

# 1 Деисусный и пророческий чины

Вторая половина XV века. Средняя Русь

Дерево, левкас, темпера

97,5×44×3,2 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Доска хвойной породы (ель), цельная, с ковчегом. На обороте современные металлические петли для подвешивания, прикрепленные шурупами.

**Сохранность.** Доска опиленна справа и слева, на образовавшихся гранях сделаны узкие фаски. Позднее основа распилена на две неравные части между фигурами Иоанна Предтечи и архангела Гавриила, а затем соединена с помощью клея, вертикального деревянного бруска и двух перпендикулярных планок, вставленных в вырезанные в нем пазы. Отщепы, сколы, трещины древесины, загрязнения поверхности. На лицевой стороне утрачены правая и левая части композиции включая фрагменты сохранившихся боковых фигур. Вставки левкаса с реконструкцией живописи. Самая крупная из них соответствует линии распила и захватывает фигуры Иоанна Предтечи (гиматий на спине), архангела Гавриила (левый край фигуры включая крыло и кисть правой руки), пророков Соломона (свиток) и Михея (?) (кисть правой руки), участки фона и позома. Несколько чинок того же времени на изображениях небесных сил и престола в композиции «Спас в силах», на фигурах апостолов Иоанна Богослова и Луки. Многочисленные сколы, мелкие утраты и чинки на горизонтальных полях, по краям вертикальных спилов и вдоль трещин, выпадает левкаса. Потертости и утраты красочного слоя на одеждах, в том числе на гиматии Христа на уровне левого колена. Сильно повреждены тексты на Евангелии и свитках, именующие надписи.

**Экспертные заключения:** заключение В.Г.Брюсовой, 12 февраля 1998 г. (новгородская школа, XV в.); акт комплексной экспертизы № 7/21, В.В.Баранов (конец XV в., Центральная Россия).

Композиция состоит из двух регистров, в каждом из которых первоначально располагалось не менее тринадцати фигур. Основной регистр, деисусный чин, включает образы Спаса в силах, Богоматери, Иоанна Предтечи, архангелов Михаила и Гавриила, апостолов Петра и Павла, Андрея Первозванного и Иоанна Богослова, а также размещенных за Иоанном евангелистов Луки и Марка. Симметрично этим фигурам, левее Андрея, были представлены два неизвестных апостола, одним из которых мог быть евангелист Матфей. Выше находится поясной пророческий чин, средником которого служит образ Богоматери Воплощение с двумя шестокрыльями по сторонам. Одесную Богоматери (слева от зрителя) изображены пророки Давид, Иеремия, Осия (?) и Даниил, за которым следовали два неизвестных персонажа. Справа от зрителя представлены пророки Соломон, Михей (?), Авдий, Наум, Софония и Захария.

Замысел произведения тесно связан с процессом формирования и распространения многоярусной алтарной преграды. Сложившись в первой четверти XV в., структура русского высокого иконостаса стала воспроизводиться в предметах других типов — как портативных (шитые иконостасы, богослужебные ткани-воздухи, различные виды складней), так и занимавших постоянное место в церковных интерьерах (те же складни или композиции на цельных досках)<sup>2</sup>. Параллельно развивалась иная традиция: над церковными или алтарными дверями нередко помещали иконы горизонтального формата со сценой Деисуса, порой осложнявшейся фигурами дополнительных персонажей и сюжетными композициями. По-видимому, иногда два этих обычая сливались, приводя к появлению многоярусных навратных композиций. Наконец, в XV–XVI вв. в провинции еще создавались деисусные чины на одной или нескольких длинных досках, предназначавшиеся для алтарной преграды или для интерьеров часовен<sup>3</sup>. Их архаичная типология, напоминающая о древних преградах, увенчанных иконными фризами-эпистилиями, сочеталась с новыми иконографическими схемами, характерными уже для XV–XVI вв.

Определить первоначальную функцию иконы довольно сложно. Не исключено, что

она венчала алтарную преграду небольшого деревянного храма или занимала центральное место в убранстве часовни, имитируя полноценный иконостас. Столь же вероятно размещение образа в монастырской трапезной или над входом в церковь, хотя последней версии противоречит отсутствие персонажей, соответствующих посвящению престолов. В любом случае композиция, воспроизводящая иконостас сложного состава, должна была служить смысловым центром особого богослужебного пространства или предваряющей его зоны, распространяя на нее сакральные свойства самого храма и требуя от верующих особого молитвенного сосредоточения.

На иконе отсутствует праздничный ряд, которому в классическом высоком иконостасе отводится место между деисусным и пророческим чинами. Это редкая особенность, которую вряд ли можно объяснить лишь упрощением более сложной программы. Судя по письменным источникам, в числе прочих типов высокого иконостаса на Руси существовал вариант без образов праздников, с иконами пророков, помещенными сразу над Деисусом (Филатов, 1984. С. 125, 126; Филатов, 1985. С. 56–57). Косвенные данные дают возможность отнести его формирование к XV столетию. Очевидно, смысл подобных композиций заключался в прямом сопоставлении ветхозаветных и новозаветных персонажей, не разделенных сюжетными сценами, и в создании образа соборного поклонения святых разных чиннов Христу и Богородице. Эта концепция отразилась в замысле нескольких произведений малых форм. Таковы двухрядная композиция на шитом воздухе княгини Елены Верейской 1466 г. (Маясова, 2002. С. 335–337) и псковские иконостасы-полиптихи XVI в. из Музея Уолтерс в Балтиморе (США) и частного собрания в России (Шалина, 2017. С. 309–311, 313–314). Типологической параллелью рассматриваемой иконы служат северные двухрядные образы XVI в. из собрания Дж. Ханна и Патриаршего музея церковного искусства, впрочем, имеющие иной набор персонажей (The George R. Hann Collection, 1980. N 59; Художественные сокровища, 2016. С. 154–155).

Мастер, писавший икону, уже знал о существовании деисусных чиннов со «Спасом в силах» в качестве средника и пророческих чиннов с образом Богоматери Воплощение. Это говорит о его знакомстве с московской художественной традицией. Однако деисусный чин имеет крайне необычный состав. По-видимому, в нем отсутствовали фигуры святителей и мучеников, типичные для московских ансамблей. Вместо них за Петром и Павлом следовали изображения еще как минимум шести апостолов и евангелистов, что позволяет отнести этот Деисус к числу апостольских чиннов. Комплексы подобного состава, характерные для Византии, наверняка существовали и на Руси, но утратили популярность в эпоху формирования высокого иконостаса. Исключение составлял Псков, где апостольские «Деисусы» известны как по единичным произведениям XV–XVI вв., так и по более многочисленным письменным упоминаниям (Францозова, 2006). Тем не менее, живопись публикуемой иконы не имеет ничего общего с псковским искусством. Судя по ряду характерных примет и прежде всего по колористической гамме, это произведение генетически связано с художественной культурой Средней Руси, куда проникали как московские импульсы, так и влияния художественных центров Северо-Запада. Впрочем, не исключено, что в XV в. апостольский вариант ростового Деисуса был известен и в искусстве среднеурских центров.

Определение датировки произведения представляет собой особую проблему. Обычно близкие по стилю иконы относят к первым десятилетиям XVI в., хотя для этого не всегда есть достаточные основания. В данном случае подобная датировка еще менее оправдана, поскольку живопись двухрядной иконы демонстрирует живую связь с памятниками первой половины XV столетия, хотя, несомненно, исполнена несколько позже. Глубина и богатство цвета, особая роль густого синего и красно-розовых тонов, обилие моделирующих рефлексов на одеждах, заметная, несмотря на схематизацию форм, свобода рисунка, разнообразие поз, подвижность фигур, яркость и многоголосие образных характеристик восходят к византизизирующим произведениям типа иконы «Успение» первой трети XV в. из



Кирилло-Белозерского монастыря, связываемой с Ростовом (КБМЗ; Иконы Кирилло-Белозерского музея, 2005. Кат. 2). Однако пропорции удлинённых фигур, их неустойчивые позы и некоторая растянутасть форм сближают образ со среднерусскими памятниками последней трети XV в. — иконостасом из Чернокулова близ Юрьева-Польского (ЦМИАР, ВСМЗ; Иконы, 2007. Кат. 25; Иконы Владимира, 2008. Кат. 8–10), деисусными иконами апостола Андрея из села Павлово (ГМЗРК; Иконы Ростова, 2006. Кат. 9) и апостола Павла из собрания Воробьёвых (Служение, 2015. Кат. 18).

