об.; Д. 424. Л. 4 об. 43 об.).

Филофей – клирошанин, старец. В 1579/80 г. дал вклад рожью, крупой и мясом на сумму 15 руб. 30 алтын (ЛОИИ. Кол. 2. Д. 125. Л. 99 об.).

Филофей – клирошанин. 26 апреля 1608 г. дал в монастырскую казну 15 алтын для записи в синодик трех имен (ЦГАДА. Ф. 1201. Оп. 1. Д. 214. Л. 120 об.).

Флавиан – клирошанин. В 1577/78 г. купил в казне за 9 денег гривенку воска; в 1579/80 г. продал в казну за 30 алтын овчинную «соборную» шубу (Там же. Д. 208. Л. 9 об.; Д. 209. Л. 106).

Фока – клирошанин, старец. В 1607/08 или 1608/09 г. плавал на ладье за солью в Летнюю реку (Там же. Д. 217. Л. 111 об.).

СЛУЖБА, ЖИТИЕ И ПОХВАЛЬНОЕ СЛОВО КИРИЛЛУ БЕЛОЗЕРСКОМУ

(по рукописям северных собраний Ленинграда)

О. П. Лихачева, Л. А. Чуркина

Северные монастыри как центры русской книжной культуры уже давно являются предметом серьезных исследований специалистами разных профилей. В последние годы появились, в частности, монография М. В. Кукушкиной [1], ряд работ Н. Н. Розова [2]. Кирилло-Белозерский монастырь — один из важнейших центров книжной культуры. В составе собрания Кирилло-Белозерского монастыря в ГПБ по описи числится 1396 единиц хранения. Это собрание в свое время изучалось академиком Н. К. Никольским [3].

Над его научным описанием работают и современные ученые — описание, пожалуй, самой сложной части собрания — ефросиновских сборников — уже вышло в свет [4].

Особый интерес для изучения книжной культуры Кирилло-Белозерского монастыря представляют рукописные книги, принадлежащие самому Кириллу Белозерскому и находящиеся в настоящее время в разных хранилищах [5]. Эти рукописи характеризуют и круг интересов основателя монастыря и дополняют наши представления о репертуаре «кирилло-белозерской» книжности. Известны также книгописные работы самого Кирилла — переписанные им произведения и его собственные сочинения: три послания (великим князьям Василию Дмитриевичу, Андрею Дмитриевичу и Георгию Дмитриевичу) и духовное завещание [6], а также Устав монастырский (вошедший в состав жития) и одно неизданное поучение.

Настоящая работа и посвящена этим памятникам, имеющим самостоятельную рукописную традицию и составляющим характерную ветвь местной письменности. Будучи связаны генетически, они составляют своеобразный цикл (в рукописях часто встречаются сборники, состоящие из этих трех произведений), из трех памятников разных жанров, взаимосвязанных тематически и текстуально. Неизученность их (особенно во взаимосвязи) — при том, что рукописная традиция их весьма богата — побудила нас исследовать их и надеяться, что такая работа будет некоторым специфическим добавлением к тем сведениям о книжной культуре Белозерского края, которыми располагает наша наука.

Мы не будем касаться подробно текстологии и истории жития Кирилла Белозерского, так как это памятник известный и изучаемый. Мы приводим только общие сведения о нем [7], обратив основное внимание на службу и похвальное слово — памятники вторичные по отношению к житию, малоизученные, но интересные в историко-литературном отношении.

Житие было составлено Пахомием Сербом в 1461—1462 гг., через 34 года после смерти Кирилла. Древнейший список жития – 1474 г. (Собр. Троице-Сергиевой лавры, № 764, переписан при игумене Спиридоне). Труд Пахомия опирается на те сведения, которые он собрал от очевидцев и учеников Кирилла во время своей поездки на Белоозеро. Письменных источников до Пахомия не было, и этим определяется, как пишет В. О. Ключевский, что книжный стиль Пахомия сочетается с приемами устного рассказа. Упоминаются мелкие подробности и имена малозначительных лиц, почерпнутые из бесед с очевидцами. По определению Ключевского, это

[1] *Кукушкина М. В.* Монастырские библиотеки Русского Севера: Очерки по истории книжной культуры XVI–XVII вв. Л., 1977.

[2] *Розов Н. Н.* Рукописная книга: Этюды и характеристики. Л., 1977; *Он же.* Книга в древней Руси. М., 1977.

[3] *Никольский Н. К.* Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV в. СПб., 1897.

[4] *Каган М. Д., Понырко Н. В., Рождественская М. В.* Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // ТОДРЛ. Л., 1980. Т. XXXV. С. 1–300.

[5] *Прохоров Г. М.* Книги Кирилла Белозерского // ТОДРЛ. Л., 1981. Т. XXXVI. С. 50–70; *Прохоров Г. М., Розов Н. Н.* Перечень книг Кирилла Белозерского // Там же. С. 353–378.

[6] АИ. М., 1841. Т. 1. С. 21–22, 24–26, 56–57, 61–62.

[7] *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 158–161.

самый обширный и лучший из трудов Пахомия. В составе жития не только биографические данные о Кирилле Белозерском, но и его взгляды на монашество (Устав преподобного Кирилла), выражающие идею нестяжательства. В житии описывается жизнь монастыря по этому уставу, включено свыше 20 повестей о чудесах.

В книге В. М. Яблонского о Пахомии Сербе [8] дается подробный анализ рукописной традиции жития Кирилла Белозерского, называются основные списки (сотни рукописей). Житие известно в нескольких редакциях, две из которых принадлежат самому Пахомию. Различие редакций связано с приспособлением жития к читательским нуждам — например, сокращение текста для приведения его в удобный вид для чтения в церкви.

На основе жития были составлены и служба, и похвальное слово.

Служба составлена также Пахомием Сербом между 1462 и 1474 гг. (первая датированная рукопись службы — 1474 г.). Эта служба имеется в многочисленных списках и с некоторыми изменениями включена в печатную минею. Имя Пахомия Серба указано в некоторых списках в качестве автора канона. Другие части службы написаны в той же манере и стилистически соответствуют другим работам Пахомия.

Служба Пахомия включает следующие гимнологические произведения: четыре стихиры на «Господи воззвах» — глас 1, четыре стихиры на «стиховне» — глас 2, три стихиры на великой вечерне гласа 3 и четыре — гласа 8, три стихиры на литии — гласы 3 и 8, четыре стихиры на «стиховне» — глас 1, тропарь — глас 1 «Яко крин в пустыне», три «седальна» — гласы 3 и 8, два канона — гласы 6 и 8, кондак — глас 8 и икос «светилен» и четыре стихиры на «хвалитех» — глас 8.

Полный текст пахомиевской службы содержится в следующих рукописях:

1) ГПБ. Кир.-Бел. № 325/586. Минея служебная на июнь. XVI в. Л. 240—256.

2) ГПБ. Кир.-Бел. № 356/613. Минея служебная на июнь. XVI в. Л. 39—51 об.

3) ГПБ. Кир.-Бел. № 358/615. Минея служебная на июнь. XVI в. Л. 261—279 об.

4.) ГПБ. Кир.-Бел. № 363/620. Минея служебная на май. XVI в. Л. 68—84.

5) ГПБ. Кир.-Бел. № 366/623. Минея служебная на июнь. XVI в. Л. 39 об.— 52. На л. 1 об. запись: «Минея чернаго священника Еуфимия».

6) ГПБ. Кир.-Бел. № 377/634. Минея служебная на июнь. XVI в. Л. 86—106.

7) ГПБ. Кир.-Бел. № 402/659. Минея общая. XVI в. Л. 189—202.

8) ГПБ. Кир.-Бел. № 442/699. Трефологий. XVI в. Л. 161 об.— 172.

9) ГПБ. Кир.-Бел. № 458/715. Трефологий. XVI в. Л. 137—164.

10) ГПБ. Погод. № 734. Сб. XVII в. Л. 20—32.

11) БАН. 33.8.9 (ч. 1). Минея праздничная. XVI в. Л. 123 об.— 137. Рукопись привезена из Олонецкого края.

12) БАН. Собр. текущих поступлений. № 714. Минея праздничная. XVI в. Л. 250—258. Запись о принадлежности Динабургской единоверческой церкви.

13) БАН. Собр. Археограф. комиссии. № 62. Минея праздничная. XVI в. Л. 234—247 об.

14) БАН. Архангельск. Д. 158. Минея праздничная. XVI в. Л. 108 об.— 126.

15) БАН. Архангельск. Д. 159. Минея праздничная. XVI в. Л. 391—404 об. Из Сийского монастыря.

16) БАН. Собр. Романченко. № 40. Минея. XVI в. Л. 68 об.— 90.

17) БАН. 33.8.6. Сб. служб. XVI в. Л. 296 об.— 306 об. Привезена из Олонецкого края. Запись о принадлежности Снетогорскому (?) монастырю.

18) БАН. 25.7.4. Минея праздничная. XVI в. Л. 288 об.— 306 об.

19) БАН. Архангельск. Д. 166. Сборник XVI в. Л. 21—39.

20) БАН. Архангельск. Д. 248. Сборник служб и житий. XVI—XVII вв. Л. 89—110 об.

21) БАН. Собр. Колобова. № 553. Минея XVII в. Л. 112 об.— 130.

22) ГПБ. Кир.-Бел. № 385/642. Минея служебная на июнь. XVII в. Л. 134—158. На л. 2 об. запись о принадлежности книги чернецу Феофилу.

23) ГПБ. Кир.-Бел. № 392/649. Минея служебная на июнь. XVII в. Л. 80—102 об.

24) ГПБ. Кир.-Бел. № 463/720. Сборник служб русским святым. XVII в. Л. 90—107 об. На л. 4—41 вкладная запись черпеца Кириллова монастыря Гедеона.

25) ГПБ. Кир.-Бел. № 465/722. Трефологий. XVII в. Л. 114 об.— 145 об.

26) ГПБ. Кир.-Бел. № 469/726. Трефологий XVII в. Л. 25—52 об.

27) ГПБ. Кир.-Бел. № 473/730. Трефологий. XVII в. Л. 212—236 об. На л. 1 — помета переплетчика Артемия Михайлова 1630 г. На л. 5 указан писец — монастырский дьяк Зотик.

28) ГПБ. Кир.-Бел. № 476/733. Трефологий. XVII в. Л. 90—129.

29) ГПБ. Кир.-Бел. № 480/737. Трефологий. XVII в. Л. 289—301.

30) ГПБ. Кир.-Бел. № 794/1051. Минея месячная. XVII в. Л. 29—56.

31) ГПБ. Кир.-Бел. № 809/1066. Сборник служб русским святым. XVII в. Л. 81—110 об.

32) ГПБ. Кир.-Бел. № 813/1070. Сборник. XVII в. Л. 94—110. На л. 2 об. запись — «книжица старца Варфоломея».

Просмотр и сверка рукописных списков со службой, помещенной в печатной минее, показали, что имеются значительные разночтения:

1. В минее на июнь месяц (БАН, собр. Романченко, № 40) совмещен канон преподобному Кириллу с каноном из службы Кириллу, архиепископу Александрийскому.

2. В сборнике служб русским святым (ГПБ. Кир.-Бел. № 278/535) канон преподобному Кириллу соединен с каноном Богородице.

3. Часто различаются «богородичны» (БАН. 33.8.9; Архангельск. Д. 158; 25.7.4 и др.).

4. Некоторые части службы, на которые в минее печатной даются только указания, в рукописях выписаны полностью. Например, стихиры глас 6 «по 50 псалме» в рукописи БАН. Собр. текущих поступлений. № 714; паремии в рукописях БАН. 33.8.9; 33.8.6; Собр. текущих поступлений. № 714 и др.

5. Встречается сокращенный вариант службы: а) выписан один, 1-й канон (БАН. Архангельск. Д. 166); б) отсутствуют стихиры, на малой вечерне выписан один канон, 1-й (ГПБ. Кир.-Бел. № 402/659 и 458/715).

В канониках, часословах, трефологиях и других богослужебных рукописях помещены только каноны Пахомия Серба, чаще всего один из них. Особенной популярностью пользовался 2-й канон (он встретился в 44 списках из 65 просмотренных).

Наряду с известной службой Кириллу Белозерскому, составленной Пахомием Логофетом, существовала еще одна служба, созданная в Кирилло-Белозерском монастыре учениками Кирилла, видимо, после его преставления. В рукописи ГПБ, Соф. 505 перед каноном читаем: «Канон преподобному и богоносному отцу нашему Кириллу Белозерскому чюдотворцу, что творили ему ученицы его Христофор и Иннокентий собором з братиею». Однако слова «ему... з братиею» зачеркнуты киноварью той же, что и выписаны буквицы. Возможно, это было сделано для удобства ведения богослужения.

В. М. Яблонский подвергает сомнению авторство Христофора и Иннокентия, ссылаясь на довод, который не кажется нам убедительным,— на упоминание в службе раки, которая была создана в XVII в. Упоминание о раке может быть чисто этикетным и датирующим доказательством быть не может. И хотя авторство Христофора и Иннокентия не безусловно, очевидно, что служба была составлена учениками Кирилла.

В. Яблонский считает, что Пахомий переработал текст уже имевшейся службы, и в доказательство приводит сопоставление одной из стихир на «Господи воззвах» обеих служб. Однако это сопоставление не точно. Большинство стихир «непахомиевской» службы отличаются общим характером. Служба была наверняка написана по готовым образцам. Связь отдельных гимнологических произведений в составе службы с личностью прославляемого здесь значительно слабее, чем в пахомиевской.