Напряжённое цветовое и пластическое решение двухрядного образа имеет аналогии, которые, несмотря на свою хронологическую и стилистическую неоднородность, позволяют наметить границы его датировки. Это ростовская (?) икона Спаса в силах середины XV в. из Патриаршего музея в Москве (Художественные сокровища, 2016. Кат. 94); Царские врата со свя-

тителами второй половины XV в. (ГМЗРК, инв. № 152/1-2; Живопись Ростова, 1973. Ненум. илл.); северный «Страшный суд» последней трети XV в. (?) из Смоленского музея-заповедника (Овчинников, 2016)<sup>4</sup>; образ трех мучеников из села Сущево близ Ростова (ГМЗРК; обычно датируется ранним XVI в. — Иконы Ростова, 2006. Кат. 32); северная же деисусная икона архангела Гавриила из коллекции В.М. Момота (Шедевры, 2009. Кат. 39); тверской (?) чиновной образ Иоанна Предтечи из собрания Воробьёвых (Шедевры, 2009. Кат. 62) и также связываемые с Тверью «Рождество Христово» из собрания В.А. Прохорова и «Рождество Богородицы» из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ; Древлехранилище, 2014. Кат. 93, 208). Две последние иконы, относимые к концу XV — первой четверти XVI в., являются более поздними, чем публикуемый образ, представителями того же течения в искусстве среднерусских земель. Ориентиром для определения места памят-

ника в художественной культуре региона могут быть и более схематичные миниатюры Угличской Псалтири (РНБ), переписанной в Угличе в 1485 г., а также житийная икона Димитрия Солунского последней трети XV в. (?) из новгородской церкви Бориса и Глеба в Плотниках (НГОМЗ)<sup>5</sup>, которая, вероятно, стадияльно предшествует двухрядной иконе, но напоминает ее утрированной подвижностью фигур и их пластической структурой, состоящей из неправильных геометризованных элементов.

Из-за отсутствия близких аналогий с точно установленным происхождением ареал создания памятника определяется лишь приблизительно. Он мог охватывать ростовские земли, смежные с ними территории Тверского княжества и пространства Заволжья в бассейнах Шексны и Мологи, вплоть до Устюжны и Белоозера.

А. С. Преображенский



Фрагменты иконы «Деисусный и пророческий чины»

1 Надпись читается скорее как «Мокей», однако такого пророка не существовало. Очевидно, это ошибка иконописца. Текст на свитке слишком краток, его источник не ясен.

2 Пивоварова, 2012; Шалина, 2017. С. 313–315.

3 Ср. краснофонный семифигурный чин XV в. из деревни Часовенская (Музей изобразительных искусств Республики Карелия; Смирнова, 1970. Илл. 39, 40) и чин первой половины XVI в. с тринадцатью фигурами в ГМЗРК (инв. № 537).

4 По мнению А.Н. Овчинникова, это новгородский памятник первой четверти XV в., с чем никак нельзя согласиться.

5 Икона считается памятником первой половины XVI в. (Игнашина, Камарова, 2008. С. 116–120), но, видимо, создана существенно раньше. Несмотря на ее новгородское происхождение, она принадлежит не местной, а среднерусской культуре.

## 2 Иоанн Предтеча Ангел пустыни

Середина — третья четверть XV в. Новгород  
Дерево, левкас, темпера, серебрение, золочение  
24,7×17,9×2 см

Происхождение неизвестно.

Находилась в собрании К. В. Воронина.

Приобретена в Москве

Рестаурирована до поступления в собрание



Образ крылатого Иоанна без чаши с главой, лишь со свернутым свитком, характерен для ранних русских примеров этой иконографии, относящихся к XIV–XV вв. Однако поясной вариант этой композиции встречается крайне редко. Единственной точной аналогией произведения является новгородский образ 1530-х гг. из собрания М. П. Погодина (ГРМ; Искусство Великого Новгорода, 2016. Кат. 42. Илл. 72). Очевидно, этот композиционный вариант был характерен для небольших новгородских икон Предтечи, но восходил к его ростовым изображениям, среди которых, скорее всего, были храмовые иконы посвященных пророку церкви Новгорода. Их облик можно представить по новгородской иконе конца XV в. (?) из частного собрания<sup>1</sup> и по каргопольской иконе XVI в. «Иоанн Предтеча и Николай Чу-

дотворец» (ВГМЗ; Иконы Вологды, 2007. Кат. 142).

С новгородскими памятниками исследуемый образ сближает и цвет одеяний пророка. Он облачен в сине-зеленые милоты и гиматий с контрастными белыми моделировками. Подобный монохромный колорит одежд встречается не только в перечисленных произведениях (кроме иконы ГРМ, где милота написана синей краской), но и в других новгородских изображениях святого, относящихся к разным иконографическим типам («Зачатие Иоанна Предтечи» из села Новоковова Тверской области, «Апостол Тимофей и Иоанн Предтеча», вторая половина XV в. (ЦМНП; Иконы, 2019. Кат. 16, 17), «Иоанн Предтеча в пустыне» из комплекса святцев Софийского собора, конец XV в., ГРМ).

Если на образе Русского музея представлена массивная фигура, заполняющая всю плоскость

доски липовая, цельная, с ковчегом. На обороте врезная несквозная левосторонняя шпонка. Обрат и торцы залевкашены. На торцах и обрезах гвозди и гвоздевые отверстия. В верхней части оборота отверстия от гвоздей и шурупов, крепивших устройство для подвески.

Оклад — конец XIX — начало XX в., Москва. Серебро, чеканка, гравировка, эмали, золочение.

**Сохранность.** Доска покороблена. Утраты древесины, особенно крупные на нижнем торце. На обороте летные отверстия жука-точильщика, повреждения левкаса, загрязнения. Поля, фон и нимб, первоначально покрытые листовым серебром, не позднее конца XV в. перелевканы и вызолочены, к этому этапу относится и киноварная надпись. На нижнем поле, соседних участках боковых полей и нижней части фигуры Иоанна большая вставка левкаса и живописи XIX — начала XX в. с фрагментами золочения того же времени и участками современного золота. Современные чинки левкаса в левом верхнем углу и в нижней части левого поля. Чинки, дописи и мелкие тонировки на лице, волосах, правом крыле, по контурам одеяний и крыльев. Опушь реконструирована. Утраты вдоль трещин, сколы по краям, потертости красочного слоя и золочения.

**Публикации:** Шесть веков, 2007. Кат. 6. С. 23, 161 (текст по материалам В. М. Сорокатого; вторая четверть — середина XVI в., Средняя Русь).

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 871, В. В. Баранов, при участии А. С. Преображенского и А. В. Баранова (середина — третья четверть XV в., Новгород).

средника, то фигуру Иоанна на публикуемой отличаются стройность, гибкость, изящество очертаний и свобода размещения в пространстве. Эти признаки, как и удлиненный формат доски и низкий обрез фигуры, находят аналогии в произведениях, выполненных около середины XV в. Упругость формы, активность и четкость ее пластической проработки, очертания крупной благословляющей десницы с сильно изогнутыми пальцами, система приемов личного письма, создающая эффект свободной живописной разработки поверхности — говорят о связи памятника с традициями позднелалеологического искусства. Поскольку для новгородских произведений позднего XV столетия эти свойства нехарактерны, рассматриваемую икону можно датировать серединой — третьей четвертью XV в. и отнести ее к малоизвестному варианту иконописи Новгорода.

А. С. Преображенский



Размер оригинала маленький!!!

<sup>1</sup> В 2013 г. выставлялась в Аукционном доме «Гелос», проходила экспертизу в ВХНРЦ, датирована серединой XVI в. (заключение № 112-ТЭ, 1 ноября 2013 г.).

### 3 Богоматерь Одигитрия

Последняя четверть XV века. Москва

Дерево, левкас, темпера, золочение, серебрение

28×21,5×... см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2021 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Русской живописи XV–XVI вв. известно несколько изводов типа Одигитрии, восходящих к разным прототипам, в том числе к чтимому образу из кремлевского Вознесенского монастыря и к чудотворной Смоленской иконе. Однако рассматриваемое произведение никак не связано с этими святынями и восходит к иным византийским образцам. Его иконографическими аналогиями являются московские иконы последней четверти XV в., созданные мастерами из окружения Дионисия или им самим.

Публикуемый образ также исполнен современником Дионисия, но выглядит совершенно иначе. Суженная доска делает композицию более плотной, а фигуры — более массивными, и вытягивает силуэт Богородицы, спрямляя

его абрис. Пропорции фигур близки к классическим, а очертания слегка угловаты. Лики отличаются весомостью, пластика одеяний и личного разработана энергичнее, чем в иконах круга Дионисия. При моделировке рельефа мастер широко использует возможности цвета и мазка, динамично лепящих форму и создающих корпусный живописный слой. Индивидуализированные лики наделяются ораторской активностью, несвойственной персонажам Дионисия.

Художественный строй и приемы письма, в которых ощутима преемственность по отношению к произведениям 1450-х — 1470-х гг., не позволяют вывести памятник за пределы XV столетия. По-видимому, образ олицетворяет собой особое течение московской живописи

Доска липовая, цельная, с ковчегом. На обороте находилась врезная несквозная левосторонняя шпонка, направленная по диагонали сверху вниз. Обрезы и заливка торцы выкрашены в красный цвет. На торцах и обрезах разновременные гвоздевые отверстия.

**Сохранность.** Доска сильно покорежена, шпонка утрачена. Оборот стесан рубанком. Отщепы и сколы древесины, вмятины, царапины. Утраты левкаса и покраски на торцах, реставрационные чинки. На лицевой стороне крупные тонированные вставки левкаса на нижнем поле и соседних участках боковых полей, в центре правого и в правой части верхнего поля; аналогичные вставки меньшего размера на полях и фоне. Мелкие чинки и тонировки на мафории Богоматери, на кисти ее левой руки, волосах и левом плече Христа. Утраты красочного слоя вдоль диагональных трещин. Потертости красочного слоя и золочения.

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 176, В. В. Баранов при участии А. С. Преображенского (последнее десятилетие XV в., Москва).

конца XV в. К нему тяготеет ряд икон, которые иногда фигурируют в литературе как более поздние произведения. Ближайшей аналогией «Богоматери Одигитрии» является икона того же формата и сюжета из собрания Л. М. Бялик (ГРМ), публиковавшаяся как произведение середины XVI в. («Пречистому образу», 1995. Кат. 109; *Icons of the Cretan School*, 1993. N 29). Более вероятно, что обе иконы написаны с использованием одной прориси и вышли из одной мастерской, действовавшей в конце XV в. Их сходство распространяется даже на почерк именуемых надписей, вероятно, выполненных одной рукой<sup>1</sup>.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Чуть более отдаленной аналогией является образ конца XV в. в СПМЗ (Балдин, Манушина, 1996. Илл. 215).

## 4 Распятие (из праздничного чина)

Конец XV — начало XVI в. Новгород

Дерево, левкас, темпера, золочение

53,4×36,3×3,8 см (с рамой)

Происхождение неизвестно.

В конце 1920-х гг. находилась в фондах Всесоюзного общества «Антиквариат», откуда была выдана на организованную И. Э. Грабарём зарубежную выставку русских икон 1929–1932 гг. (не выставлялась в Германии и Австрии, экспонировалась в Лондоне и США). Сведения о возвращении иконы в СССР отсутствуют!

Приобретена в Германии в 2019 г.

Реставрирована в первой четверти XX в. (в 1920-е гг.).

Дополнительная расчистка произведена в 2020–2021 гг. В. В. Барановым



Конструкция доски не оставляет сомнений в том, что образ Распятия является фрагментом праздничного чина, состоявшего из горизонтальных щитов, которые не имели кочевга и, очевидно, образовывали верхний ярус небольшого иконостаса. На каждой доске находилось несколько сцен праздников. Это был редчайший для своего времени пример старой византийской традиции завершения алтарной преграды (темплона) так называемым эпистилием, известной и на Руси. Она представлена не только праздничным чином, исполненным около 1341 г. для новгородского Софийского собора (НГОМЗ), но и добавленными к нему в 1509 г. иконами Страстей Господних. Обращение к этому архаичному типу праздничного ряда в эпоху создания публикуемой иконы, очевидно, было вызвано необходимостью заменить древний ансамбль или подражанием такому комплексу при украшении придела значительного старого храма.

По-видимому, в XIX в. иконостас подвергся реконструкции, сопровождавшейся изготовлением рамы вместо тябел, или был удален из храма и перешел в руки старообрядцев. Иконы праздничного чина были распилены на отдельные композиции, которые после поновления попали в разные руки. В послереволюционное время образ Распятия попал в фонды «Антиквариата», откуда был выдан на знаменитую зарубежную выставку русских икон 1929–1932 гг. (к этому времени относятся сохранившиеся и утраченные наклейки на обороте). Такой же оказалась судьба иконы «Крещение», которая, согласно каталогам выставок в лондонском

Музее Виктории и Альберта и в разных городах США, также принадлежала «Антиквариату», имела аналогичные размеры и относилась к тому же ансамблю (ее местонахождение неизвестно)<sup>3</sup>.

Особенности стиля, размеры и конструкция памятника (отсутствие ковчега, характерное поперечное коробление и горизонтальные трещины посреди щита, идущие вдоль стыков) позволяют предположить, что к этому же чину принадлежали несколько праздничных икон, не экспонировавшихся на выставке 1929–1932 гг., но также попавших в разные зарубежные собрания. Это «Рождество Христово» из Художественного музея в Бергене (51,5×34 см; Kjellin, 1956. N XIII. S. 62, 191–192, 197–198); «Преображение» (57,5×41 см; находилась в собрании А.В.Морозова, в 1930 г. передана из ГИМ в ГТТ, затем в «Антиквариат», с 1935 г. в коллекции Улофа Ашберга, ныне — Стокгольм, Национальный музей; Abel, 2002. N 63)<sup>4</sup>; «Воскрешение Лазаря» (55×42,3 см; находилась в частном собрании в Бельгии; Gouden Licht, 1988. N 86)<sup>5</sup> и «Вход в Иерусалим» (49×34 см; находилась в собрании Р. Зейнера-Хенриксена в Норвегии, в 2017 г. выставлялась на аукционе «Bruun Rasmussen» в Копенгагене; Bruun Rasmussen, 2017. N 718). Методы поновления последнего образа в целом близки характеру вмешательств XIX в. на иконе «Распятие».

«Распятие» неоднократно, хотя и без аргументов, определяли как московский или опосредованно связанный с московской традицией памятник эпохи Дионисия. Эта атрибуция маловероятна, даже если учесть, что компози-

Доска липовая, из трех частей, расположенных горизонтально и в XIX в. скрепленных врезной несковзной шпонкой из дерева хвойной породы, с продольными фасками, позднее прибитой гвоздями. Ковчег отсутствует. Доска заключена в раму из деревянных планок, прибитая к ней и дополнительно прикрепленная винтами с проушинами, в которые продет металлический тросик. В верхних углах оборота отверстия от шурупов. На обороте разновременные бумажные наклейки с написанными чернилами и карандашом номерами, и их фрагменты. В верхнем левом углу частично оборванная наклейка в виде вытянутого восьмиугольника с красной каймой и печатным текстом «... Fine Arts» (очевидно, Museum of Fine Arts, Бостон); под ним черными чернилами написано: «Cat. No. 82», над цифрой карандашом — «77»; ниже карандашом — «base 39» (последняя надпись повторена на соседней наклейке). Ниже помета желтым карандашом, неясного содержания. В правом верхнем углу синим карандашом: «20 [в круте] 6 P». На лицевой стороне рамы слева внизу типографская наклейка с номером «81».

**Сохранность.** Доска опилена или выпилена из более длинного горизонтального щита, подтесана у верхнего края оборота, сильно покороблена и расходится по нижнему стыку, образуя сквозную щель, в которую при поновлении вклеена узкая рейка, сохранившаяся частично. Стыки проклеены. Шпонка несколько стесана у широкого конца и надломлена. Отщепы древесины, выпады сучков, загрязнения. На лицевой стороне утраты по стыкам, чинки по нижнему краю и по трещине вдоль нижнего стыка. Вдоль верхнего стыка вставка XIX в. шириной около 2,5 см с дописями, захватывающими фрагменты городской стены, нимбы, часть торса Христа над препоясанием. Дописаны лбы и глаза Богоматери и второй жены, волосы Иоанна Богослова, лик Лонгина в значительной мере реконструирован. Сколы левкаса вдоль опиленных вертикальных краев. Золочение потерто, ниже горок почти полностью утрачено, авторские надписи не сохранились. Золочение нимбов, белильная надпись на верхней перекладине креста и удаленный при последней реставрации терновый венец Христа относятся к XIX в.

**Экспертные заключения:** заключение Э. С. Смирновой, 20 октября 2020 г. (конец XV в., Москва или связанный с нею регион); акт комплексной экспертизы № 160, В. В. Баранов (конец XV — первое десятилетие XVI в., Москва).

**Публикации:** Ancient Russian Icons, 1929. N 82. P. 23 (XV в., московская школа); Russian Icons, 1930. N 77; A Catalogue of Russian Icons, 1931. N 81. P. 14 (без атрибуции); «Крещение» из того же чина — XV–XVI вв., Москва); Catalogue of Russian Icons, 1931. N 81. P. 14 (то же); Uit Noord-Rusland, 1992. N U-75; Осокина, 2018. С. 289, 542 (под № 141/82), 543, 544, 545 (упоминания). Илл. с. 286<sup>2</sup>; Hargsheimer, 15. November 2019. Bd. 1. Lot 806 (московская школа, круг Дионисия, около 1500 г.).

ционная схема иконы действительно близка московским иконам Распятия XV в., таким как образ из иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля. Более правдоподобным кажется новгородское происхождение памятника и всего праздничного чина. Хотя для живописи Новгорода XV–XVI вв. характерны другие варианты иконографии сюжета, у публикуемого «Распятия» есть и новгородские иконографические аналогии, такие как икона второй половины XV в. из ЯХМ (Иконы Ярославля, 2009. Кат. 8) и несколько отклоняющаяся от этой схемы икона 1520-х — 1530-х гг. из коллекции К. В. Воронина (Собрание, 2017. Кат. 10). Они свидетельствуют о том, что подобные композиции были известны новгородским мастерам и, возможно, использовались при создании праздничных чинов новгородских иконостасов XV–XVI вв., сохранившихся крайне фрагментарно. Однако сама живопись «Распятия» выглядит чужеродной по отношению к искусству Москвы и среднерусских центров. Четкость композиции, геометризизм силуэтов и пластики, интенсивность колорита, физическая крепость фигур и другие особенности включая рисунок моделировок на одеяниях и строение лика Христа вызывают ассоциации именно с новгородскими памятниками, в том числе с иконой Распятия из праздничного чина собора Кирилло-Белозерского монастыря (около 1497 г.), которая была написана мастером, тяготевшим к новгородской традиции (Лелекова, 2011. Т. 1. С. 161, 192; Т. 2. № 40). В частности, с этим образом публикуемое «Распятие» сближает необычный темный



тон густого личного письма, хотя на кирилловской иконе в нем больше контрастов и тонких градаций. Точеные формы тела Христа, в свою очередь, близки «Распятию» из софийского комплекса святцев («таблеток») конца XV в.