Чтобы убедиться в различиях содержания обеих служб, сопоставим по три первые стихиры на «Господи воззвах» той и другой:

«Непахомиевская» служба (ГПБ. Кир.-Бел. № 363/620. Л. 283 об.– 284 об.).	Пахомиевская служба (ГПБ. Кир.-Бел. № 363/620. Л. 68–68 об.).
Терпением и подвиги вьздержания воскрилив ум верою ко Христу, якоже солнце ново светло, добродетелий светом и чюдес сиянии, образом и вещью, сущая привлече вьпити доблествено, тя застуника показа человеком Превечный Бог, преподобне отче Кириле, тем же молим ти ся – избави рабы своя всякоя нужа и объстояния и сетей вселукаваго дьявола молитвами твоими и сияния причаститися сподоби избранных, да и венци победными увяземся от Христа Бога и Спаса душам нашим.	Отче блажене Кириле, в молитвах и бдениях, и в воздержании прилежном, тело с душею Господеви чисто представил еси, и отсюду жилище и дом Духу Пресвятому был еси. Тем же яко преподобным съжитель и праведным, венец от руки Господня достойно приал еси, [его же] * моли, богомудре, даровати душам нашим мир и велию милость.
В терпении и безмолвии мнозе и во плачи и слезах все житие препроводил еси, преподобне отче Кириле, инок множество совокупил еси и нестяжанием украсил еси, воздержанием и верою воспитал еси и от дел наречение прием чудотворец именовася, и венци победными увязеся от Христа Бога и Спаса душам нашим.	Иже неправедно и разбойнически тебе прославшаго оскорбити, преподобне, видев же божественую силу того напрасное суровьство возбраняющу, отнюдуже познавша свое безчеловечьное съгрешение и к тебе притекша покаанием, [ты же] милостиво [его] наказал еси, богоблажене, [о нас] моли, даровати душам нашим мир и велию милость.
Въздержанием страсти и стремления обуздал еси и худшее поработил еси лучшему, отче Кирилле, и последовал еси стопам создавшаго от небыться вся, Слову Божию, якоже рече, всяко пристрастие отрясл еси, отнуду же детелми божественными проспиял еси и от источник бездну чудес почерпл еси, и венцы победными увязеся от Христа Бога и Спаса душам нашим.	Отче Кирилле, иже иногда человека, вражий совет послушавша, огнем накость хотяща тебе сотворити, но помощь Божию с тобою бывающую познав и к тебе прибегна покаянием, любовию приял еси [и милостивно наказав, твоему стаду онаго сочтал еси. Тем же] моли даровати душам нашим мир и велию милость.

* Исправления в квадратных скобках сделаны по рукописи БАН. Устюжск. 67.

[8] *Яблонский В.* Пахомий Серб и его агиографические писания: Биограф. и библиографо-лит. очерк. СПб., 1908.

Как видим, близки по содержанию только первые стихиры (на сходство которых обратил внимание В. М. Яблонский), а следующие уже сильно различаются. Стихиры пахомиевской службы излагают эпизоды из жития преподобного Кирилла, а стихиры «непахомиевской» прославляют его преподобнические качества. Пахомиевская служба тесно связана с житием преподобного Кирилла, в то время как «непахомиевская», восхваляя аскетические подвиги и добродетели, может быть отнесена к любому другому преподобному.

Логично думать, что при наличии пахомиевской службы не было бы необходимости составлять другую. Вероятно, другая служба — это первоначальный вариант, составленный «нелитературными» учениками Кирилла, поспешившими написать службу по готовому образцу для потребности немедленного прославления своего отца и учителя.

Состав «непахомиевской» службы таков: четыре стихиры на «Господи воззвах» — глас 2, четыре стихиры «самогласны», четыре стихиры на «стиховне» — глас 6, тропарь глас 8 «Божественным духом», «седальны» — глас 1, 4 и 8, стихира «по пятидесятом псалме» — глас 6, канон — глас 4, «седален» — глас 8, кондак — глас 8 и икос, «светилен» и четыре стихиры на «хвалитех» — глас 5.

Полный текст первоначальной службы находим в списках XVI — XVII в.: ГПБ. Кир.-Бел. № 363/620, 377/634, 480/737, 392/649; Погод. № 734; F⁰. I. 113; БАН, 32.9.29. В минее служебной эта служба, как правило, помещена в конце текста миней. Можно предположить, что использовались обе службы. В дальнейшем служба, профессионально составленная Пахомием Логофетом, вытеснила первоначальную, написанную учениками Кирилла Белозерского, и вошла в печатную минею.

Сверка рукописей показала, что начиная с XVI в. эти службы сочетали и возникло множество вариантов:

1) соединены каноны обеих служб (БАН, 32.9.29);

2) включено два тропаря и два кондака из обеих служб (БАН, 32.9.29; ГПБ, F⁰. I. 113);

3) в первоначальную службу включены тропарь и кондак пахомиевской редакции (ГПБ. Кир.-Бел. № 480/737; БАН, Колоб. № 553);

4) лексические разночтения, которые не меняют основного содержания службы, наблюдаются во всех списках.

Представляют интерес списки служб, помещенных в рукописях XVI в.: ГПБ, F⁰. I. 113; БАН. 32.9.29 и Архангельск. Д 166, в которых стихиры отличаются от вышеуказанных текстов служб.

Это свободное варьирование текстом говорит о том, что, видимо, первоначально были составлены канон и тропарь, получившие распространение (об этом свидетельствует наличие большого числа рукописей, содержащих только канон), а затем были написаны стихиры и другие элементы службы.

Всего нами просмотрено 97 рукописей (из них большая часть Кирилло-Белозерского собрания) [9].

Разнообразие текстов показывает, что этот памятник, созданный в Кирилло-Белозерском монастыре, еще долго дорабатывался и совершенствовался под пером местных книжников.

Похвальное слово — произведение совсем другого рода, проповедь, слово, сказанное при мощах преподобного, которым слушателей призывают поклоняться. Начинается оно традиционно для этого вида памятников: «Похваляему праведнику възвеселятся людие. Праведник, аще постигнеть скончатися, в покои будеть. И пакы: праведных душа в руце Божии, и не прикоснется им мука, и праведники в векы живуть, и попечение их от вышняго...» [10] В начале слова дается традиционное рассуждение о праведниках вообще, основанное на псаломских и новозаветных цитатах.

Далее автор обращается к слушателю с призывом отпраздновать торжество (т. е. память преподобного): «Днесь убо, отцы и братна, и богосъбранный съборе, подобаеть нам праздновати торжество светло сие, яко мужь убо преподобен и праведен конецъ житиа приат и покой от труда обрете...» Смерть праведника — радость не только для него самого, но и для тех, кто пришел ему поклониться. Автор говорит об этом во взволнованном, эмоциональном тоне: «Что убо, братие, сеа радости сладчайши нашим душам, еже сподобихомся видети отца нашего и пастыря отсюду отшедша и приимша венець нетленный от живоначальныа десница Христа Царя и близ престола Владычня стояща и дерзновение к Нему имуща о нас молитися!» Кратко и эмоционально излагаются основные черты преподобного Кирилла и факты его жития, которыми он прославился, очевидно старание подчеркнуть, что, благодаря перечисленным добродетелям, преподобный Кирилл «имеет дерзновение» молиться обо всех просящих и нуждающихся в заступничестве и защищает отечество и людей от «враг видимых и невидимых». Автор напоминает: «Аще бо и во гробе положен бысть святый, но духом с нами есть и видеть всех нас. Аще по заповеди его живем и повеления его храним, и о сем убо радуется святый и милостивно приближается к нам и хранит и блюдеть нас, аки чада възлюбленная. Аще ли нерадити начнем о своем спасении и словес отца своего не послушаем, и закона манастырскаго, от него положеннаго, не храним, то и сами помощи его лишаемся, и молитва его святая не помогает нам». Доказательством помощи и постоянного присутствия преподобного автор считает самое существование и процветание монастыря, ибо перед смертью Кирилл сказал братии, что, если после его смерти обитель будет «умножатися мнихи и потребами изообиловати», то это значит, что молитва его принята Богом.

Слово написано с эмоциональным подъемом радости и прославления. Обращения к слушателям сменяются обращениями к самому преподобному, содержащими хвалы и моления. Стиль произведения граничит с гимнологическими произведениями. Особенно это усугубляется введением в текст молитвы к Богородице и своего рода акафиста преподобному Кириллу (это 15 пассажей, начинающихся словом «радуйся», в которых излагаются наиболее значительные для автора поступки Кирилла и его чудеса). После акафиста идет ритмизированная похвала Кириллу и молитва к нему о защите и помощи для всех присутствующих. Таково краткое содержание похвального слова. Оно было написано позднее службы и жития, но текстуально с ними близко связано.

Нами рассмотрено 16 рукописей из ленинградских собраний — это только часть рукописного наследия, в котором сохранилось похвальное слово Кириллу Белозерскому. Рукописи разделяются по текстологическим признакам на три четко выраженные группы, отличающиеся друг от друга не только текстовыми разночтениями, но и композицией. Самые ранние рукописи — XVI в.— дают хорошо выраженные три типа текста, что свидетельствует о том, что памятник был интересен для книжников: они не только его переписывали, но и подвергали переработке.

Список рукописей, содержащих похвальное слово Кириллу Белозерскому:

I Группа

1) ГПБ. Софийск. № 1424. Сборник XVI в. 1⁰, 497 л. Л. 138 об.— 147 об. Из Елизарова монастыря.

2) ГПБ. Софийск. № 1322. Великая минея четья на июнь. XVI в. 1⁰. 390 л. Л. 100—103.

3) БАН 25.5.4. Служба, житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому. XVI в. 8⁰. 254 л. Л. 226 об.— 254 об. (без конца).

4) БАН. Архангельск. Кр. 31. Сборник XVII в. 4⁰. 464 л. Л. 438 об.— 444. Из Красногорского монастыря.

5) ГПБ. Собр. ОЛДП. Q 258. Сборник XVII в. 4⁰. 693 л. Л. 667—672 об.

6) БАН. Собр. Петра I. А. 40. Служба, житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому. XVII в. 4⁰. 148 л. Л. 132 об.— 148.

7) БАН. Собр. Петровск. галереи. № 60. Служба, житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому. XVIII в. 1⁰. 176 л. Л. 156—176. Рукопись лицевая.

8) ГПБ. Кир.-Бел. № 58/1297. Служба, житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому, 1836 г. 1⁰. 144 л. Л. 127—144 об.

II группа

9) ГПБ. Собр. Вяземского. Q 280. Сборник XVI в. 4⁰, 262 л. Л. 91—105.

10) БАН. Устюжское собр. № 67. Служба, житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому. XVII в. 4⁰. 132 л. Л. 105—117 об.

11) БАН. Собр. Плюшкина. № 103. Сборник XVII в. разных почерков, лицевой. Состав: житие и похвальное слово преподобному Александру Свирскому; житие и похвальное слово преподобному Кириллу Белозерскому, житие и чудеса Кирилла Новоезерского; «Предание ученикам» преподобного Нила Сорского. В конце — запись о написании «Предания» в 1575 г. иноком монастыря Нила Сорского. 4⁰. 360 л. Л. 247 об.— 256 об.

12) ГПБ. Собр. Толстого. Q I.24. Сборник XVII в. 8⁰. 498 л. Л. 175 об.— 198.

13) ГПБ. Погод. № 734. Сборник XVII в. 4⁰...

14) ГПБ. Кир.-Бел. № 813/1070. Сборник XVII в. 8⁰. 200 л. Л. 186 об.— 200.

III группа

15) ГПБ. Софийск. № 1447. Сборник XVI в. 216 л. Л. 160—176. Из Кириллова монастыря.

16) БАН. Собр. текущих поступлений.

[9] Помимо перечисленных выше рукописей из Кирилло-Белозерского собрания ГПБ, содержащих полный текст служб, просмотрены также сборники, содержащие только каноны:

XV в.— № 117/374.

XVI в.— № 67/324, 132/389, 145/402, 160/417, 161/418, 171/428, 176/433, 181/438, 182/439, 183/440, 187/444, 189/446, 210/467, 212/469, 213/470, 214/471, 215/472, 217/474, 218/475, 219/476, 222/479, 267/524, 270/527, 277/534, 293/550.

XVI—XVII вв.— № 144/401, 158/415, 174/431, 194/451, 198/455, 206/463, 207/464, 234/491, 241/498, 262/519, 286/543, 472/729, 488/745.

XVII в.— № 170/427, 175/432, 178/435, 193/450, 196/453, 197/454, 199/456, 200/457, 201/458, 202/459, 203/460, 220/477, 221/478, 223/480, 226/483, 227/484, 231/488, 232/489, 237/494, 238/495, 245/502, 261/518, 477/734, 803/1060.

[10] Здесь и далее цитируем по рукописи XVI в. ГПБ. Соф. № 1424.

№ 1194. Сборник XVII в. 4°, 236 л. Л. 1—17. Рукопись привезена из Поморья.

17) БАН. Собр. Каликина. № 147. Сборник XVI в. (1539 г.). 4°. 475 л. Л. 133—140. Имеется запись о написании рукописи монахом Германом из Ярославля в 1539 г. в Троице-Сергиевом монастыре.

Перечисленные три группы рукописей можно считать возникшими одновременно (хотя бы на основании датировки списков) и в одном ареале — почти все списки имеют признаки происхождения с Севера.

Первая и вторая группы различаются текстологическими разночтениями, главным образом лексического характера. И хотя эти разночтения не имеют значения для смысла — важно, что они последовательно выдержаны во всех рукописях группы:

радостно	весело
проси (просит)	коли проси
обители	ограде
иноческие	черноризческие
приемше	рукама приемлюще
уясни смысл	очисти смысл
изволи и взлюби	изволи
богоносе	преподобне
Богородицы	Божией Матери
твоим нареченнем именуется	славится твоим наречением
от волк словесных	от волк разумных
иноплавных	твою честную обитель
твою келию	малыми убо брашны
малыми хлебы	горькою смерть пред
горькою смертью претяшу	очима имущим
	течаше
идяще	скончание
преставление	ко Господу отыдет
умрет	многотрудное и пречестное
трудолюбное	здравым и недужным
богатым и убогим	и др.

Третья группа представляет собой существенную переработку слова. Она представлена тремя рукописями XVI в. Текст распространен в них почти на треть по сравнению с первой и второй группами. Сделаны значительные по объему добавления, изменена и композиция, части текста переставлены местами.

Вот один из примеров дополнений в третью группу по сравнению с первой и второй:

«Кирилл заступая всех призывающих имя его святое в всяких скорбех,

Кирилл священником образ сугубей чести от Господа,

Кирилл князем и воеводам многоразум и крепость противу ратных к ополчению,

Кирилл христолюбивым всем храбрая дерзость на враги иноплеменных,

Кирилл плавающим окормитель пречюден явися, направляя во пристанища тихая,

Кирилл пленным свободитель от Бога даровася...»