Связь исследуемого памятника с новгородским искусством позднего XV столетия не отменяет его ярких отличий от памятников этого времени. Они выражаются в сознательном уплотнении и схематизации композиции, спрямлении контуров, укрупнении фигур, их широкой расстановке, демонстративном выносе на первый план и ориентации на плоскость, вследствие чего предстоящие, как бы игнорируя пространство и пейзажные формы, стоят, не имея опоры под ногами. Мощная, широкоплечая фигура распятого Христа, обретающая классически правильные пропорции и атлетическое сложение, сливается с крестом и опускается к предстоящим. Из образа крестной смерти превращается в предмет торжественного, сдержанного поклонения или собеседования, не нарушаемого открытыми выражениями скорби (показательна «прикровенность» жестиклизации предстоящих). Непрозрачный, вязкий красочный слой не сияет яркими холодными цветами, а становится более сумрачным, теплым и тонально объединенным. Условные,

суховатые моделировки на ликах и облегченные рефлексы-лучи на одеждах, лишь акцентирующие пластическую конструкцию, которая лепится преимущественно цветом, также подчинены общей идее цельности композиции и ее вневременного величия, выраженного в весомых, застывших формах, которые, впрочем, уравновешены «мерцанием» живописной поверхности.

Многие из этих качеств, в которых можно увидеть попытку возвращения к художественному опыту Византии XIV в., сближают памятник и прочие иконы того же чина с культурой раннего XVI столетия, отмеченной интересом к классицистическим формам и образам. Этот тип искусства и свойственные ему содержательные оттенки представлены и в Новгороде в виде икон 1509 г., дополнивших старый иконостас Софийского собора (Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 63–91). Созданные столичными мастерами, вероятно, при участии местных иконописцев, эти произведения должны были повлиять на новгородскую живопись первых десятилетий XVI в., пока изученную крайне плохо. «Распятие» может относиться именно к этой эпохе, предшествовавшей радикальному обновлению новгородской живописи при архиепископе Макарии (1526–

1542) и сохранявшей тесную связь с культурой конца XV в.

Эту гипотезу подтверждают стилистические аналогии «Распятия». С точки зрения трактовки самой темы оно обладает сходством с одноименной иконой 1530-х гг. из ГРМ (Искусство Великого Новгорода, 2016. Кат. 60. Илл. 98), а по стилю и приемам письма — с житийным образом св. Николая из села Ручейки (НГОМЗ; Иконы Великого Новгорода, 2008. Кат. 95). Наиболее точной аналогией памятника представляется икона Богоматери Одигитрии 1523 г., вложенная в Тихвин жителями новгородской Никитиной улицы (ГРМ; Искусство Великого Новгорода, 2016. Кат. 9. Илл. 17): для нее также характерны подчеркнутая монументальность фигур, приглушенный колорит, сочетание темно-охристого личного, мягких вишневого, розовато-сиреневого, «морского» и травянисто-зеленого тонов, система измельченных моделировок. В таком случае чин, к которому относится «Распятие», можно считать одним из центральных памятников новгородской живописи 1510-х — 1520-х гг., свидетельствующим об особом характере этой эпохи.

*А. С. Преображенский*

1 *Осокина*, 2018. С. 542–545. Е. А. Осокина допускает, что «Распятие» и еще несколько выставившихся в Европе и США икон (в том числе «Крещение» из того же праздничного чина) всё же вернулись в СССР, поступили в магазины «Антиквариата» и были проданы.

2 Учтены лишь некоторые каталоги зарубежной выставки 1929–1932 гг.; их перечень — *Осокина*, 2018. С. 648. Икона в этих изданиях не воспроизводилась.

3 Икона размером 54×36 см или 21¼×14¼ дюйма числится в нескольких каталогах (см., например: Ancient Russian Icons, 1929. N 81. P. 23; A Catalogue of Russian Icons, 1931. N 81. P. 14; Catalogue of Russian Icons, 1931. N 81. P. 14). Она видна на снимке одного из залов выставки в Музее искусств Вустера (Массачусетс): *Осокина*, 2018. Илл. с. 286 («Распятие» и «Крещение» висят по сторонам псковской иконы «Усекновение главы Иоанна Предтечи» из ГРМ).

4 Происхождение из собрания А. В. Морозова установлено: *Осокина*, 2018. С. 549, 556, 559, 608–609 (характерно, что икона считалась новгородским памятником XV или XVI в.). В каталоге 2002 г. доска описана как цельная с двумя поперечными шпонками; очевидно, живопись была перенесена на новую основу, из-за чего размеры этой иконы несколько больше остальных. Однако другие признаки выдают ее принадлежность к рассматриваемому чину.

5 Икона врезана в новую доску с ковчегом.

## 5 Богоматерь с Младенцем на престоле, с апостолом Филиппом и священномучеником Ипатием Гангрским

Первая треть XVI в. Кострома (новгородский мастер)

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение, чеканка по левкасу

100,5 × 73,7 × 3 см

Происхождение неизвестно (возможно, из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе в Костроме).

Приобретена в Москве в 2021 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Несмотря на неполную сохранность композиции, ее смысл легко поддается реконструкции по иконографическим признакам и аналогиям. В предстоянии восседающей на престоле Богоматери с Младенцем изображены юный апостол Филипп (слева от зрителя) и священномученик Ипатий, епископ Гангрский. Это редкое сочетание персонажей связано с историей Ипатьевского монастыря в Костроме, по преданию, основанного татарским мурзой Четом, в крещении Захарией, после того, как при впадении реки Костромы в Волгу ему явилась Богородица с Филиппом и Ипатием. Почитание обоих святых, в том числе Ипатия Гангрского, давшего имя обители, было важной особенностью духовной жизни Ипатьевского монастыря, пользовавшегося покровительством знатных семейств, которые возводили свою родословную к Чету — Сабуровых, Вельяминовых и Годуновых. И в первом каменном Троицком соборе, выстроенном в 1550-е гг., и в существующем храме 1650-х гг. находился придел Филиппа и Ипатия. Опись обители 1595 г. перечисляет несколько образов этих святых в молении Богоматери Волощине (Соколов, 1890. С. 3, 4, 6, 35) — так иногда именовали изображение Богородицы с Младенцем на ее коленях. Они продолжили древнюю традицию изображений тронной Богоматери с предстоящими святыми, почтавшимися в определенном регионе или монастыре (ее примерами служат икона Богородицы с евангелистом Лукой и святым Лазарем в кипрской церкви Панагии Ангелоктисты в Кипре и русский чудотворный образ Богоматери Печерской-Свенской с преподобными Антонием и Феодосием Печерскими).

До нашего времени дошли две небольшие иконы второй половины — конца XVI в. с Богоматерью на престоле, Филиппом и Ипатием (КГИАХМЗ и бывшее собрание Дж. Ханна: Костромская икона, 2004. Кат. 33; The George R. Hann Collection, 1980. N 18)<sup>1</sup>. Несмотря на расхождение в деталях, они, очевидно, восходят к одному и тому же древнему образцу более

крупного размера. Его репликой могла быть и публикуемая икона, но нельзя исключить, что она сама является первоисточником сюжета, так как хронологически предшествует всем его известным примерам. Ранняя датировка памятника позволяет возвести историю почитания Филиппа и Ипатия в Костроме к XV в., хотя легенда о явлении этих святых мурзе Чету могла сложиться позже.

Хотя данные о происхождении публикуемой иконы отсутствуют, она, несомненно, была связана с Ипатьевским монастырем. Скорее всего, образ происходит из храма в одном из принадлежавших обители сёл. Таким храмом могла быть церковь Иоанна Богослова в подмонастырской Ипатьевской слободе. Согласно описи 1701–1703 гг., в ее местном ряду стояла икона Богоматери Печерской с Младенцем, на престоле, «в молении» апостола Филиппа и мученика Ипатия (Материалы, 1908. С. 57; Каткова, 2016. С. 89), явно относившаяся к тому же иконографическому типу (не совсем верный эпитет «Печерская» был употреблен составителями описи в связи с ростом популярности сходной композиции с киевскими преподобными). В отличие от большинства других икон этот образ назван «старописменным», что указывает на его большую древность — очевидно, более значительную, чем в случае с храмовой иконой Иоанна Богослова, которая не удостоилась такого эпитета, хотя была создана в середине — третьей четверти XVI в. (Костромская икона, 2004. Кат. 14). Вполне вероятно, что речь здесь идет именно о рассматриваемом произведении<sup>2</sup>. Более того, нельзя исключить, что в подмонастырскую слободу образ попал из самой Ипатьевской обители, так как обрушение старого Троицкого собора в 1649 г. и последующее строительство нового храма, сопровождавшееся созданием нового иконостаса, могли повлечь за собой перемещение некоторых ветхих или пострадавших при катастрофе икон в соседнюю приходскую церковь, принадлежавшую монастырю<sup>3</sup> (это могло случиться и в середине XVII в., и в 1680-е гг., когда была

доска хвойной породы, из трех частей, с неглубоким ковчегом и узкими скосами на ребрах. На обороте две врезные нескованные односторонние шпонки, впущенные справа и слегка сужающиеся к внутренним концам, с уступами на пятках. На верхнем торце, обрезках и в верхней части оборота гвоздевые отверстия. На обрезках следы покраски красноватого цвета.