Значение третьей группы, которую можно считать редакцией, в том, что она, состоящая из самых ранних списков похвального слова и содержащая в себе значительно измененный текст, показывает, что слово с самого своего возникновения находилось в творческой переработке проповедников, т. е. принимало активное участие в литературном процессе.

Рассмотренные нами три памятника — житие, служба и похвальное слово Кириллу Белозерскому — представляют собой, как видим, комплект произведений трех жанров, взаимосвязанных и посвященных одной идее, являющихся результатом местного почитания Кирилла Белозерского и составляющих определенную и характерную часть литературного творчества белозерских книжников и гимнографов.

О НЕКОТОРЫХ ИСТОЧНИКАХ УСТЮЖСКОГО ЛЕТОПИСНОГО СВОДА

А. Л. Хорошкевич

Среди русских летописей XVI в. Устюжский летописный свод[1] занимает особое место. Он содержит отличную от всех других редакцию Повести временных лет. А. А. Шахматов в работе 1897 г.[2] полагал, что Устюжский летописный свод использовал Начальный свод 1093 г. в древней редакции и Повесть временных лет. Источниками более поздних известий Архангелогородского летописца (он доводит изложение до 1516 г., а с приписками до 1598 г.) Шахматов позднее считал московский свод 1494 г. и Новгородскую первую летопись младшего извода. По его мнению, протограф УЛС связан с протографом летописи Авраамки (до 1494 г.), где, подобно УЛС, содержались хронографические статьи, поскольку сама летопись Авраамки представляет из себя переработку и сокращение новгородского свода 1448 г., дополненного по Хронографу[3].

В советской историографии особое внимание привлекла «средняя» часть УЛС. К. Н. Сербина выделила устюжские известия этого свода (почему и присвоила ему название Устюжский вместо неправильно бытовавшего с XVIII в.— Архангелогородский[4]), расположенные крайне неравномерно, иногда с перерывом в несколько десятилетий. Лишь с 1436 по 1503 г. устюжские записи идут непрерывно, по два-три сообщения в год. К. Н. Сербина полагает, что летописные заметки велись при Успенской соборной церкви г. Устюга, тесно связанной с великими князьями московскими и всея Руси и подсудной только им согласно грамоте 1467—1481 гг. Подъем летописания в Устюге приходится на то время, когда город играл важную роль в борьбе с Новгородом Великим и в присоединении к Русскому государству народов севера и северо-востока. Поэтому в устюжских известиях первое место (не менее 70%, по подсчетам К. Н. Сербиной) занимают сведения о военных действиях, в которых принимали участие устюжцы как на северо-востоке, так и на западе (Ивангород) и юго-западе (Ока и Угра) страны[5]. Часть этих сведений К. Н. Сербина связывает с попом Иваном, сопровождавшим устюжское воинство в его ратной службе на протяжении с 1469 г. до конца XV в.[6]

Что же касается общерусских известий УЛС, то относительно их К. Н. Сербина ограничилась кратким замечанием, что в их основу был положен свод, носивший хронографический характер, а в число источников УЛС ошибочно занесла ростовскую компиляцию, представленную Московско-Академической летописью[7].

Вопрос об отношении УЛС к другим общерусским сводам выяснил Я. С. Лурье. Он показал, что УЛС своим протографом, как и Ермолинская летопись и Сокращенные своды 1493 и 1495 гг., имел северно-русский свод 70-х годов XV в., источником которого в свою очередь он считает великокняжеский свод начала 70-х годов, отразившийся в Никаноровской, Вологодско-Пермской летописях и доходивший до 1473 (6980—6981) г. Северно-русский свод, по мнению Я. С. Лурье, был связан с Кирилло-Белозер-

[1] Впервые издан в 1781 г.: «Летописец, содержащий в себе Российскую историю от 6360(852) — 7106(1598) года, то есть по кончину царя и великого князя Феодора Иоанновича» (М., 1781). Под этим же названием летопись была дословно перепечатана в 1819 г.; в советское время выдержала два издания: Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец)/Подгот. к печати и ред. К. Н. Сербиной. М.; Л., 1950 (далее — УЛС); ПСРЛ. Т. XXXVII. В последнем опубликованы две редакции, одна, представленная, по К. Н. Сербиной, списком Мациевича (далее — М), и другая — Архангелогородским летописцем (далее — А); см.: Там же. С. 17—55 и 56—103.

[2] *Шахматов А. А.* Начальный Киевский летописный свод. СПб., 1897. С. 52—56.

[3] *Шахматов А. А.* Обозрение русских летописных сводов XIV—XVI вв. М.; Л., 1938. С. 372.

[4] В основу его был положен список библиотеки Архангелогородского архиерейского дома, почему и сама летопись получила неправильное наименование Архангелогородского летописца.

[5] *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод // Ист. зап. М., 1946. Т. 20. С. 247, 252—253, 241, 242.

[6] Там же. С. 254; ср.: *Она же.* Устюжское летописание XVI—XVIII вв., Л., 1985. С. 47.

[7] *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод. С. 257. Примеч. 2—11.

ским монастырем [8]. Некоторые трудности испытывал исследователь при восстановлении начальной части северного свода 70-х годов XV в., поскольку этот раздел УЛС не сходен с Сокращенными московскими сводами конца XV в.

Итак, ряд вопросов, связанных с историей возникновения свода, решен весьма убедительно. В работах К. Н. Сербиной показана связь местных известий свода с Успенской церковью г. Устюга; в работе Я. С. Лурье выяснен протограф общерусских известий УЛС XIV—XV вв. (вплоть до 1472 г.). Неясными остаются вопросы происхождения начальной и заключительной частей свода. Нуждается в дополнительном рассмотрении мнение М. Н. Тихомирова о том, что УЛС сохранил летописный свод 60—70-х годов XI в., предшествовавший Начальному своду 1093 г.[9] Точку зрения М. Н. Тихомирова полностью принял А. Н. Сахаров и развил Н. Н. Воронин [10], увидевший в одном из фрагментов УЛС остатки смоленского летописания XII в. Однако в работе Н. Н. Воронина содержится важное наблюдение о том, что характеристика, даваемая составителем УЛС Смоленску XI столетия, не соответствует археологическим данным об этом городе, она окрашена фольклорными мотивами и потому должна быть отнесена к более позднему времени, нежели Повесть временных лет. Подобную же характеристику начальной части УЛС дал и А. Н. Насонов, считавший ее поздней редакцией Начального свода, где свод оказался переданным в очень сокращенном и искаженном виде. При этом А. Н. Насонов ссылался на мнение А. А. Шахматова, пересмотревшего свою первоначальную характеристику изложения Повести временных лет в Устюжском своде и в своих последних работах совсем не обращавшегося к ней при реконструкции начальных этапов русского летописания. Вопрос о заключительной части свода 1472—1516 гг. также требует особого внимания, ибо эта часть УЛС содержит ряд чтений, не встречающихся ни в одной русской летописи XV—XVI вв.

Большую помощь в изучении истории УЛС могут оказать наблюдения над синтаксическими и морфологическими особенностями языка свода, изучением которых в 50-е годы нашего века занимался украинский филолог Е. С. Магура. Важны выводы о языке древнейшей части УЛС, которая испытала влияние живой разговорной речи. Так, и под 1015, и под 1471 гг. встречается конструкция со смешением прямой и косвенной речи. Эта часть отличается употреблением союзов, несвойственных общерусской и устюжской частям свода [11]. Рассматривая ее морфологические особенности, Е. С. Магура отмечает наличие черт, характерных для западнославянских языков (в частности, влияние древней у-основы на именительный падеж множественного числа с о-основой: татарове, тотарове, послове, ляхове, панове — и родительный падеж единственного числа: году, грому, миру, мосту, часу, Крыму, Риму, Дону, югу, берегу, полону, посаду, посулу, ужину, Можайску, Смоленску, Торжку) [12]. В отдельных случаях язык УЛС отличается от языка окружающих районов. Так, в УЛС употребляется аорист с возвратной частицей «ось», тогда как в Устюжском районе принято «ся»; 3-е лицо единственного числа в глаголах настоящего времени имеет твердое окончание, тогда как в двинских грамотах обычно «ть». На основании этого Е. С. Магура считает, что «лица, которым поручалось ведение летописи при Успенской церкви г. Устюга, не всегда были коренными местными жителями» [13].

К сожалению, наблюдения над морфологией и синтаксисом УЛС не могут быть непосредственно использованы историками, поскольку Е. С. Магурой даны лишь обобщающие лингвистические характеристики крупных частей свода, разделенного в соответствии с выводами К. Н. Сербиной на древнейшую общеславянскую часть, общерусскую и устюжскую, хотя две последние нуждаются в дополнительном делении по хронологии.

Издание К. Н. Сербиной обеих редакций Устюжского летописца позволяет уточнить историю памятника, роль каждой из его редакций, установить их последовательность и характер переработки протографа (что и сделано тем же автором в монографии 1985 г.).

[8] *Лурье Я. С.* Общерусские летописи XIV—XV вв. Л., 1976. С. 191—198; *Он же.* Источник «Сокращенных летописных сводов конца XV в.» и Устюжского летописца // Археографический ежегодник за 1971 год. М., 1972. С. 120—129.

[9] *Тихомиров М. Н.* Начало русской историографии // Вопр. истории. 1960. № 5. С. 41—45; *Он же.* Русское летописание. М., 1979. С. 137—141.

[10] *Сахаров А. Н.* Поход Руси на Константинополь в 907 году // История СССР. 1977. № 6. С. 84—85; *Воронин Н. Н.* Два смоленских фрагмента в Устюжском летописном своде // Вопросы истории. 1975. № 2. С. 206; *Насонов А. Н.* История русского летописания XI — начала XVIII века: Очерки и исследования. М., 1969. С. 21, 26 и др.

[11] *Магура Е. С.* Синтаксис сложного предложения в Устюжском летописном своде // XII отчетно-науч. сес. Харьк. гос. пед. ин-та им. Г. С. Сковороды. Секция рус. яз. и лит.: Тез. докл. Харьков, 1957. С. 11.

[12] *Магура Е. С.* Морфологические особенности языка Устюжского летописного свода. Харьков, 1954. С. 61.

[13] *Магура Е. С.* Глагольные формы в Устюжском летописном своде // Науч. зап. Харьк. гос. пед. ин-та им. Г. С. Сковороды. Лингв. сер. Харьков, 1957. Т. XX. С. 3—44; *Он же.* Формы имен существительных в Устюжском летописном своде // Там же. Т. XXVIII. Харьков, 1957. С. 143—174.

Даже обобщенные лингвистические характеристики ставят перед историками ряд новых проблем — о национальной принадлежности составителя или редактора УЛС, роли редактора всего свода или составителя его заключительной (после 1472 г.) части. Как уже говорилось, К. Н. Сербина выделила две редакции свода. Целью настоящей заметки является выяснение источников заключительной части УЛС в связи с общерусской историей XVI в. и уточнение источников устюжских известий XV в.

Последние, отличающиеся наибольшей живостью языка [14], восходят к устным рассказам устюжских ратников и записям попа Ивана. Ввод в научный оборот разрядных книг позволяет уточнить некоторые подробности об источниках устюжских известий второй половины XV в. и участии устюжских воинов в военных начинаниях Русского государства.

В судовой рати во время похода на Вятку в 1489 (6997) г. находился «наместник устюжский Иван Иванович Злоба», умерший, правда, до завершения похода [15]. В походе на Югорскую землю в 1499 г. под руководством Семена Федоровича Курбского принимало участие 1304 устюжанина [16]. К данным К. Н. Сербиной относительно привлечения устюжской рати к несению сторожевой службы в Кашире в 1513 г. и на Оке и Угре в 1515 г. можно добавить сведения разрядных книг о том, что отряд устюжан возглавлял боярин Семен Иванович Воронцов [17]. Пребывание устюжского войска на Угре в непосредственной близости от Рославля позволило устюжанам узнать подробности этого похода. Поэтому трудно согласиться с К. Н. Сербиной, что известие 1515 г. о походе на Рославль восходит к общерусскому своду, тем более что подобного известия нет ни в одной летописи XVI в.

Не представляется верным и другое ее мнение о том, что устюжане не участвовали в походах начала XVI в. и «очевидца — участника походов надо искать не среди устюжан» [18].

Данные разрядных книг, в целом подтверждая мнение К. Н. Сербиной относительно происхождения устюжских известий свода, позволяют наметить еще один возможный путь проникновения общерусских материалов в УЛС: наряду с рассказами воинов в него могли быть занесены и рассказы устюжских купцов. В разрядной книге 1475—1605 гг. сохранились копии судного дела устюжан Ивашки Одногородова и Максимки Горбатого с новгородскими купцами Ильей, Созоновым братом, и Павлом Чермным и указной грамоты Василия II новгородским наместникам Василию Тимофеевичу Чюлку и Григорью Васильевичу Заболоцкому с решением по этому делу. Устюжане жаловались на то, что Иван Одногородов на Двине был ограблен новгородскими купцами, отнявшими у него «соболиные рухляди» и другие товары на 150 новгородских рублей. Обращение Ивана Одногородова к новгородскому наместнику Г. В. Заболоцкому, который поставил его «перед владыкою и перед посадники в полате», не привело к урегулированию конфликта. Одногородов «управы» не получил. Устюжанин Максим Горбатый и его товарищ Гридя Наумов никак не могли получить долга с приказчика Михаила Тучи [19] Левки Фатьянова (500 белок) и «сельчанина» Исака Андреевича Борецкого Микиты Захарова (200 белок). Обращение Горбатого и Наумова к Михайле Туче оказалось безрезультатным. Для урегулирования отношений устюжских купцов с новгородскими и с людьми новгородских бояр понадобилось вмешательство великого князя, требовавшего от наместников: «И вы б тех моих крестьян поставили перед владыкою в полате и перед посадники и на очи б есте поставили да владыке бы есте и посадником и всему Великому Новугороду говорили, что им велели то отдати тот их грабеж и заемные белки по моему докончанию и по кресному их целованью» [20].

[14] *Магура Е. С.* Морфологические особенности языка Устюжского летописного свода. С. 4—5. Ср.: *Карский Е. Ф.* Особенности письма и языка рукописного сборника XV в., именуемого летописью Авраамки // Карский Е. Ф. Труды по белорусскому и другим славянским языкам. М., 1962. С. 345—349.

[15] Разрядные книги 1475—1598/Подгот. текста, вводн. ст. и ред. В. И. Буганова. М., 1966. С. 21 (далее — РК 1475—1598); Разрядная книга 1475—1605 гг. М., 1977. Т. 1, ч. 1. С. 29 (далее — РК 1475—1605). «Полный» его тезка в 1519 г. находился на Оке (далее — РК 1475—1605).

[16] РК 1475—1598. С. 29; в РК 1475—1605 гг. устюжане включены в общее число участников похода — 4024 человека (РК 1475—1605, т. 1, ч. 1. С. 56).

[17] РК 1475—1598. С. 55: «А на Угре тогды оставил князь великий воевод боярина Семена Ивановича Воронцова до окольничих Ивана Васильевича Хабара да Петра Яковлевича». Ср.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 102. С. П. Воронцов был послан в «заставу» в Муром в 1505 г. (РК 1475—1605. Т. 1, ч. 1. С. 87).

[18] *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод. С. 258; *Она же.* Устюжское летописание. С. 54.

[19] Михаил Туча вместе с рядом других новгородцев присвоил Слободу Великую на Двине, вероятно, до своего посадничества. См.: ААЭ. СПб., 1836. Т. 1. С. 74. № 94.

[20] РК 1475—1605, т. 1, ч. 1. С. 84—85 (ранее грамота была опубликована: *Лихачев Н. П.* Разрядные дьяки XVI в. СПб., 1888. С. 107—108). Указная грамота Василия II датируется по упоминанию в ней окончания великого князя московского с Великим Новгородом. По-видимому, речь шла о Яжелбицком договоре февраля 1456 г. (Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949. С. 41. № 23), согласно которому суд «человека великих князей» с новгородцами принадлежал новгородским боярам. Не исключено, впрочем, что эта грамота была написана и до 1456 г. В ней не упоминается наследник великого князя — Иван Васильевич, будущий Иван III, фигурирующий

Грамота Василия II показывает широкий размах устюжской торговли, участники которой не ограничивались непосредственно районом Устюга, бывшего в первой половине — конце XV в. одним из главных поставщиков экспортной пушнины [21], но скупали белку и на Двине и осуществляли какие-то операции в Новгороде. Из нее явствует факт покровительства великого князя устюжским купцам. Наконец, можно сделать вывод и о том, что по степени информированности устюжские торговые люди не уступали ратным и наряду с ними могли приносить на родину сведения о Новгороде и новгородско-московских отношениях. Составителя УЛС в наибольшей степени интересовали эпизоды военной истории, но все-таки и в нем можно почувствовать влияние купеческой информации. Типичный для психологии торговых людей интерес к участи своих зарубежных коллег дал себя знать в описании захвата Рославля в 1515 г. В момент вхождения русских войск в город там оказалось 18 немецких купцов, активно внедрявшихся в начале XVI в. в белорусскую и западно-русскую торговлю [22]. Составитель УЛС тщательно записал, что все эти купцы были отпущены по распоряжению великого князя Василия III [23]. В 1514 г. был возобновлен договор Руси с Ганзой и ливонскими городами, согласно которому гарантировалась неприкосновенность иностранного купечества [24].

Итак, сведения общерусского характера, занесенные в УЛС в качестве дополнения к данным общерусского северного свода 70-х годов XV в., поступали не только от воинов, участников тех или иных военных мероприятий великого князя, но и от купцов [25]. Вероятно, не следует противопоставлять их: в составе устюжского воинства, столь скрупулезно подсчитываемого, находились и те самые купцы, которые в Новгороде ратовали за возвращение своего имущества, вели торговлю на Двине и в ответ на защиту их интересов великим князем поддерживали его внешнюю и внутреннюю политику.

Переходим к рассмотрению заключительной части УЛС. По наблюдениям Я. С. Лурье, общность УЛС с северным сводом 70-х годов XV в. кончается на изложении событий 6980/6981 г. Уже под 6980 (1472) годом мы находим странную для русских летописей характеристику происхождения Софьи Палеолог: «Тое же зимы князь великии Иван Васильевичь женился другою княгинею, понял царевну Софию римлянину» [26]. Если первая часть этого сообщения вполне традиционна как по содержанию, так и по написанию («Васильевичь»), то вторая стоит в резком противоречии с традицией XV—XVI вв., согласно которой Иван III венчался «с православною царевною Софиею, со дщерию Фоминою, деспота аморейского. А сын тои Фома царя Мануила цареградского, брат же царя Ивана Калояна, и Димитрия, и Константина» [27]. Даже в Сокращенных сводах конца XV в., наиболее близких к протографу УЛС, подобной формулировки не встречаем, там находится более обтекаемая: «прииде на Москву царевна Софиа из Риму» [28]. Указывая место, откуда прибыла «царевна», Сокращенные своды оставляют вопрос о ее религиозной принадлежности открытым. Иначе поступает составитель УЛС. Он единственный из русских летописцев называет Софью Палеолог «римляниной» как в сообщении о свадьбе, так и в сообщении о рождении первого ее сына — Василия: «Князю великому Ивану Васильевичю родился сын у великия княгини Софеи у римлянины, князь Василей» [29]. Каким образом в УЛС проникла столь чуждая русским летописям оценка, неясно. Было ли это логическим завершением той характеристики Софьи, которая давалась Сокращенными сводами 1493 и 1495 гг.: она вышла из-под пера человека, принадлежавшего к антипалеологовской партии, а соответственно «проволошской» партии Дмитрия-внука, или эта оценка была обязана тем представлениям о вероисповедании и происхождении великой княгини, которые царили, в частности, в Великом княжестве Литовском, трудно сказать.

Описание самой свадьбы в УЛС лишено какой бы то ни было торжественности. Брак великого князя низведен до уровня обычного бытового события: «понял царевну» вместо «оженися ею» свода 1497 г. или «венчания» свода 1518 г. По эмоциональному уровню УЛС снова перекликается с Сокращенными сводами, только УЛС подчеркивает активную роль Ивана III, а Сокращенные своды — самой Софьи, которая «поиде» за великого князя.

Следующее избыточное, сравнительно с протографом УЛС, известие Архангелогородского летописца под 6981 (1472—1473) г.— о набеге хана Большой Орды Ахмата на Алексин, где указано, что хан боялся брата великого князя Ивана III Юрия Васильевича, «понеже бо его трепетаху мъноги страны» [30]. По мнению К. Н. Сербиной, вставка в А — целый рассказ и он начинается именно с этой фразы [31]. Здесь же в перечислении войск, находившихся на пути к Алексину, в ответ на расспросы татар: «Великаго князя только ли силы руския?» — вставлено, что в распоряжении Даньяра Касимовича были не только «тотары», но и «русаки». Окончание рассказа о походе хана Ахмата на Алексин — индивидуальная особенность А. Здесь обращает на себя внимание этническое обозначение того лица, которое сообщило о местонахождении тайника с людьми и имуществом: «русин».

Итак, сведения под двумя завершающими годами той части, которая в УЛС восходит к кирилло-белозерскому своду 70-х годов XV в., содержат некоторые особенности: обозначение княгини Софьи как римлянки, усиленное подчеркивание роли князя Юрия, этническое обозначение русских — русин (в единственном числе) и русаки (во множественном числе). С подобной этнической терминологией знакомят посольские книги, в том числе и с Крымским, и Великим княжеством Литовским, и с Короной Польской 20-х годов XVI в.[32]

Заключительная часть А не очень последовательна в употреблении этнического наименования. Наряду с «русаками» [33] и «русином» в качестве собирательного встречается и просто «русь» — 6995 (1487) г.[34], и совсем другой термин — «москвичи» — 1514 (7022) г.[35] Этот последний тесно связан с господствовавшим в Великом княжестве Литовском представлением о Руси как Московском княжестве или Московии [36]. Соответственно и население нового государства на востоке Европы получило название «москвичи». Употребление в рассказе 1514 г. иного этнического термина сравнительно с предшествующим в той же заключительной части заставляет предполагать, что она не может рассматриваться в качестве единого целого, а состоит из различных напластований неоднородного социального и политического происхождения, имеющих особые источники.

Заключительная часть УЛС содержит много оригинальных сведений, которых лишены все другие летописи XVI в. Отличается и ряд оценок тех или иных событий как от других летописей, так и от списков самих устюжских летописей, представляющих первую и вторую редакции (по мнению К. Н. Сербиной, соответственно — списку М и А).

Следующие за 1472—1473 гг. известия касаются исключительно новгородских событий. При этом в М опущено перечисление новгородских посадников, пойманных на Городище в Новгороде. Лишь в 1478 г. летописец возвращается к событиям местной истории, описывая поход казанского хана Абреима (Ибрагима), а на следующий год — и к событиям общерусской истории. Вслед за сообщением о рождении князя Василия под 1480 годом следует подробный рассказ о «стоянии» на Угре. Подобно Вологодско-Пермской летописи (далее — ВПЛ), на повествование которой о «стоянии» оказали влияние сведения ссыльных в Кириллов монастырь, в том числе Василия Ивановича Патрикеева, УЛС приписывает инициативу похода Ахмеда Казимиру. Причину бегства Ивана III от Оки составитель УЛС видит в том, что братья Андрей и Борис «от него отступили («прочь» — опущено в М), пометав вотчины (и дедины)». Согласно УЛС, Иван III пустился в бегство не только «к Москве», но «и на Белоозеро за великою княгинею». Снова антипалеологовская направленность сообщения бросается в глаза. Составитель УЛС весьма критически настроен и по отношению к самому великому князю.

Главную роль в возвращении Ивана III сыграл, по УЛС, Вассиан Рыло. В рассказе УЛС, как и в ВПЛ, подчеркнута роль в примирении братьев вдовствующей княгини-матери, в иноче-

в Яжелбицком докончании. Право суда в деле новгородцев и устюжан Василий II безоговорочно признает за владыкой и посадниками. Ни Михаил Иванович Туча, ни Исаак Андреевич Борецкий (в тексте грамоты ошибочно Болацкий) не названы посадниками; стало быть, из возможных дат составления грамоты исключаются 1439 и 1453 гг. (время посадничества Борецкого) и 1446—1447 гг. (посадничество Тучи). Подробнее см.: *Янин В. Л.* Новгородские посадники. М., 1962. С. 276, 285—287, 290 и др. О великокняжеских наместниках Василии Тимофеевиче Чюлке Остееве и Григории Васильевиче Заболоцком см.: *Веселовский С. Б.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 46, 61, 71, 348—350; АИ. СПб., 1841. Т. I. С. 208.

[21] *Хорошкевич А. Л.* Торговля Великого Новгорода с Прибалтикой и Западной Европой в XIV—XV веках. М., 1963. С. 52, 68.

[22] *Дорошенко В. В.* Протоколы Рижского торгового суда как источник для изучения экономических связей Риги с русскими, белорусскими и литовскими землями в XVII в. // Экономические связи Прибалтики с Россией. Рига, 1968. С. 117—145. См. также: Feodala Riga. Riga, 1978.

[23] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 102.

[24] СГГД. СПб., 1894. Ч. V. С. 57—60. № 65.

[25] О совпадении интересов торговых людей Устюга и московской великокняжеской власти см.: *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод. С. 254—255.

[26] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 93, 48.

[27] Там же. Т. XXVIII. С. 305. См. подробнее: *Хорошкевич А. Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV — начала XVI в. М., 1980. С. 178, 184—185.

[28] Там же. Т. XXVII. С. 279, 353. Лишь свод 1497 г. объясняет, почему Фома Палеолог оказался в Риме: «и тои бо Фома бъже от турского царя в Рим» (ПСРЛ. Т. XXVIII. С. 146).

[29] Там же. Т. XXXVII. С. 94, 48. Иначе говорится о приезде Андрея Палеолога в 1490 г.: «приходил... шурин из Рыму царевичь» (Там же. С. 97, 50).

[30] Там же. С. 93.

[31] *Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 21.

[32] Сб. РИО. СПб., 1884. Т. 41. С. 155, 255, 404; СПб., 1895. Т. 95. С. 232, 233.

[33] «Русаки» упомянуты и под 1505 годом в рассказе о походе на Каму. См.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 99.

[34] «Русь» противопоставлена татарам из Казани под 6995/1487 г. См.: Там же. С. 96.

[35] Там же. С. 101.

[36] *Хорошкевич А. Л.* Россия и Московия: Из истории политико-географической терминологии // Acta baltico-slavica. Bialystok, 1976. Т. XII. С. 47—57; *Она же.* Русское государство... С. 83—84.

стве Марфы. Причины отступления хана Ахмеда УЛС видит в известии о приближении братьев со «своими дворы». При этом датировка бегства хана (15 сентября) и воссоединения войск братьев с основными силами (20 сентября) [37], равно как и последовательность этих событий — ср. ВПЛ, согласно которой сначала пришли братья, а лишь затем ордынцы бежали,— неточна.

Примечательной особенностью этого рассказа, как и ряда предшествующих и последующих сообщений, является подчеркивание роли Ивана Ивановича Молодого. В речи Федора Давыдовича, великокняжеского посла, на вече в Новгороде Великом под 1477 годом читаем: «...новгородские посадники и тысяцкие и весь Великии Новъгород нарекли князей великих себе Ивана Васильевича и сына его Ивана Ивановичя государем Новугороду» [38]. Сведения о том, что новгородцы во время посольства подвойского Назара признали двух великих князей своими государями, соответствуют тексту договора 1471 г. и списку новгородской судной грамоты начала 70-х годов (в последнем великие князья названы «господой») [39].

Рассматривая вопрос о соотношении редакций, К. Н. Сербина пришла к выводу, что «оригинал М ближе, чем оригинал А, к их общему протографу (Устюжской летописи первой четверти XVI в.— *А. Х.*), поэтому можно думать, что М является первой редакцией Устюжской летописи, а А — второй...».