Сохранность. Доска слегка покороблена, верхняя часть грубо скручена. Обрат с обрезками тщательно ошкурен и вычищен. Вертикальные трещины, проходящие через фигуры Богоматери и Филиппа. Расходящиеся стыки проклеены при реставрации. В верхний торец в местах стыков и трещины в центре щита вставлены три соединительные планки, в нижний — две (на стыках). Выпады сучков, сколы, трещины, отщепы, царапины. Над верхней шпонкой справа большая прямоугольная утрата древесины. На нижнем торце древесина сильно разрушена, оббита и деформирована. На лицевой стороне справа внизу крупная прямоугольная вставка древесины, возможно, первоначальная. В нижней трети лицевой стороны живопись и левкас утрачены до доски. Выше крупные аналогичные утраты на фигурах Богоматери, Филиппа и Ипатия, престоле и его подушках. Сохранившиеся фрагменты отбортованы. Авторская живопись имеет многочисленные потертости, выпадки и утраты вдоль трещин (особенно значительные — на лице Филиппа), восполненные тонировками. Вставки поздней живописи на одеяниях Богоматери и Младенца, на лице, волосах и нимбе Младенца. От золочения фона и нимбов, чеканного орнамента на нимбах уцелели незначительные фрагменты, надписи полностью утрачены.

выстроена каменная Богословская церковь). Правда, публикуемую икону сложно соотносить с образами на тот же сюжет, находившимися в обители к концу XVI столетия. Ее нельзя отождествить как с «большой пядницей», лежавшей на аналое (ее размеры вряд ли превышали 40–50 см), так и с иконой из местного ряда соборного иконостаса высотой в десять пядей<sup>4</sup>. Столь же маловероятно, что новооткрытый памятник являлся храмовой иконой придела Филиппа и Ипатия, поскольку размер этого образа согласно описи 1595 г. составлял лишь три пяди. Остается допустить, что публикуемое произведение идентично иконе на золоте, стоявшей у левого столба Троицкого собора. Ее высота равнялась девяти пядям, что несколько превышает размеры нашего памятника, однако это расхождение менее существенно и может быть объяснено приблизительно цифрами, приведенных в описи, и непоследовательностью измерений<sup>5</sup>.

Специфически костромской сюжет в сочетании с крупными размерами иконы позволяет думать, что она была написана в самой Костроме. Однако стиль живописи не имеет прямого отношения к среднерусской художественной традиции. В ее основе лежит художественный язык новгородской иконописи, о чем свидетельствуют характерная цветовая гамма, структура лика Ипатия Гангрского и остатки чеканного сетчатого орнамента на нимбах, характерного в первую очередь для Новгорода, хотя в XVI в. также получившего распространение на Севере и в среднерусских областях. Близким аналогом памятника является деисусный чин из поморского села Луда, несомненно принадлежащий к числу новгородских памятников (АОМИИ, ЦМиАР; Иконы Русского Севера, 2007. Т. 1. Кат. 17–19; Иконы Твери, 2000. Кат. 33). Уплощенность рельефа, некоторая тяжеловесность композиции, приглушенный колорит и ровный красноватый оттенок личного позволяют датировать все эти произведения первой третью XVI в.



Присутствие мастера новгородского происхождения в Костроме эпохи Василия III неувидительно. После присоединения Новгорода к Московскому государству многие новгородские мастера работали в среднерусских землях. Об их пребывании в костромском регионе свидетельствует новгородская по стилю икона Ва-

силия Великого из Галича (конец XV в.); кроме того, орнаменты новгородского происхождения украшают нимбы житийной иконы Космы и Дамиана середины XVI в. (обе — КГИАХМЗ; Костромская икона, 2004. Кат. 4, 51). Публикуемый памятник существенно дополняет корпус крайне немногочисленных ранних икон, свя-

занных с Костромой, и дает представление об убранстве деревянных храмов Ипатьевского монастыря, предшествовавшем активной киторской деятельности Годуновых.

*А. С. Преображенский*

<sup>1</sup> Кроме того, известна находившаяся в Ипатьевском монастыре икона Богоматери Феодоровской на престоле с предстоящими Филиппом и Ипатием (см. снимок начала XX в.: *Смирнова*, 2004. Илл. с. 339). Вероятно, этот вариант возник уже после 1613 г., в связи с ростом почитания чудотворной иконы при царе Михаиле.

<sup>2</sup> По некоторым сведениям, несколько местных икон исчезли из храма в 1959 г. (Памятники, 1998. С. 45).

<sup>3</sup> Плохая сохранность публикуемого памятника отчасти может объясняться этими событиями: первый Троицкий собор был разрушен взрывом пороха 29 января 1649 г., и часть его икон могла быть повреждена и при обрушении храма, и в результате пребывания под его руинами.

<sup>4</sup> Судя по сохранившимся местным иконам XVI в. из Троицкого собора, десять пядей в данном случае примерно соответствуют 160 см.

<sup>5</sup> Выборочно опубликованные сведения из описи 1701 г. позволяют считать, что к началу XVIII в. в местных рядах иконостасов Ипатьевского монастыря и у столбов Троицкого собора уже не было больших икон Богоматери, Филиппа и Ипатия, упомянутых в описи 1595 г. (*Каткова*, 2001. С. 68–135). Это указывает на возможность перемещения этих икон в другие храмы.



## 6 Богоматерь Одигитрия, с преподобным Кириллом Белозерским(?)

Первая треть XVI в. Москва

Дерево, левкас, темпера, золочение

33,9×26,5×2,3 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Икона относится к сравнительно редкому варианту иконографии Одигитрии, напоминающему образы Богоматери Иверской. Его особенность — поза Младенца, сидящего влоборота, сильно откинувшись назад, и держащего левую руку с горизонтально расположенным свитком над ощутимо приподнятым левым коленом. Характерна и необычная структура одежд Христа: Он облачен в одинаковые охристые хитон и гиматий, обильно украшенные золотым ассистом, или же в одеяние, которое полностью окутывает фигуру, образуя крупную диагональную складку на поясе. Подобные образы получили относительную известность в московском искусстве первой половины — середины XVI в.: к тому же изводу относятся икона 1510-х гг. из ЦМиАР (Иконы Москвы, 2007. Кат. 71), икона с фигурами мученика Георгия и преподобной Евфимии на полях (частное собрание), икона, выставленная в Галерее Морсинк (Амстердам), ико-

на, опубликованная Р. Темплом (*Temple*, 2004. P. 155), и три образа русской работы в собрании монастыря Хиландар на Афоне (ср. также прорись: *Маркелов*, 2006. Т. 1. Кат. 99. С. 245). К ним примыкает икона начала XVI в., на которой Младенец представлен в охристом хитоне, открывающем белую рубашку (ЯХМ; Иконы Ярославля, 2009. Т. 1. Кат. 13).

Композиция перечисленных памятников восходит к поздневизантийскому иконографическому типу, нередко именуемому образом Перивлепты. Их непосредственным образцом могла стать византийская икона начала XIV в., вероятно, издавна находившаяся в Московском Кремле (Музеи Московского Кремля; Византийские древности, 2013. Кат. 81). Не исключено, что на русской почве этот тип ассоциировался с чтимой иконой Одигитрии, принесенной из Симонова монастыря на Белоозеро преподобным Кириллом (ГТГ; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 66). Это произведе-

ние, исполненное в Москве в конце XIV в., обладает определенным сходством с публикуемой иконой. Вероятно, поэтому на ее поле помещена фигура молящегося инока. Судя по его чертам, это может быть именно Кирилл Белозерский. Его часто изображали на полях икон Одигитрии, служивших раздаточными образами Кирилло-Белозерской обители; при этом сам образ Богоматери часто не совпадал с иконографией монастырской святыни. Гипотезе о связи памятника с ориентировавшейся на столичную культуру Кирилло-Белозерской обители не противоречит характер живописи, принадлежащей к московской традиции. Образ тесно связан с наследием конца XV в., однако графичная манера исполнения свидетельствует о его создании в первой трети XVI столетия.

А. С. Преображенский

Доска липовая, цельная, с двойным ковчегом. На обороте пазы для двух врезных встречных нескованных шпонок. На торцах, обрезах и обороте гвозди и гвоздевые отверстия, остатки поздней бордовой сорочки.

**Сохранность.** Доска покороблена, шпонки утрачены, нижний торец слегка опилен. Бортик внешнего ковчег имеет сколы, на нижнем поле стесан. Утраты древесины, отщепы, летные отверстия жука-точильщика, загрязнения. На обороте в доску вклеены узкие планки вдоль трещин. На лицевой стороне крупная вставка XIX в., занимающая нижнее поле, соседние участки боковых полей включая нижнюю часть фигуры преподобного, и низ фигуры Богоматери; аналогичная вставка в правом верхнем углу (поновительская живопись с каймой средника удалена при реставрации). Крупные чинки левее кисти правой руки Богоматери, на левой луже и соседнем участке фона, на большом пальце ее левой руки и одежде Христа. На верхнем поле утрата до доски. Мелкие чинки и тонировки, утраты в районе гвоздевых отверстий и сколы по краям, частично заполненные воском. Выпады, потертости красочного слоя и золочения. Фигура преподобного написана в XVII в. по остаткам более раннего изображения.

**Надписи.** Между шпонками слева процарапанная надпись декоративным уставом XVI в.: КИРЬБЕВА

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 168, В. В. Баранов, при участии А. В. Баранова (середина — третья четверть XVI в., Москва).



## 7 Усекновение главы великомученицы Екатерины

Середина XVI в. Москва

Дерево, левкас, темпера, золочение

30,9×24,5×2,2 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве

Реставрирована до поступления в собрание

Великомученица Екатерина Александрийская широко почиталась и часто изображалась во всем христианском мире, но сцена ее предсмертного моления, представленная на публикуемой иконе, не встречается в греческих памятниках (о иконографии см.: *Герасименко, Преображенский*, 2008). Эта композиция сложилась не позже второй четверти XVI в. на Руси и, очевидно, отражала развитие почитания Екатерины как заступницы за умирающих (*Менныйло*, 2000): согласно Житию, святая перед казнью молилась о прощении грехов тех, кто призвет ее имя в час смерти. Довольно широкое распространение получил развернутый вариант сюжета, включавший изображение монастыря св. Екатерины на Синае и группу коленопреклоненных молящихся, взывающих к великомученице. Подобная трактовка сюжета, получившая название «Моление Екатерины о народе», была особенно характерна для искусства Новгорода и Пскова.

Мастер публикуемой иконы использовал более компактный вариант, включающий фигуры Екатерины со свитком, на котором написан Символ веры<sup>1</sup>, юного воина, готовящегося отсечь ее голову, и Христа в небесах, отвечающего на молитву святой. Эта сцена, сосредотачивающая внимание зрителя на диалоге мученицы и Спасителя, не имеет точных аналогий, так как на других иконах с лаконичной композицией либо отсутствуют фигура палача и пейзаж, либо появляются горки и град в левом нижнем углу (ср. русские иконы XVI и XVII в. в монастыре св. Екатерины на Синае: *Русские иконы Синая*, 2015. С. 192–195, 238–241). По-видимому, памятник отражает процесс формирования схемы, которая станет популярной в первой половине XVII в. За основу была взята композиция «Моление Екатерины о народе», подобная пядничной иконе второй четверти XVI в. из собрания А. В. Морозова (ГТГ;

Антонова, Мнѣва, 1963. Т. 2. Кат. 411), группа людей, преклонивших колени перед мученицей, была удалена, а три главных персонажа сохранили свое положение. В дальнейшем к этой основе будет добавлена условная панорама монастыря с колесом — орудием мучений святой.

Образ относится к числу московских произведений, восходящих к классицистическому искусству эпохи Василия III, но отражающих и художественные новации эпохи митрополита Макария (ср. икону Троицы с бытием из суздальского Покровского монастыря, середина XVI в., ГРМ). Он является свидетельством почитания св. Екатерины в придворных кругах и, не исключено, связан с кремлевским Вознесенским монастырем, где в это время уже мог существовать придел во имя святой, впервые упоминающийся в начале XVII в.

А. С. Преображенский

Доска липовая, цельная, с ковчегом. На обороте две поздние врезные несквозные встречные гладкие шпонки. Торцы в XIX в. загрунтованы и окрашены черной краской. На лицевой стороне, торцах и обрезках гвозди и гвоздевые отверстия. На обороте позднейшие отверстия для подвески, над верхней шпонкой надпись карандашом: «№ 6».

**Сохранность.** Доска слегка покороблена. Незначительные утраты и повреждения древесины, трещины, утраты грунта на торцах, загрязнения, пятна краски. На лицевой стороне крупная вставка реставрационного левкаса в нижней части нижнего поля. Утраты, вставки левкаса и восковой мастики вдоль вертикальной трещины в центре, рядом горизонтальная чинка вдоль луги. Чинки на фоне ниже образа Христа и на горках. Утраты вдоль трещин и гвоздевых отверстий, сколы на полях. Золочение фона, нимбов и полей утрачено, поля покрыты записью XIX в., к этому же времени относится именуемая надпись, прописи на венце и поновление ассиста. Надпись на свитке поновлена. Утраты ассиста на одеждах, потертости и выпадцы красочного слоя.

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 866, В. В. Баранов, при участии А. В. Баранова (вторая четверть — середина XVI в., Москва).



<sup>1</sup> Обычно на свитке писали текст предсмертной молитвы Екатерины. Не исключено, что до поновления он присутствовал и на публикуемой иконе.

## 8 «Стена еси девам, Богородице дево...» (10 икос Акафиста Богоматери)

Середина — третья четверть XVI в. Новгород

Дерево, левкас, темпера, золочение

28×21,2×2,2 см

Происхождение неизвестно.

Находилась в собрании реставратора и историка искусства Н. Н. Померанцева (1891–1986)<sup>1</sup>.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Композиция основана на тексте 10 икоса (19 строфы) Акафиста Богородице. Иллюстрации этого текста, прославляющего ее как наставницу и заступницу всех верных, а не только дев, обычно соответствуют первой строке икоса и его завершающим стихам. Поэтому уже в древнейших византийских циклах Акафиста икос 10 часто иллюстрируется сценой предстояния дев или святых жен перед Богоматерью. Однако иногда рядом с ней представлены монахи — иноки и инокини, и, таким образом, тема девства и аскезы выходит здесь на первый план. В русской традиции начиная с иконы «Похвала Богородицы с Акафистом» последней трети XIV в. (Успенский собор Московского Кремля) утверждается особый вариант иконографии сцены, продолжающий эту тенденцию: Богоматерь изображается на возвышении, в окружении монахинь, и осеняет их обеими руками, держа в них красный пояс, распространяемый в знак защиты. В более поздних русских циклах начиная с фрески собора Ферапонтова монастыря (1502 г.) воспроизводится именно эта схема, хотя ее детали могут существенно варьироваться. Покров на руках Богоматери изображается вплоть до XVII столетия, но уже в XVI в. известны сцены, где эта ткань отсутствует, а Богородица изображается не с опущенными, а с воздетыми руками, или с другими жестами.

Рассматриваемая икона соответствует древнерусской традиции иллюстрирования 10 икоса, но мастер переосмыслил существовав-

шую схему. Он изобразил Богородицу строго фронтально, противопоставив ее фигурам инокинь, стоящих чуть ниже. Ткань в руках Богородицы отсутствует, а пальцы обеих ее дланей, возложенных на головы предстоящих, сложены в жесте двуперстного благословения. Эта деталь, отсутствующая в русских сценах, не встречается и в византийских памятниках. Она подчеркивает особую связь между девами-инокинями и Приснодевой, выступающей в роли их наставницы. Необычной деталью является и изображение мафория Богородицы, распанутого на груди. Его аналогии — новгородская икона «Покров» из собрания Н. П. Лихачёва (вторая четверть XVI в., ГРМ; Искусство Великого Новгорода, 2016. Кат. 61) и образ из Кижей (вторая половина XVI в., МИИРК; *Гиттенрейтер, Платонов*, 1994. С. 34) — как и другие особенности исследуемого памятника, указывают на его прямую связь с новгородской культурой. Иконография и трактовка архитектурных мотивов очень близки новгородским иконам 1530-х — 1560-х гг. и памятникам из других регионов, следующим традициям эпохи архиепископа Макария. Стиль живописи также убедительно свидетельствует о новгородском происхождении образа.