Рассказ 1477 г. и сообщение о наречении князей говорят как будто против этого вывода. В М имя Ивана Ивановича исчезло: «нарекли князей великих (множественное число! — *А. Х.*) себе — Ивана Васильевича государем (единственное число.— *А. Х.*) Новгороду [40].

Является ли сообщение относительно Ивана Ивановича Молодого вставкой и индивидуальной особенностью А или протографа этого раздела либо наоборот — трудно сказать. Следы переделки заметны в обоих текстах: согласование между двумя дополнениями отсутствует: в А два великих князя были названы государем (единственное число), в М тем же «государем» наречены князья, хотя указано имя одного старшего. Сообщение А можно истолковать иначе: оба князя были признаны верховными — великими, но лишь один из них, последний из упомянутых, Иван Иванович, стал новгородским «государем». При таком понимании, противоречащем, впрочем, всем остальным летописным сведениям, редакция А выглядит первичной.

[37] В М эта дата опущена.

[38] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 94.

[39] Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949. С. 45, 48. № 26, 28; Памятники русского права. М., 1953. Т. 2. С. 212.

[40] *Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 45–46.

В дальнейшем изложении А не выпускает из поля зрения Ивана Ивановича Молодого: под 1482 годом помещено сообщение о его женитьбе на Елене, дочери «Стефана, воиводы... влошъскаго», под 1484 годом — о рождении князя Дмитрия, внука Ивана III, под 1485 годом — об участии Ивана Молодого в походе на Тверь, наконец, под 1490 годом — о его смерти. Под 1477, 1484, 1485 и 1490 годами он назван «великим князем» [41]. Очевидно, внимание к наследнику престола в УЛС унаследовано от Сокращенного летописного свода 90-х годов. Причем А более последователен в передаче титула князя [42].

Употребление титулатуры Ивана Ивановича Молодого в УЛС совершенно точно соответствует другим актовым данным о его карьере. С. М. Каштанов, проанализировавший эти последние, связывает возвышение Ивана Молодого в середине 70-х годов с совершеннолетием наследника и попыткой Ивана III нейтрализовать претензии удельных князей, а в 1483–1484 гг.— с усложнением династической борьбы в результате рождения Дмитрия [43]. Возможно, некоторую роль сыграло и поведение Ивана Ивановича на Угре.

С тем вниманием, которое А уделял Ивану Ивановичу Молодому, может поспорить лишь его интерес к Дмитрию-внуку и Елене Стефановне (под 7008 (1500) годом сообщение об аресте Дмитрия-внука и смерти Елены Стефановны — ошибочное, под 7017 (1509) годом — о смерти Дмитрия-внука), а также к Семену Ивановичу Ряполовскому, близость которого к Патрикеевым, основным сторонникам Елены Стефановны Волошанки и Дмитрия-внука, давно отмечалась в литературе [44]. Помимо того, что С. И. Ряполовский был воеводой в походе на Казань 1487 г., которому на Руси придавалось очень серьезное значение, УЛС отмечает и его роль в «понимании» Андрея Васильевича Большого, угличского удельного князя, в 1492 г. Этот эпизод изложен с большим драматизмом и подробностями, отсутствующими в М: С. И. Ряполовский «ста пред ним слезен и не моги слова ясно молвити» и едва решился объявить волю Ивана III: «поиман еси богом да государем великим князем Иваном Васильевичем всеа Русии, братом твоим старейшим» [45].

[41] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 94, 96, 97.

[42] Под 6990(1482) и 6993(1485) годами в М титул «великий» по отношению к Ивану Ивановичу опущен (ср.: *Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 25), хотя в некоторых других случаях он сохранился (ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 48, 49, 50), в том числе в сообщении о рождении Дмитрия-внука: «родись сын у великие княгини Елены» (Там же. С. 49) и о смерти «князя великого молодого» (Там же. С. 50).

[43] *Каштанов С. М.* Социально-политическая история России конца XV – первой половины XVI века. М., 1967. С. 30–32.

[44] *Зимин А. А.* События 1499 г. и борьба политических группировок при дворе Ивана III // Новое о прошлом нашей страны. М., 1967. С. 97–102; *Он же.* Россия на рубеже XV–XVI столетий. М., 1982. С. 171–176.

Внимание А к Ивану Ивановичу Молодому, Елене Стефановне и С. И. Ряполовскому дает основание видеть в «общерусских» известиях 1479–1492 гг. устюжской летописи, и в первую очередь А, сокращение какого-то свода, аналогичного Сокращенным сводам 1493 и 1495 гг., но с большей антипалеологовской и пропатрикеевской направленностью. Составление этого свода, вероятно, относится ко времени после 1492 г., когда наследником Ивана III был намечен Дмитрий-внук, в результате чего некоторые сторонники будущего Василия III вынуждены были покинуть Русь (в частности, Юрий Елизаров). На позднюю осень 1492 г. приходится, по нашему предположению, попытка «мятежа» Василия Ивановича, связанная с его намерением бежать в Великое княжество Литовское [46].

Источником общерусских известий после 1492–1493 гг. становятся по преимуществу устные сообщения, иногда близкие по своему характеру к записям делопроизводственного характера, происходившим из великокняжеской канцелярии или кругов, близких к ней. В конце XV в. Устюг единственный раз на протяжении своей истории оказался на столбовой дороге международных отношений Руси. Через него пролег путь русского посольства, возвращавшегося из Дании,– Дмитрия Зайцева и Дмитрия Ларева (Ралева), а также датских послов, направлявшихся на Русь. Сообщение об этом посольстве полностью совпадает с записью в разрядных книгах, правда довольно позднего происхождения.

УЛС	РК 1475–1605
...князь великии Иван Васильевичь всеа Русии послал послов своих к дацкому королю в Немцы – Дмитрея Зайцева да Дмитрея Ларева, грека. И шли на Колывань, а назадь туде не смели пройти. И они пришли на Двину около Свепскаго королевъства и около Мурманского носу морем-акияном мимо Соловецкой манастырь на Двину, а з Двины мимо Устюг к Москве. Да с ними пришел датского короля посол, имянем Давыд... [47]	...князь великий Иван Васильевич всеа Русии посылал послов своих к дацкому королю в Немцы – Дмитрея Заецова да Дмитрея Ларева Грека, а шли на Колывань, а назад туда не смели пройтить. И они пришли на Двину и около Свийского королевства и около Мурменского носу морем-окияном мимо Соловецкого монастыря на Двину, а з Двины мимо Устюг к Москве, а с ними пришол дацкого короля посол именем Давыд... [48]

[45] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 96, 97, 50–51. Ср.: РК 1475–1598. С. 21.

[46] *Хорошкевич А. Л.* Русское государство... С. 110–112.

[47] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 98, 51.

[48] РК 1475–1605, т. 1, ч. 1. С. 53.

В УЛС сведения о возвращении русских послов из Дании и приезде датских на Русь отнесены к 7005 (1497) г. То же самое — в разрядных книгах 1475–1605 гг. В них это известие занесено после разряда, который датирован 7005 годом, но с некоторым сомнением: «Тово же году, а инде пишет 7006-го году». Большинство летописей 20–30-х годов XVI в. (Новгородская IV, Воскресенская и Никоновская) датируют этот приезд 1493–1494 годами [49]. Последнюю дату приняло большинство исследователей [50].

Одинаковая датировка в разрядной книге и УЛС заставляет предполагать наличие определенной связи между этими памятниками или наличие общего источника. Вероятно, русские послы сами сформулировали итоги поездки в Данию, занесенные в УЛС и в разрядные книги. Известие УЛС сравнительно с аналогичным в разрядных книгах имеет некоторые черты первичности. Оно полнее, нежели буквально совпадающее с ним из разрядной книги. Составитель А закончил это сообщение фразой, проливающей новый свет на историю русско-датских отношений конца XV в.: «Да с ними пришел датского короля посол, имянем Давыд, да с собою привели Якова Разбоиника немъчина сам третеи» [51]. Это единственное в русских летописях указание о том, что наряду с официальным представителем датского короля Ганса Давидом Кохраном, герольдмейстером, магистром и датским казначеем, Русь посещали датчане, не имевшие дипломатических полномочий. Материалы переписки ганзейских (северонемецких) городов позволяют установить личность «разбойника». Это глава датских каперов, в течение долгого времени блокировавший торговлю на Балтике, как шведскую, так и ганзейскую. Можно предполагать, что в русско-датских дипломатических отношениях Якоб Хуннингхузен представлял интересы русско-датской торговли и именно благодаря его усилиям русский великий князь решился на неожиданное закрытие Немецкого двора в Новгороде в ноябре 1494 г.

Еще один источник наложил отпечаток на характер сведений начала XVI в. В УЛС содер-

[49] ПСРЛ. Т. IV. С. 164; Т. VIII. С. 228; Т. XII. С. 238.

[50] *Замысловский В.* Герберштейн и его историко-географические известия о России. СПб., 1884. С. 94. Примеч. 5; *Гамель И. Х.* Англичане в России в XVI и XVII столетиях. СПб., 1865. С. 162; *Шаскольский И. П.* Об одном плавании древнерусских мореходов вокруг Скандинавии: (Путешествие Григория Истомы) / Путешествия и географические открытия в XV–XIX вв. М.; Л., 1965. С. 24. Примеч. 94; Государственный архив России XVI столетия: Опыт реконструкции/Подгот. текста и коммент. А. А. Зимина. М., 1978. Ч. 2. С. 230.

[51] Фразы относительно «Якова-разбойника» в М нет.

жится наиболее полный комплекс известий относительно русско-литовских отношений начала XVI в.— о русско-литовской войне и 1500—1503 гг., и 1507—1509 гг., и 1512—1514 гг. Эти сведения широко используются в литературе [52], поэтому нет нужды характеризовать их подробнее. Источником сведений о первой из этих войн, в отличие от других аналогичных сообщений, были не рассказы устюжских ратников, но рассказы военнопленных ратников из Великого княжества Литовского [53]. Повествование о первой из русско-литовских войн XVI в. ведется, так сказать, со стороны княжества: Шемякины внуки переехали служить Ивану III, великий князь литовский отправил своих «служивых» панов и князей во главе с Константином Острожским к Вязьме. Наконец, сражение при Ведроши рассматривается с литовской стороны. Для войска Великого княжества Литовского рубежом была наиболее восточная из рек, расположенных в районе многодневной битвы,— р. Тросна, или Росна, при отступлении от которой и был захвачен в плен литовский воевода Константин Острожский.

Для русских же крайним рубежом битвы стала наиболее западная река — р. Ведрошь, почему и битва под пером русских летописцев получила название битвы при Ведроши. Действительным же местом сражения было междуречье Тросны и Ведроши, берега р. Полмы, на которых были расположены Тишково и Митково (или Тишково-Митково?) поля (или поле?) [54]. Из окружения Константина Острожского или от него самого, который с 1501 по 1510 г. находился в Вологде, составитель А мог узнать об этой битве. В связи с этим он так подробно рассказывал об условиях «ненужного» содержания Константина Острожского. получавшего корма «по 4 алтына на день», т. е. в 24 раза больше остальных князей и панов [55].

Выходцам из Литовского княжества составитель УЛС обязан знакомством с точным титулом великого князя литовского. Сообщение о смерти «великопольского короля литовского князя великого» Александра ошибочно занесено под 7012 (1504) годом [56]. Однако ни в одной другой русской летописи его титул не указан столь точно.

Из уст «литовских» военнопленных составитель записал и титул Ивана III, «князя великого московского», под 1501 годом и в сообщении о смерти Александра. Столичные летописцы хорошо знали, что причиной войны 1500—1503 гг., вернее одной из ее причин, было непризнание литовской стороной за великим князем Иваном III титула князя всея Руси (или Русии, как говорилось тогда), на который Иван III претендовал с 1485 г. Литовская же сторона ограничивалась старинным и уже отжившим наименованием «великого князя московского». Воспользовавшись оплошностью русских дипломатов В. И. Патрикеева и С. И. Ряполовского во времени их пребывания в Великом княжестве Литовском, литовский великий князь и в докончание 1494 г. вставил именно этот весьма скромный титул.

Великокняжеским летописцам, как и дипломатам, хорошо была известна борьба великого князя за признание своего права на власть во всей Руси, за наименование страны Русью, а не Московией, т. е. за право на древнерусское наследие, воссоединять которое вокруг бывшего Московского княжества и считали своей целью русские князья [57]. Титул же «князь московский» подрывал всю эту программу. Столь грубое нарушение этикета могло произойти лишь в далекой провинции, жители которой получали информацию не только от подданных великого князя русского, но и литовского. Русским северным летописям вообще свойственно нарушение этикета в титулатуре Ивана III. В Холмогорской летописи под 1494 годом, в рассказе о заключении русско-литовского договора князья названы Александр Литовский и Иван Московский [58].

УЛС знаком и самый последний титул Ивана III, под которым, как правило, он фигурирует в летописях с 1502 г.: «самодержец всеа Русии». Именно так он назван в сообщении о смерти, ошибочно занесенном под 7015 (1507) годом [59].

Известия УЛС о второй русско-литовской войне очень скудны. Под 7016 (1508) годом занесено сообщение об отправке кн. Петра Семеновича Лобана Ряполовского на р. Белую с целью сооружения новой крепости на границе — «на рубеже» (в XVI в. тоже термин западнорусский) с Великим княжеством Литовским, а под 7017 (1509) годом — о выезде князя Михаила Глинского на Русь, которая и в этом случае по литовскому обычаю названа «Москвой». Известия начала XVI в. несомненно записаны выходцем из Великого княжества Литовского.

[52] *Зимин А. А.* Россия на пороге нового времени: Очерки политической истории России первой трети XVI в. М., 1972.

[53] Это предположение высказано в устной беседе А. А. Зиминым.

[54] Все эти пункты весьма удачно локализованы С. М. Каштановым. См.: *Каштанов С. М.* Указ. соч. С. 161—163.

[55] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 99.

[56] Там же.

[57] *Хорошкевич А. Л.* Об одном из эпизодов династической борьбы в России в конце XV века // История СССР. 1974. № 5. С. 129—139.

[58] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 129.

[59] Там же. С. 99, 52.

В дальнейшем роль западнорусского информатора слабеет. Рассказ о второй русско-литовской войне завершается известием о мире под 7028 (1510) годом: «Князь великии Василии смирися с королем Жидименом Литовъским и, панов собрав всех, отпусти в Литву» [60]. По-видимому, этим последним сообщением составитель УЛС обязан информации не литовцев, но русских. На это указывает неправильная титулатура короля польского и великого князя литовского и неправильная транскрипция его имени: Жидимен вместо Жидимента (в известии о смерти короля Александра).

Итак, рассказы пленных из Великого княжества Литовского, находившихся в Вологде с 1501 по 1510 г., послужили одним из источников информации о первой русско-литовской войне (1501—1503 гг.), вернее даже о ее начале вплоть до битвы при Ведроши. О второй войне (1507—1508 гг.) составитель УЛС узнавал от русских.

Сведения о третьей русско-литовской войне (1512—1514 гг.) распределяются крайне неравномерно. Начальный этап войны — две первых осады Смоленска — почти не нашел отражения в УЛС. Под 7021 (1513) годом помещен краткий рассказ о том, как князь Василий «нача доступати города Смоленска. Стояв под городом лето, поселья пленил, а к городу приступал, и с обе стороны люди пали многие; города не взял». В этом сообщении, как и в следующем — о походе «силы московской» на Рязань против татар [61], обращает на себя внимание термин «поселье», незнакомый русским летописям начала XVI в., хотя производные от него «поселяне» [62], «посельский» [63] широко распространены в актовом материале Русского Севера, а термин «поселяне» встречается и в летописях.

Записи под 1513 (две) и под 1514 годами (первая) восходят, вероятно, к устному источнику местного происхождения. Можно даже установить предположительно среду, из которой составитель УЛС узнал об этих военных действиях. Под 1513 годом читаем: «Стоял Семен Воронцов, а с ними устюжане на перевозе на Кошире» [64]. По-видимому, того же происхождения — подробнейший рассказ о взятии Смоленска, измене Михаила Глинского, захвате Рославля [65]. Из разрядных книг узнаем о том, что Семен Воронцов находился на Оке [66] и возглавлял отряд устюжан, стоявший «сторожею» от Орды [67]. В рассказе о военных действиях сторон УЛС употребляет термины «москвичи» и «литва», в которых можно заметить влияние литовской этнической терминологии, усиливавшееся на протяжении XVI и последующих веков.

Под 1515 и 1516 годами после большого перерыва (с 1495 г., когда в УЛС были помещены известия о смерти Ивана-юродивого и сооружении церкви во имя Прокопия-юродивого) [68] вновь появляются сведения о внутренней истории Устюга Великого: о чуде в церкви Рождества Христова, половодье на р. Сухоне и бедствиях в результате этого — потерях имущества и хлеба, «соли вологоцкия... по людем ставленыя», чудесах в Михаилоархангельском монастыре и т. д.[69] Под 1516 годом ошибочно, по мнению А. А. Зимина [70], занесено известие о «поимании» рязанского князя Ивана Ивановича и полном подчинении Рязани Василию III [71].

Появление местных устюжских известий в 1493—1495 и 1516 гг. определяет хронологические грани написания заключительной части УЛС, которая, по-видимому, создавалась в два этапа, в середине 90-х годов XV в. и в 1516 г. или после него [72].

Не исключена другая возможность. Второй раздел заключительной части мог быть составлен около 1507—1509 гг., до возвращения из русского плена литовских военнопленных. Последующие же известия можно рассматривать как приписки к существовавшему своду.

На определенную грань между двумя частями заключительной части, т. е. до 1493—1494 гг. и до 1516 г., указывает тот факт, что периодом 1492—1496 гг. кончается точная датировка известий. После этого вплоть до 1510—1511 (7019) гг. наблюдается значительный разнобой в хронологии. Мир с Великим княжеством Литовским и женитьба литовского князя Александра на княжне Елене Ивановне, равно как и возвращение русских послов из Дании, отнесены вместо 1494 к 1497 г. (опоздание на три года). Опала Патрикеевых и казнь С. И. Ряполовских слов очевидцев. См.: *Зимин А. А.* Россия на пороге нового времени. С. 46.

[60] Там же. С. 100; ср.: М. С. 52. Также назван и Казимир в известии о его смерти: «король литовскии изшел Андреян» (Там же. С. 98).

[61] Там же. С. 100.

[62] ПСРЛ. Т. XXVIII. С. 140, 311.

[63] *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. СПб., 1895. Т. 2. С. 1232, 1233.

[64] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 100.

[65] А. А. Зимин считает, что рассказы о Смоленском походе, битве у Орши и походе к Рославлю записаны

[66] РК 1475—1598. С. 55.

[67] УЛС. С. 103; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 100.

[68] УЛС. С. 99—100; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 98, 51.

[69] УЛС. С. 107—108; ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 102, 54.

[70] *Зимин А. А.* Феодальная знать Тверского и Рязанского великих княжеств и московское боярство конца XV — первой трети XVI века // История СССР. 1973. № 3. С. 135. Ср.: *Кузьмин А. Г.* Рязанское летописание. М., 1965. С. 270.

[71] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 102, 54.

[72] Этот факт подчеркнул С. М. Каштанов в устной беседе с автором.

ского в январе 1499 г. отнесены к 1498 г. (опережение на год). Посажение князя Василия на великое княжение датировано 1499—1500 годами вместо весны 1502 г. (впрочем, возможно, речь шла о событиях весны 1499 г.; судя по контексту, составитель имел в виду события 1502 г.; в таком случае здесь опережение на два года). Летописец поместил рассказ о смерти Елены Стефановны Волошанки за пять лет до ее действительной кончины 18 января 1505 г., зато о смерти Софьи Палеолог — годом спустя.

Со странным для жителя восточной окраины Русского государства интересом к смене правителя в Великом княжестве Литовском он занес сообщение об этом на два года раньше смерти Александра (20 августа 1506 г.), занятии его места Жигимонтом (20 октября того же года), т. е. под 7012 годом.

На год позже (причем точно на год, с указанием правильного числа и месяца) летописец рассказал о восстании Мухаммед-Эмина в Казани, происшедшем в 1505 г. Таково же опоздание сообщения о свадьбе князя Василия (с иной датировкой по месяцам: 18 октября вместо 4 или 8 сентября 1505 г. в других летописях). Даже известие о поставлении Вассиана Санина в ростовские владыки (18 января 1506 г.) он записал под 7016 годом, с опозданием на два года. Опоздание на год наблюдается в датировке сообщений о восстании, вернее переходе Михаила Глинского на сторону Руси, перемирии Василия III с Жигимонтом и отпуске литовских военнопленных (7018 год вместо 31 марта 7017 г.), присоединении Пскова, нападении крымских татар на Рязань в 1512 г. С опережением действительного события сообщение о смерти митрополита Симова (30 апреля 1511 г.) занесено под 7018 годом.

Наряду с этим отдельные события получили точную датировку. К ним относятся: арест Абдул-Латифа в 1502 г., поход ливонских немцев на Псков в 1503 г., завершение строительства великокняжеского дворца в Москве в 1508 г., поставление митрополита Варлаама в митрополиты летом 1511 г., приезд крымской ханши Нур-Салтан в Москву в 1510—1511 гг. и третий (названный ошибочно вторым) поход на Смоленск.

Разнобой в датировке событий не позволяет усмотреть какой-либо системы. Речь не может идти о том, что составитель пользовался какой-то особой системой летосчисления. По-видимому, неправильные датировки зависели исключительно от информированности составителя второго раздела заключительной части. По мере приближения к 1516 г., последнему году, имеющему подробные устюжские записи, степень точности возрастает. Известия 1511—1515 гг. помещены под правильными датами. Можно полагать поэтому, что второй раздел заключительной части УЛС создавался единовременно до 1510 г. или около 1516 г.

Первый же раздел заключительной части составлял органическую часть УЛС, создание которого может быть связано с освящением соборной устюжской церкви Успения 22 апреля 1493 г.[73] К середине 90-х годов XV в. следует отнести складывание УЛС как целого.

В своей ранней работе К. Н. Сербина к концу XV в. отнесла создание лишь местной, а не провинциальной общерусской летописи, как она вслед за А. Н. Насоновым назвала УЛС в 1985 г. В этой работе автором показано, какая острая идеологическая борьба развернулась в Устюге в связи с освящением Успенского собора и определением роли великого князя и ростовских владык в судьбе городского храма[74].

Если в своих общерусских сведениях УЛС единодушен с московскими Сокращенными сводами середины 90-х годов, то в эпизоде со строительством собора в 1491—1493 гг. составитель редакции, представленной А, выступает сторонником ростовского владыки, составитель другой редакции (М) возвеличивает великого князя. Думается, одно это однозначно решает вопрос в пользу первичности редакции А.

Заключительную часть наиболее полно передал список А, в М, сравнительно с ним, в этой части произведено последовательное сокращение. Изъят оригинальный рассказ — вставка в А (по мнению К. Н. Сербиной) — о нападении погайских мурз на хана («царя») Ахмеда в 6981 (1481) г. со слов «тое же зимы» и до конца рассказа. М не упоминает имен вогульских князей Асыки и Юмшана и об участии в походе на Югру вологжан и устюжан под 6991 (1483) годом, об участии в 6992 (1484) г. новгородского боярина Казимира в походе на Ливонию и его дальнейшей судьбе. М не дает имен вогульских и сибирских князей под 6992 годом («вогульский князь Юмшан да Калпа», «князь Антик... Федор Курбъский привел»), имен русских воевод в сообщении о сдаче им казанского царя Алегама в 6995 (1487) г. Опускает М и конец известия о взятии Казани («и с материю... Казань»), о походе на Вятку (по К. Н. Сербиной — вставка[75]), подробности об обязанностях вятчан по обороне города в 6997 (1489) г. («всякому человеку... поставляли»), имена руководителей обороны в сообщении об их выдаче войскам Ивана III («Ивана Анекиева... великого князя»), имена устюжан, получивших этих руководителей на поруку («Федору Есипову... Ивонду Онаниисову»), имена приставов при арестованных и известие об их казни («а приставы... в слуги великому князю»). Сокращены сообщения о выводе из Новгорода купцов и о ратной службе устюжан в Костроме под тем же годом («Того же лета розвел гостей... костромичи»)[76].

Под 6999 (1491) годом в М выпущен рассказ о построении Успенской церкви в Устюге («И в книгах... по старине»). Большому усечению подвергся рассказ об аресте Андрея Большого Углицкого. Нет даты приезда князя в Москву («сентября в 19 день в понедельник»), сокращены подробности ареста («и бояр его... разпо»), обращение С. И. Ряполовского «государь» к князю Андрею и обращение последнего к Ивану III, конец известия (со слов «что мя неповинно имает» до «к целованию приведше»), а также сообщение о смерти Казимира («Тое же зимы... послал»).

В М под 7001 (1493) годом исчезли сведения о судьбе Михаила Вяземского («а князя Михаила... в железех») и освящении устюжской Успенской церкви. В описании Каянского похода 1496 г. в М не названы реки, до которых добрались русские войска (Полна, Торнов, Снежна).

В дальнейшем пропуски в М менее существенны: нет имени Василия Косого во фразе о пострижении в чернецы его отца Ивана Юрьевича Патрикеева под 7006 (1498) годом, сведений о Василии Бражнике «сыне Гаврилове», одном из 1304 устюжан — участников похода на Югру в 7007 (1498) г.; под 7009 годом опущено определение «московский» в титуле Ивана III при описании битвы при Ведроше, исключены уточнения о составе русского войска в этой битве («двор свои великого князя», определение «служебник» князья, равно как и при сообщении о захвате в плен литовцев-панов «служилых»), сведения о стоимости продовольствия — корма пленным («а иным воеводам... 4 алтына на день»). Под 7010 годом в М нет имен казанцев — Калемета и Аблетенма. Изменен титул Александра под 7012 годом, опущено «великопольскии» и «князь великии». В результате Александр превратился в обычного для русских летописей, кроме ВПЛ, «короля литовского». В сообщении о смерти Ивана III убрана фраза: «от него же трепетаху поганыя страны» (под 7015 г.).

В целом можно сказать, что заключительная часть устюжской летописи в А представлена текстом, более близким, чем М, к протографу[77], и по праву должна именоваться первой редакцией.

В связи с этим позволим себе не согласиться с К. Н. Сербиной, приведшей к выводу о том, что «М является первой редакцией Устюжской летописи, а А — второй»[78]. Можно предположить, что УЛС середины 90-х годов XV в. был переработан около 1516—1517 гг. Следы этой переработки отчетливо заметны и в М. В сложении свода 1516—1517 гг. существенным оказался вклад военнопленных из Великого княжества Литовского, находившихся после битвы при Ведроше в ссылке на северо-востоке Русского государства. Их политические взгляды и представления нашли отражение в титулатуре глав двух государств — Русского и Литовского княжеств и, вероятно, в начальной части свода.

Вопрос о начальной части, также испытавшей некоторую редакционную обработку, остается по-прежнему открытым. Помимо тех особенностей, которые были отмечены А. А. Шахматовым и К. Н. Сербиной, заслуживают быть отмеченными и некоторые другие: «поляне рекше княпе», дань «по беле въекшии на год», «а парядника в пен пет», Аскольд и Дир «бешя ратьни со древляны и со югрецы». В подробной вставке о Смоленске термин «государь» (именно в этой форме, а не «осподарь») использован в значении, вошедшем в употребление лишь во второй половине XV в.— в значении главы государства. Упоминание в А о том, что три брата-варяга были «князи пъмъския»[79], связывает УЛС со Сказанием о князьях владимирских[80], часть которого была составлена в конце 80-х годов XV в. в пару к славяно-молдавской летописи. Спиридон-Савва, нареченный митрополитом, и мог познакомить составителя УЛС со своим «Посланием». Идеи Сказания о князьях владимирских и в первой трети XVI в. были наиболее живы на русском Севере. Литовское родословие, изложенное по этому памятнику, из русских летописей попало только в Холмогорскую[81]. На западнорусских землях, в пределах Великого княжества Литовского, в конце XVI в. получила распространение идея о происхождении Рюрика и его братьев из «немец», как об этом свидетельствует Никифоровская летопись[82].