Судя по размерам и строению основы, икона не могла быть частью полного цикла Акафиста, размещенного на одной доске, или аналогичного цикла отдельных икон. По-видимому, некоторые сцены Акафиста воспринимались как образы заступничества Богородицы и могли

бытовать отдельно. Вероятное происхождение рассматриваемой иконы из Новгорода позволяет связать ее с местной традицией выборочного иллюстрирования Акафиста вместо создания его развернутых циклов. Вероятно, именно в Новгороде была написана икона середины XV в., иллюстрирующая икос 11 «Светопримную свещу» (частное собрание). Из Соловецкого монастыря, находившегося на территории Новгородской епархии, происходит местный образ второй четверти XVI в. на тему икоса 4 «Слышаша пастырие» (ГИМ; Иконы, 2007. Т. 1. Кат. 19). Возникновение исследуемой иконы также можно объяснить своеобразием новгородской культуры, откликавшейся на столичные иконографические предпочтения и интерпретирующей некоторые темы с опорой на традиционные сюжеты («Покров Богоматери»). Дополнительной причиной появления столь необычной композиции мог стать характер заказа. Акцент, сделанный на изображении пятиглавого храма, а также на теме покровительства Богоматери инокиням, делает вполне вероятным исполнение образа для монастырского храма. Не исключено, что произведение находилось в одной из женских обителей Новгорода или Новгородской земли. Функциональной аналогией памятника является не менее редкий образ середины XVI в. «Пострижение в великую схиму» (Иконы из частных собраний, 2004. Кат. 129)<sup>2</sup>.

А. С. Преображенский

Доска липовая, цельная, с ковчегом. На обороте одна врезная несковозная шпонка, впущенная справа. Торцы залевкашены и окрашены оранжево-красной краской. В верхней части оборота, пропитанного олифой, современная латунная петля для подвески. Следы бумажных наклеек.

**Сохранность.** Доска слегка покороблена. Трещины, разрушения на нижнем торце, мелкие утраты древесины, загрязнения, пятна краски. Левкас и окраска на нижнем торце почти полностью утрачены. На лицевой стороне утрачено авторское золочение полей и фона, кроме его остатков сохранились фрагменты поновительского двойника и творенного золота. Кресты и верхняя часть среднего купола храма дописаны в XIX — начале XX в. Потертости красочного слоя, утраты по всей поверхности и вдоль царпины на фасаде храма. Мелкие тонировки на фигуре Богоматери, творенным золотом дописаны каймы и звезды на ее плечах, тонировки на зеленых одеждах монахинь. На лике Богородицы дописаны нос, губы и подбородок, поздняя пропись в районе глаз и на левой ладони. Прописи на фигурах монахинь. Остатки потемневшего покрытия.

**Экспертные заключения:** ГосНИИР, акт экспертизы № ik646, 26 марта 2015 г., К. А. Николаев, М. М. Красилин, И. Ф. Кадикова (неизвестный иконописец середины XVI в.); акт комплексной экспертизы № 0000697, В. В. Баранов, при участии А. С. Преображенского и Д. С. Першина (середина — третья четверть XVI в., новгородский мастер).



<sup>1</sup> К иконе прилагается рукописный текст, видимо, принадлежащий Н. Н. Померанцеву: «Стена еси девам» или «Под твой покров прибегаем дева» Конца 15 — нач 16 века. Очень редкая и интересная вещь: годится для Третьяковки. (Дионисиевская Школа). По-видимому идет из Покровского Суздальского монастыря, куда ссылались жены царей. Это подтверждается также наличием 3-главого собора, имеющегося в Покровском монастыре».

<sup>2</sup> Считается, что на этой иконе представлено пострижение в монахини, но речь, несомненно, идет об иноке, уподобленном ангелу.

## 9 Святитель Николай Чудотворец, с житием (Великорецкий)

1550-е — 1560-е гг. (с поновлениями первой половины XIX в.), Москва (новгородский мастер?)

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение

33,5×28×1,8 см

Происхождение неизвестно.

Находилась в собрании о. Г. Арента в Кёльне, с 2010 г. в собрании Н. В. Задорожного (Москва).

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Доска липовая, цельная, с ковчегом (первоначально двойным?). На обороте, в старых пазах, две врезные несковзные встречные шпонки, дубовые, профилированные. В шпонках и на тыльной стороне отверстия для подвески. На торцах поздние врезные планки в местах трещин. Торцы залевкашены и вместе с обрезами и оборотом выкрашены в темно-коричневый цвет. На торцах и обрезах гвозди и гвоздевые отверстия. Икона имела современный поновлению оклад из медного сплава, золоченый, с гравированным орнаментом.

**Сохранность.** Доска неравномерно покороблена и вогнута с лицевой стороны. Выступающие концы шпонок опилены. Крупные сквозные трещины в разных направлениях, некоторые сильно расходятся. Утраты древесины, разрушение на узком конце нижней шпонки и примыкающем участке доски. Утраты левкаса на торцах. На лицевой стороне утраты древесины с левкасом и живописью по краям и вдоль трещин. Вставки по периметру, в середине по сторонам лика, поновительские дописи в клеймах, тонировки. Золочение фона и надписи относятся к XIX в. Потертости красочного слоя и золочения.

**Состав клейм:** 1. Приведение во учение; 2. Явление царю Константину; 3. Спасение Димитрия со дна моря; 4. Явление трем мужам в темнице; 5. Исцеление бесноватого; 6. Избавление трех мужей от казни; 7. Возвращение Василия из сарацинского плена родителям; 8. Погребение св. Николая.

1	2	3
4		5
6	7	8

**Экспертные заключения:** акт экспертизы материально-структурного комплекса произведения иконописи, В. В. Баранов и М. М. Наумова (середина — третья четверть XVI в., поновления XIX в.).

**Публикации:** Arndt, 1986. N 22. S. 45 (московская школа, XVI в.); Christie's, 24 November 2008. N 128 (воспроизведена с окладом); Иконы, 2013. Кат. 24. С. 54–55, 284 (И. А. Шалина, 1550-е — 1560-е гг., Москва); Новые открытия, 2016. Кат. 22. С. 100–103 (то же).

Великорецкий образ святителя Николая, почитавшийся на Вятке, получил общерусскую известность после своего пребывания в Москве в 1555–1556 гг. В это время появились его многочисленные списки, копировавшие узнаваемую структуру оригинала — небольшой иконы, вставленной в раму с восемью житийными клеймами, равными среднику (Нечаева, 2004; Маханько, 2015. С. 75–80, 99–101, 111–112, 217–240). Однако набор и иконография сцен варьировались, порождая разные группы реплик, которые свидетельствуют о свободном обращении с прототипом или о существовании отличавшихся от него чтимых списков (возможно, варианты цикла восходят к разновременным обрамлениям вятской иконы и к утраченным москов-

ским репликам). Публикуемая икона, меньшего размера, чем сам чудотворный образ, также не вполне совпадает с самым распространенным вариантом (ср. кат. № 10). Сцены службы св. Николая и избавления корабельников, обычно помещавшиеся по сторонам средника, здесь заменены «Явлением трем мужам в темнице» и «Исцелением бесноватого», а решение остальных композиций отличается от классических примеров положением фигур, их подвижностью и усложненными формами архитектуры.

Аналогичный состав клейм и близкие иконографические схемы (включая фронтально развернутую фигуру усопшего святого в последнем клейме) известны по нескольким иконам 1550-х — 1560-х гг. из частных собраний (Шедевры, 2009. Кат. 110–112). В стилистиче-

ском отношении памятнику наиболее близки новгородский образ из собрания К. В. Воронина (Шедевры, 2009. Кат. 111), имеющая несколько иной состав сцен псковская (?) икона из ЦАК МДА («Угодно в очах Божиих дело сие...», 2004. С. 78–79) и образ из ГРМ с традиционным набором клейм (Святой Николай, 2006. Кат. 51)<sup>1</sup>. Это, как и сама живопись с характерным колоритом и особой ролью изысканного рисунка, указывает на родство памятника с новгородским искусством макарьевского времени. Некоторое смягчение новгородских черт позволяет думать, что икона исполнена мастером-новгородцем в Москве, в десятилетия, когда Великорецкий образ особенно почитался в столице.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Отнесена к искусству Рязани или Переславля, с чем трудно согласиться.

## 10 Святитель Николай Чудотворец, с житием (Великорецкий)

1560-е гг. Вологда

Дерево, паволока, левкас, темпера, резьба по левкасу, золочение

38×27,3×2,2 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

**Доска** цельная, липовая, с ковчегом. На обороте, в старых пазах, две поздние врезные несквозные встречные шпонки из дуба. Отверстия от шурупов для подвески. Обратот выкрашен в темно-розовый цвет.

**Сохранность.** Доска слегка покороблена. Незначительные повреждения древесины, утраты покраски, летные отверстия жука-точильщика, загрязнения. На лицевой стороне сколы древесины на горизонтальных полях, на нижнем поле прогар от свечи. Утраты левкаса на нижнем поле, сколы по краям всех полей. Вставки левкаса, старые и современные дописи в среднике рядом с десницей святого и частично четверти клейма 1, в клеймах 4, 6 и 7). Первоначальное золочение сильно потерто, надписи в клеймах утрачены. Фон клейм тонирован твореным золотом. Потерты кромки красочного слоя.

1	2	3
4		5
6	7	8

**Состав клейм:** 1. Приведение во учение; 2. Явление царю Константину; 3. Спасение Димитрия со дна моря; 4. Служба св. Николая; 5. Избавление корабельников от потопления; 6. Избавление трех мужей от казни; 7. Возвращение Василия из сарацинского плена родителям; 8. Погребение св. Николая.