При этом нельзя не упомянуть о том, что западнорусские летописи испытали воздействие московской идеологической школы середины XV в. Не случайно Супрасльская летопись, про-

[73] *Сербина К. Н.* Устюжский летописный свод. С. 763.

[74] *Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 43—44, 46—47.

[75] *Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 21.

[76] Ср.: Там же. С. 33.

[77] Как справедливо отмечает К. Н. Сербина, дополнения в М носят стилистический характер, «их правильнее рассматривать как пропуски А» (*Сербина К. Н.* Устюжское летописание. С. 27).

[78] Там же. С. 45—46.

[79] ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 56. В М — «князи варяжския» (Там же. С. 17).

[80] *Дмитриева Р. П.* Сказание о князьях владимирских. М.; Л., 1955. С. 162.

[81] ПСРЛ. Т. XXXIII. С. 80; см. также с. 142.

[82] Там же. Т. XXXV. С. 18.

тограф, который дошел до Смоленска [83] в 1498—1502 гг., содержала «Сказание о верных святых князей руських», которое А. А. Шахматов возводил к митрополичьему своду середины или даже 20-х годов XV в.[84]

Составитель первого раздела заключительной части УЛС проявлял живой интерес к династическому вопросу и положению Софьи Палеолог, Ивана Ивановича Молодого и некоторым сторонникам «партии» Елены Волошанки (в частности, С. И. Ряполовскому). Вероятно, в связи с этим представляет интерес судьба тех опальных деятелей, которым история уготовила провести остаток жизни на востоке и севере страны.

Интересы составителя второго раздела заключительной части УЛС и возможного редактора его начальной части лежали в иной сфере. Пользуясь рассказами пленников из Великого княжества Литовского и участников русско-литовских войн, он ограничивался в основном событиями военной истории. При этом он испытал прямое или косвенное воздействие со стороны идеологии литовских панов и воевод, отразившееся в употреблении им весьма своеобразной этнической и политической терминологии.

Для уточнения хронологии составления различных разделов заключительной части УЛС должны быть заново пересмотрены лингвистические особенности памятника. Это сможет пролить свет на степень и время участия выходцев из западнорусских или будущих белорусских земель в работе над УЛС. На первый взгляд представляется, что западнорусизмы исчезают из УЛС в 1509—1510 гг. Небесполезным может оказаться и сопоставление УЛС с Холмогорской, Вологодско-Пермской, западнорусскими летописями.

Проблема симбиоза на северо-востоке Русского государства различных ветвей бывшей древнерусской культуры, из которой к рубежу XV—XVI вв. стали выкристаллизовываться великорусская, белорусская и украинская, касается не только летописей.

Известны и другие формы участия литовских военнопленных в развитии культуры русского Севера. Е. Л. Немировский, опровергая мнение некоторых исследователей, в том числе и наше, о том, что издания Ш. Фиоля были предназначены для «Московской Руси», собрал данные о распространении его книг на территории Русского государства. Древнейшая надпись 1517 г. была сделана одним из Бухвостовых-Злобиных, по-видимому потомком устюжского наместника конца XV в. Ивана Ивановича Злобы [85]. Надпись 1598 г. была сделана в Устюжне Железнопольской. Одно из изданий Фиоля, Триодь постная, было положено людьми Д. Ф. Бельского к Николе на Осовце в районе Нижнего Новгорода. Таким образом, три из древнейших надписей на книгах Фиоля были сделаны на северо-востоке Русского государства. Кроме того, две надписи восходят к центру страны (надпись 1592 г. была сделана в с. Одинцове под Москвой, в 1520—1521 гг. Часослов 1491 г. был подарен братьями Ярцевыми в Борисоглебский монастырь неподалеку от Ростова) [86].

Распространителями изданий Ш. Фиоля в пределах Русского государства выступали, возможно, православные Великого княжества Литовского, выехавшие на Русь в конце XV — начале XVI в. или попавшие в пределы русского Севера в качестве военнопленных.

Таким образом, русский Север превращался в район, где происходил симбиоз православной культуры Русского государства с аналогичной Великого княжества Литовского, памятником которого остался УЛС, вернее, второй раздел, его заключительной части.

[83] К Смоленску же ведет протограф М. Характеристику этого центра Древней Руси как огромного города см.: ПСРЛ. Т. XXXVII. С. 18, 56—57.

[84] *Шахматов А. А.* Обозрение русских сводов XIV—XVI вв. М.; Л., 1938. С. 345, 343—344.

[85] РК 1475—1598. С. 21.

[86] *Немировский Е. Л.* Начало славянского книгопечатания. М., 1971; *Он же.* Распространение краковских изданий Швайнольта Фиоля в Русском государстве в XVI—XVIII вв. // Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. М., 1976. С. 190. См. также: *Рогов А. И.* Основные особенности развития русско-польских культурных связей в эпоху Возрождения) // Там же. С. 170.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПРЕДИСЛОВИЕ
Г. В. Попов

Заставка из Апостола Кирилло-Белозерского монастыря. Конец 10-х — начало 20-х годов XV в. ГРМ. Др. гр. 20. Л. 1 9
Апостол Иуда. Миниатюра из Апостола. Конец 10-х — начало 20-х годов XV в. ГРМ. Др. гр. 20. Между л. 93—94 10
Апостол Иуда. Миниатюра из Апостола Кирилло-Белозерского монастыря. 1515 г. ГПБ. Кир.-Бел. № 96/10. Л. 152 об. 11
«Василий Великий». Икона. Около 1485 г. Из бородавской Ризоположенской церкви. МиАР . . 12
«Вторая» Угличская Псалтирь. 1491 г. ГИМ. Увар. № 596—4°. Л. 10 14
«Апостол Петр». Икона. Около 1515 г. Деталь. Из Корнилиева Комельского монастыря. Вологодский областной краеведческий музей 15

«УСПЕНИЕ» ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ
И ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI в.
Э. С. Смирнова

«Успение». Икона. Начало XV в. Кирилловский музей-заповедник 17
Спас. Деталь иконы «Успение» 18
Апостолы Симон и Иаков. Деталь иконы «Успение» 19
Апостолы Андрей, Матфей и Павел. Деталь иконы «Успение» 22
Апостол Филипп. Деталь иконы «Успение» 23
«Никола». Оборотная сторона двусторонней выносной иконы. XV в. Череповецкий краеведческий музей 27

ПОЕЗДКА ДИОНИСИЯ НА БЕЛООЗЕРО
Г. В. Попов

Дионисий (?) Евангелист Матфей. Миниатюра из Евангелия. 1470-е годы. Научн. б-ка МГУ им. М. Горького. 2 Ag. 78. Л. 10 об. 35
Мастерская Дионисия. «Пятый Вселенский собор». Фрагмент росписи Воскресенского собора в Волоколамске. 1480-е годы 38
Дионисий и мастерская. «Видение Евлогия». Роспись Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг. 41
«Исаия, Иеремия, Даниил». Икона. Около 1530 (?) г. Из пророческого чина Рождественского собора Ферапонтова монастыря 45

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ РОСПИСИ СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ
М. А. Орлова

Иоанн Богослов. Крайняя левая фигура деисусного чина. Западный фасад Рождественского собора Ферапонтова монастыря. Прорись Н. В. Гусева 48

О НАЧАЛЬНЫХ ЭТАПАХ РАБОТЫ МАСТЕРОВ ФЕРАПОНТОВСКОЙ РОСПИСИ
Н. В. Гусев

Графья и рисунок в композиции «Учение Григория Богослова». Рождественский собор Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг. (вклейка)
Графья и рисунок древа в композиции «Никола у кладезя». Никольский придел Рождественского собора Ферапонтова монастыря (вклейка)
Графья и рисунок змеи в композиции «Земля и море отдают мертвых» из цикла «Страшный суд». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Графья и рисунок фигуры архангела из барабана. Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Графья аллегорической фигуры Земли из композиции «Земля и море отдают мертвых» 70
Графья и рисунок одеяния архангела из барабана. Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)

Графья и рисунок лика Марии в композиции «Богоматерь Знамение». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Графья и рисунок лика ангела в композиции «Богоматерь Знамение» (вклейка)
Графья и рисунок лика Григория в композиции «Учение Григория Богослова». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Графья лика Вседержителя. Рождественский собор Ферапонтова монастыря 72
Окончательный рисунок лика Вседержителя 72
Графья лика Иоанна Предтечи. Жертвенник Рождественского собора Ферапонтова монастыря 73
Окончательный рисунок лика Иоанна Предтечи 73
Соразмерность архитектурного фона в композиции «Четвертый Вселенский собор». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Соразмерность архитектурного фона в композиции «Шестой Вселенский собор» (вклейка)
Соразмерность высоты и ширины кивория в алтарной композиции «Христос на дискосе». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Соразмерность высоты и ширины кивория в алтарной композиции «Христос на дискосе» (вклейка)
Соразмерность высоты и ширины кивория в композиции «Взбранной воеводе». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Соразмерность высоты и ширины престола в центральной композиции из цикла «Страшный суд». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)
Соразмерность высоты и ширины подножия в композиции «Весь бе в вышних и нижних» из цикла «Акафист». Рождественский собор Ферапонтова монастыря (вклейка)

НОВОЕ ОБ ИКОНАХ РАБОТЫ ДИОНИСИЯ С СЫНОВЬЯМИ ИЗ РОЖДЕСТВЕНСКОГО СОБОРА ФЕРАПОНТОВА МОНАСТЫРЯ

Н. А. Гагман

«Никола». Икона. 1502—1503 гг. Деталь, под записью после 1905 г. Кирилловский музей-заповедник 79
«Никола». Деталь иконы в процессе удаления записей 80
«Никола». Деталь иконы после удаления записей и погашения утрат 81
«Никола». Икона после реставрации 82

ДИОНИСИЙ И ИСКУССТВО МОСКВЫ XV—XVI СТОЛЕТИЙ

В. К. Лаурина

Дионисий и мастерская. «Георгий». Икона. 1502—1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ 86
Дионисий и мастерская. «Иоанн Златоуст». Икона. 1502—1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ 87
«Георгий». Деталь иконы 88
«Иоанн Златоуст». Деталь иконы 89
Мастерская Дионисия. «Симеон столпник». Икона. 1502—1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ 92
«Симеон столпник». Деталь иконы 93
Дионисий и мастерская. «Богоматерь Одигитрия». Икона. 1502—1503 гг. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ 94
«Сошествие во ад». Икона. 1502—1503 гг. Деталь. Из Рождественского собора Ферапонтова монастыря. ГРМ 95
«Мученик Евстратий». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 96
«Мученик Артемий». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 97
«Алимпий столпник». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 98
«Симеон столпник». Икона. Около 1497 г. Деталь. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 99
«Симеон столпник». Деталь иконы 100
«Жены мироносицы». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 102

«Омовение ног». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 103
«Тайная вечеря». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 105
«Пророки Иезекииль, Исаия, Иаков». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 106
«Пророки Михей, Илия, Гедеон». Икона. Около 1497 г. Из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 107
Мастерская Дионисия. «Уверение Фомы». Икона. 1500 г. Из Троицкого собора Павлова Обнорского монастыря. ГРМ 109

ИКОНА «КИРИЛЛ БЕЛОЗЕРСКИЙ» КОНЦА XV — НАЧАЛА XVI ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ

Э. К. Гусева

Дионисий (?). «Кирилл Белозерский». Икона. Конец XV—начало XVI в. Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 114
«Кирилл Белозерский». Деталь иконы 115
Дионисий и мастерская. «Дмитрий Прилуцкий» с житием. Икона. Начало XVI в. Деталь средника. Из Прилуцкого монастыря. Вологодский областной краеведческий музей 117
«Кирилл Белозерский» с житием. Икона. Начало XVI в. Деталь. Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 118
Дионисий и мастерская. Кирилл Белозерский. Роспись северной арки Рождественского собора Ферапонтова монастыря. 1502—1503 гг. 119

ДВА ЖИВОПИСНЫХ АНСАМБЛЯ КРУГА ДИОНИСИЯ И ЕГО ПРЕЕМНИКОВ

М. Г. Малкин

Буквенные пометы на обороте икон: а) «Сергий Радонежский» (12); б) «Леонтий Ростовский» (13); в) «Митрополит Петр» (14) 125
«Апостол Петр». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 126
«Димитрий Солунский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 127
«Митрополит Петр». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 128
«Леонтий Ростовский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 129
«Сергий Радонежский». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 129
«Алексей человек Божий». Икона. Конец XV в. Из Гуслицкого монастыря. ГРМ 130
«Успение». Икона. Конец XV в. Деталь. Из Дмитрова. МиАР 131
«Сергий Радонежский» в житии. Икона. Начало XVI в. Деталь. Из Дмитрова. МиАР 132
Схема размещения икон деисусного чина из церкви Иоанна Предтечи Кирилло-Белозерского монастыря 136
«Спас в силах». Икона. 1534 г. ГРМ 137
«Богоматерь». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе расправации. ГРМ 139
«Апостол Петр». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе реставрации. ГРМ 140
«Никола». Икона. 1534 г. Деталь. В процессе реставрации. ГРМ 141

«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ» С АКАФИСТОМ ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ

Г. Д. Петрова

«Похвала Богоматери» с Акафистом. Икона. Середина XVI в. Из Кирилло-Белозерского монастыря. ГРМ 144
«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клейма. Икос 1 «Ангел предстатель с небесе послан бысть...» и кондак 2 «Видящи святая себе в чистоте...» 151
«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо. Икос 4 «Слышана пастырие ангелов поющих...» . 152
«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо. Кондак 5 «Боготечную звезду узревше волсви...» 153
«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо. Икос 11 «Светоприимную свещу...» 154
«Похвала Богоматери» с Акафистом. Клеймо. Икос 10 «Стена еси девам...» 155

ХРАМОВАЯ ИКОНА УСПЕНСКОГО СОБОРА ВЕЛИКОГО УСТЮГА

В. М. Сорокатый

«Успение». Икона. Конец XV — начало XVI в. Великоустюжский краеведческий музей . . . 183
«Успение». Надпись на иконе 184
«Успение». Деталь иконы. Снимок до тонировок 185
«Успение». Деталь иконы 187

РОСПИСИ БЛАГОВЕЩЕНСКОГО СОБОРА В СОЛЬВЫЧЕГОДСКЕ
Н. В. Удралова

Роспись Благовещенского собора в Сольвычегодске. 1601 г. . . . 195
«Евхаристия». Роспись свода дьяконника Благовещенского собора в Сольвычегодске . . . 197
«Второй Вселенский собор». Роспись северной стены, второй ярус. Благовещенский собор в в Сольвычегодске . . . 199
«Страшный суд». Роспись западной стены. Благовещенский собор в Сольвычегодске . . . 201

ДРЕВНЕРУССКОЕ ЛИЦЕВОЕ ШИТЬЕ
ИЗ СОБРАНИЯ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ
Н. А. Маясова

Плащаница. XV в. ГРМ . . . 205
«Антоний Печерский». Покров. XVI в. Деталь. ГРМ. . . . 208
«Кирилл Белозерский». Покров. 1555 г. Деталь. Вклад царицы Анастасии Романовны. ГРМ . 210
Плащаница. 1565 г. Вклад Евфросинии Старицкой. ГРМ . . . 213
«Спас Великий Архиерей». Пелена. 1565 г. Вклад Евфросинии Старицкой. Кирилловский музей-заповедник . . . 215
«Богоматерь Петровская». Пелена. 1560-е годы. Вклад Марии, «послужилицы» Евфросинии Старицкой. ГИМ . . . 217
«Кирилл Белозерский». Покров. 1587 г. Деталь. Вклад царицы Марии Нагой. Кирилловский музей-заповедник . . . 220

О ХОРУГВИ ЕВФРОСИНИИ СТАРИЦКОЙ 1566 г.
Л. Д. Лихачева

«Видение Иоанна Богослова». Хоругвь. 1566 г. Мастерская Евфросинии Старицкой. ГРМ . . . 226
«Богоматерь Знамение». Хоругвь. XV—XVI вв. ГРМ . . . 227
«Успение». Хоругвь. Вторая половина XVI в. ГРМ . . . 228

РАБОТЫ КИРИЛЛОВСКИХ РЕЗЧИКОВ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
И. И. Плешанова

Крест напрестольный. XVI в. ГРМ. Инв. ДРД — 311 . . . 233
Крест напрестольный. 1598 г. ГРМ. Инв. ДРД — 312 . . . 234
«Богоматерь на троне и Кирилл Белозерский». Икона. Первая половина XVI в. Деталь. ГРМ. Инв. БК — 3467 . . . 236
«Сергий и Кирилл». Образок. Начало XVII в. ГРМ. Инв. ДРД — 99 . . . 237
«Козьма и Демьян». Створка складня. 1569 г. ГРМ. Инв. ДРК — 103 . . . 240
«О Тебе радуется». Двусторонний образок. Около 1590 г. ГРМ. Инв. ДРК — 43 . . . 241
«Воздвижение креста». Двусторонний образок. Около 1590 г. ГРМ. Инв. ДРК — 43 . . . 241

ДВА ПАМЯТНИКА ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
ИЗ КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ
Г. Н. Бочаров

Царские врата. Из церкви Иоанна Лествичника Кирилло-Белозерского монастыря. 1572 г. Кирилловский музей-заповедник . . . 244
Царские врата. Из церкви Сергия Радонежского Кирилло-Белозерского монастыря. 1560-е годы. Кирилловский музей-заповедник . . . 246
Иван Белозерец, Еутропий Стефан, Исак Яковлев. Святительское место новгородского Софийского собора. Боковая сторона. 1560 г. НГМ . . . 248

ВОЛОГОДСКИЕ ПАМЯТНИКИ РЕЗЬБЫ ПО КОСТИ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
И. И. Плешанова

Панагия. XVI в. Наружный вид. ГРМ. Инв. БК — 2429 . . . 252
Панагия. Внутренний вид. ГРМ. Инв. БК — 2429 . . . 252
Панагия. XVI в. Внутренний вид. ГРМ. Инв. БК — 2873 . . . 253

Наперсный крест. XVI в. ГРМ. Инв. БК — 2329 . . . 254
«Распятие». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК — 27 . . . 255
Деисусный чин. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК — 60, 59, 61, 58, 68 . . . 256
Створка панагии. XVI в. Наружный и внутренний вид. ГРМ. Инв. БК — 2426 . . . 257
Панагия. XVI в. Наружный вид. НГМ. Инв. № 1113 . . . 257
Панагия. XVI в. Слева — наружная сторона, верхняя створка; справа — внутренняя сторона, нижняя створка. НГМ. Инв. № 760 . . . 258
Панагия архиепископа Ионы. 1603 г. (местонахождение неизвестно) . . . 258
«О Тебе радуется». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК — 41 . . . 259
«О Тебе радуется». Образок. XVI в. ГРМ. Инв. ДРК—42 . . . 259

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СОЛОВЕЦКИХ ИКОН XVI—XVII вв.
Л. А. Щенникова

«Достойно есть». Икона. Середина — третья четверть XVI в. Из местного ряда Преображенского собора Соловецкого монастыря. ГММК . . . 265
«Богоматерь Гора Нерукосечная». Икона. Вторая половина XVI в. Из местного ряда Преображенского собора Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское» . . . 266
«Праотец Вениамин». Икона. Первая треть XVII в. Из Преображенского собора Соловецкого монастыря. МиАР. . . . 267
«Праотец Вениамин». Деталь иконы . . . 270
«Праотец Иссахар». Икона. Первая треть XVII в. Деталь. Из Преображенского собора Соловецкого монастыря. МиАР . . . 271
«Савватий Соловецкий». Икона. Конец XVI — начало XVII в. Из деисусного чина церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское» . . . 272
«Крещение». Икона. Конец XVI в. Из праздничного чина церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское» . . . 273

О ДВУХ СОЛОВЕЦКИХ ИКОНАХ
В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «КОЛОМЕНСКОЕ»
О. А. Полякова

«Благовещение Устюжское». Икона. Конец XVI — начало XVII в. Из церкви Благовещения Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское» . . . 278
Назарий Истомин. «Успение». Икона. 1621 г. Из Преображенского собора Соловецкого монастыря. Музей-заповедник «Коломенское» . . . 280
«Успение». Деталь иконы . . . 282

КАМЕННОЕ ЗОДЧЕСТВО КИРИЛЛО-БЕЛОЗЕРСКОГО МОНАСТЫРЯ
В ЕГО ОТНОШЕНИИ К СТРОИТЕЛЬСТВУ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВА МОНАСТЫРЯ
С. С. Подъяпольский

Церковь Зосимы и Савватия Троице-Сергиева монастыря. 1635—1637 гг. . . . 316
Церковь Евфимия Кирилло-Белозерского монастыря. 1646 г. Реконструкция С. С. Подъяпольского и Н. В. Каменева . . . 317

ИСТОКИ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА
ЗАВОЛЖСКИХ МОНАСТЫРЕЙ
Л. А. Лелеков

Петропавловский (Никольский) собор в Можайске. Конец XIV — начало XV в., перестройка XIX в . . . 321
Двойной фриз на шейке барабана Петропавловского собора в Можайске . . . 322
Декоративный фриз на середине высоты четверика Петропавловского собора в Можайске . . . 322
Образцы орнамента. Схемы. 1 а, б, в — декор на барабане и четверике Петропавловского собора в Можайске; 2 а, б, в — элементы ближневосточного архитектурного декора XIII—XIV вв. 325
Фризы на барабанах. Схемы. Слева направо — Успенский собор в Звенигороде. Конец XIV — начало XV в.; мавзолей Тогай Умм Анук. 1348 г.; Петропавловский собор в Можайске. Конец XIV — начало XV в. . . . 325
Миниатюра из Шахнаме Демотта. XIV в. Прорись . . . 327
Миниатюра из Шахнаме. 1480 г. Прорись . . . 327

СОБОР БЕЛОЗЕРСКОГО ГОРИЦКОГО МОНАСТЫРЯ
С. С. Подъяпольский

Воскресенский собор Горицкого монастыря. 1544 г. План подклета. Обмер В. П. Ярочкиной . 335
Воскресенский собор Горицкого монастыря. План основного яруса. Обмер В. П. Ярочкиной . 335
Воскресенский собор Горицкого монастыря. Аксонометрическая схема. Современное состояние 336
Воскресенский собор Горицкого монастыря. Аксонометрическая схема. Реконструкция автора 337
Воскресенский собор Горицкого монастыря. Общий вид 338
Воскресенский собор Горицкого монастыря. Северный придел Одигитрии. 338

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ААЭ – Акты, собранные в библиотеках и архивах Российской империи Археографическою экспедициею имп. Академии наук
АИ – Акты исторические, собранные и изданные Археографическою комиссиею
Арханг.– Архангельское собрание (БАН)
АСЭИ – Акты социально-экономической истории Северо-Восточной Руси конца XIV – начала XVI в.
АЮБ – Акты, относящиеся до юридического быта древней Руси. Под ред. Н. В. Калачева.
БАН – Библиотека Академии наук СССР
ВЕВ – Вологодские епархиальные ведомости
ВНИИР – Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации
ВОКМ – Вологодский областной краеведческий музей
ВХНРЦ – Всесоюзный художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря
ВЦНИЛКР – Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей (ныне – ВНИИР)
ГААО – Государственный архив Архангельской области
ГАВО – Государственный архив Вологодской области
ГИМ – Государственный Исторический музей
ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина
ГММК – Государственные музеи Московского Кремля
ГОП – Государственная Оружейная палата (ГГМК)
ГПБ – Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея
ГЦХРМ – Государственная центральная художественно - реставрационная мастерская им. академика И. Э. Грабаря (ныне – ВХНРЦ)
ГЭ – Государственный Эрмитаж
ЖМНП – Журнал Министерства народного просвещения
ЗИХМЗ – Загорский историко-художественный музей-заповедник
ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР
Кир.-Бел.– Собрание Кирилло-Белозерского монастыря (ГПБ)
Кир. музей – Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ЛОИА – Ленинградское отделение Института археологии АН СССР
ЛОИИ – Ленинградское отделение Института истории СССР АН СССР
МИА – Материалы и исследования по археологии СССР
МиАР – Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева (ныне – Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева)
НГМ – Новгородский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ОПИ – Отдел письменных источников (ГИМ)
ОРГП – Отдел рукописных, графических и печатных материалов (ГММК)
ПКНО – Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник
ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
РАНИИОН – Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук
РИО – Русское имп. историческое общество
СА – Советская археология
СГГД – Собрание государственных грамот и договоров, хранящихся в государственной коллегии иностранных дел
Синод.– 1) Синодальное собрание (ГИМ); 2) Собрание Синодальной библиотеки (ГБЛ); 3) Собрание рукописей Синода (ЦГИА)
Сол.– Собрание Соловецкого монастыря (БАН, ГПБ)
Соф.– Собрание Софийской библиотеки (ГПБ)
СЭ – Советская этнография
ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский дом) АН СССР
Увар.– Собрание А. С. Уварова (ГИМ)
ЦГРМ – Центральные государственные реставрационные мастерские
ЦГАДА – Центральный государственный архив древних актов
ЦГИА – Центральный государственный исторический архив СССР (Ленинград)
ЧОИДР – Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
Щук.– Собрание П. И. Щукина (ГИМ)

СОДЕРЖАНИЕ

Г. В. Попов
Предисловие 5

Э. С. Смирнова
«Успение» из Кирилло-Белозерского монастыря и проблема традиции в русской живописи первой половины XV в. 16

Г. В. Попов
Поездка Дионисия на Белоозеро 30

М. А. Орлова
К истории создания росписи собора Ферапонтова монастыря 46

В. А. Меняйло
Новые данные о творчестве Дионисия 56

О. В. Лелекова, М. М. Наумова
Росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтове (по данным реставрационных исследований) 63

Н. В. Гусев
О начальных этапах работы мастеров ферапонтовской росписи 69

Н. А. Гагман
Новое об иконах работы Дионисия с сыновьями из Рождественского собора Ферапонтова монастыря 74

В. К. Лаурина
Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий (вновь раскрытые и малоизвестные произведения из Ферапонтова, Кирилло-Белозерского и Павлова Обнорского монастырей в собрании Государственного Русского музея) 84

Э. К. Гусева
Икона «Кирилл Белозерский» конца XV — начала XVI в. из собрания Государственного Русского музея 113

М. Г. Малкин
Два живописных ансамбля круга Дионисия и его преемников 123

Г. Д. Петрова
«Похвала Богоматери» с Акафистом из Кирилло-Белозерского монастыря 143

О. В. Лелекова
Материалы к истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII–XVIII вв. 157

В. М. Сорокатый
Храмовая икона Успенского собора Великого Устюга 181

Н. В. Удралова
Роспись Благовещенского собора в Сольвычегодске 193

Н. А. Маясова
Древнерусское лицевое шитье из собрания Кирилло-Белозерского монастыря 203
Л. Д. Лихачева
О хоругви Евфросинии Старицкой 1566 года 225
И. И. Плешанова
Работы кирилловских резчиков в собрании Государственного Русского музея 232
Г. Н. Бочаров
Два памятника прикладного искусства из Кирилло-Белозерского монастыря 243
И. И. Плешанова
Вологодские памятники резьбы по кости в собрании Государственного Русского музея 250
Л. А. Щенникова
Вопросы изучения соловецких икон XVI—XVII вв. 261
О. А. Полякова
О двух соловецких иконах в собрании Государственного музея-заповедника «Коломенское» 276
В. В. Скопин
Иконописцы на Соловках в XVI — середине XVIII в. 285
С. С. Подъяпольский
Каменное зодчество Кирилло-Белозерского монастыря в его отношении к строительству Троице-Сергиева монастыря 310
Л. А. Лелеков
Истоки архитектурного декора заволжских монастырей 320
С. С. Подъяпольский
Собор белозерского Горицкого монастыря 334
С. Г. Зверева
Мастера пения Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей XVI — первой половины XVII в. 340
О. П. Лихачева, Л. А. Чуркина
Служба, житие и похвальное слово Кириллу Белозерскому (по рукописям северных собраний Ленинграда) 351
А. Л. Хорошкевич
О некоторых источниках Устюжского летописного свода 357
Список иллюстраций 369
Список сокращений 374