**Экспертные заключения:** заключение В. Г. Брюсовой, 14 июля 2006 г. (конец XIV в., ростово-суздальские письма); акт комплексной экспертизы № 167, В. В. Баранов (середина XVI в., Вологодские земли).

В отличие от некоторых памятников второй половины XVI в., неточно воспроизводящих чудотворную Великорецкую икону святителя Николая (ср. *кат. № 9*), публикуемый образ сохраняет основные признаки этого типа, хотя имеет уменьшенный размер<sup>1</sup> и необычный, вытянутый по вертикали формат. Иконография клейм характерна для северных списков Великорецкого образа, но имеет ряд отличий (положение фигуры св. Николая в клейме 6 — справа, а не слева; лаконичная композиция клейма 7, где отрока Василия встречает только отец, а не оба родителя).

Ряд особенностей произведения позволяет связать его с Вологдой, где с 1550-х гг. Великорецкий образ и его местные списки пользовались особым почитанием. Во-первых, это иконографическая близость памятника к гру-

пёпе икон Николы Великорецкого, имеющих вологодское происхождение или характерные стилистические признаки (*Маханько, 2010*). Во-вторых, это черта, редкая даже для вологодских икон, — выложенные листовым золотом одежды святителя в среднике. Она известна только по двум северным примерам этой иконографии — иконе из поморского села Луда (АОМИИ; *Иконы Русского Севера, 2007. Т. 1. Кат. 61*) и образу из церкви Николы на Известии в Вологде, который был создан около 1556 г. по случаю принесения в город чудотворного оригинала (ВГМЗ; *Иконы Вологды, 2007. Кат. 83*). Вполне по-вологодски выглядит и сама живопись с типичными для этого центра приемами письма и цветовыми доминантами.

Важным признаком вологодского происхождения памятника служит его обильный

декор, вырезанный по левкасу и когда-то покрытый позолотой. Это геометрические узоры в среднике и на нимбах персонажей в клеймах, а также ренессансные растительные бордюры полей, скрепленные крупными розетками по углам. Комбинация этой техники и подобных мотивов встречается в вологодских произведениях третьей четверти XVI в., группирующихся вокруг подписной иконы Воскресения мастера Дионисия Гринкова 1567/1568 г. (*Иконы Вологды, 2007. Кат. 91, 93; Собрание, 2017. Кат. 35, 43*). Публикуемый памятник близок им по стилю, хотя из-за утрат живописи сходство может показаться неочевидным. Скорее всего, образ Николы Великорецкого написан мастером круга Дионисия Гринкова не ранее 1556 г., а наиболее вероятно — уже в следующем десятилетии<sup>2</sup>.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Обычно размер таких икон составляет примерно 55-60×45-49 см.

<sup>2</sup> Известен еще один Великорецкий образ с резными узорами на полях, очевидно, также созданный в Вологде, но несколько позже публикуемого (Нижегородский музей-заповедник; *Небесный Нижний, 2021. Кат. 271*).

## 11 Преподобный Александр Свирский

1560-е гг. Новгород

Дерево, левкас, темпера, золочение

28,3 × 24 × 1,5 см

Происхождение неизвестно.

Находилась в частном собрании в Великобритании, затем в Галерее икон Морсинк (Амстердам).

Приобретена в Нидерландах в 2021 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Преподобный Александр, основатель Троицкого монастыря на реке Свирь, соединяющей Онежское и Ладожское озера, скончался в 1533 г. и уже к 1550-м гг. оказался в числе самых почитаемых «новых чудотворцев», к которому прибегали не только жители Новгородской земли, но и представители московской элиты. Наиболее характерный для середины — второй половины XVI в. вариант его иконографии представляет собой прямолинейный поясной образ, осененный композицией «Святая Троица». Однако, как становится ясно благодаря открытию новых памятников, в тот же период существовали и другие композиционные схемы включая образ преподобного Александра в молении. Публикуемая икона дает один из самых ранних примеров этой иконографии.

Особенностями памятника являются пейзажный позем из гор, условно изображаю-

щий «пустыню», куда удалился преподобный, и образ Богоматери с Младенцем в небесном сегменте. В композиционно близких произведениях второй половины XVI в. Александра могли представить в молении Троице (икона ГИМ, инв. № И VIII 804, не опубликована), которая особенно прочно ассоциировалась с его личностью и из-за посвящения соборного храма Свирской обители, и в силу того, что святой при жизни удостоился явления Троицы. Существуют образы Александра в предстоянии Христу либо Его деснице, что напоминало о посвящении Преображению церкви в «отходной пустыни», где погребли подвижника<sup>1</sup>. Однако сцена моления Александра Богоматери, известная по еще одной иконе последней трети XVI в. (ГЭ; Косцова, 1992. Кат. 100) и по шитой пелене Русского музея (Святые, 2010. Кат. 235), также была оправ-

дана биографией святого. Согласно Житию, при строительстве монастырской Покровской церкви ему явилась Богородица, обещавшая покровительство обители. Тем не менее, этот вариант использовался редко — возможно, главным образом в самом монастыре.

Среди ранних икон Александра Свирского встречаются и московские, и новгородские произведения. Публикуемая икона относится к последней категории. Об этом свидетельствуют способы построения ликов, приемы письма, структура гор и стилизованный рисунок облаков-«фестонов», известный по иконам других новгородских святых (см. кат. № 12). Скорее всего, образ написан в Новгороде по заказу обители в качестве подношения, а его зеленые фон и поля покрывал басменный оклад.

А. С. Преображенский

Доска двухслойная (врезок или спилок, перенесенный на новую основу), с ковчегом. Слой с авторской живописью — лиственничной породы, из двух (?) частей; дублирующий слой — кипарисовый (?), из двух поперечно ориентированных дощечек. Оборот, торцы и обрезы пропитаны составом коричневатого оттенка. В верхней части оборота три отверстия для подвески. В правом верхнем углу синим фломастером надпись: «38».

Сохранность. Незначительные утраты и загрязнения древесины. На лицевой стороне, правее центра, вертикальная трещина по нижнему полю и части позема. Трещины на верхнем поле. Почти вся покраска полей, участки фона по краям и углам средника и фрагменты вдоль обширных вертикальных утрат представляют собой чинки XIX в. по новому левкасу. К этому слою относятся и прилегающие к полям реконструированные участки гористого позема с несколькими деревцами и частью фигуры святого (кончик правой ноговицы, левая ступня и прилегающий к ней фрагмент подола ясы). Граница двух слоев идет правее фигуры по ее абрису, затем вдоль верхнего поля, захватывает фрагмент небесного сегмента чуть выше голов Христа и Богоматери, спускается вниз правее левой лужи. Прописи авторской живописи, утраты вдоль трещин, потертости.



<sup>1</sup> Ср. икону с десницей Христа в монастыре на Синае (Русские иконы Синая, 2015. С. 178–180), иконы с Христом там же (не опубликована) и в ЦМИАР (Дары, 2003. Кат. 44).

## 12 Святители Никита и Иоанн, епископы Новгородские

Вторая половина XVI в. Новгород

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение

31,5×26,2×2,3 см

Происхождение неизвестно.

Находилась в московском собрании Е. Е. Егорова (1862–1917)<sup>1</sup>, в его составе поступила в Румянцевский музей, затем в ГИМ, в 1930 г. — в ГТГ, откуда в 1934 г. выдана в «Антиквариат».

С середины 1930-х гг. в коллекции Джорджа Р. Ханна (1890–1979) в Питтсбурге, США.

В 1980 г. выставлялась на аукционе Christie's (Нью-Йорк), позднее — собственность Милдред С. Бринн. В 2021 г. выставлялась на аукционе Doyle (Нью-Йорк).

Приобретена в 2021 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Новгородские святители Никита и Иоанн (по надписи — «Свя(я)тый Иоан вл(а)д(ы)ка») во второй половине XVI — XVII в. превратились в устойчивую пару, олицетворяющую владычную кафедру древнего Новгорода. Их объединяло важное обстоятельство: в отличие от останков многих других новгородских святителей мощи Никиты и Иоанна пребывали в кафедральном Софийском соборе, с особой полнотой выражая идею покровительства местных святых городу и Владычному дому. Парная иконография сложилась при архиепископе Пимене после того, как в 1558 г. им были открыты нетленные мощи святителя Никиты. В числе прочих композиций с участием двух владык в этот период распространились пятничные иконы Никиты и Иоанна в молении Богоматери Воплощение, которая ассоциировалась с важнейшей святыней города — образом Богоматери Знамение<sup>2</sup>. Подобные произведения, очевидно, писались в значительном количестве в качестве раздаточных икон новгородской кафедры, что видно по другим ранним примерам — образу из коллекции Г.Д. Костаки (ЦМИАР; Иконы, 2007. Кат. 99), иконе ГИМ, также принадлежавшей Е. Е. Егорову (Об-

разы, 2015. Кат. 18), иконам из Ханты-Мансийского музея (Иконопись, 2015. Кат. 19) и Эрмитажа (инв. № ЭРИ-16).

Композиция образа типична: Никита представлен на более почетном месте и, в отличие от поздних памятников, с непокрытой головой; Иоанн облачен в архиерейскую мантию с полосами-«источниками». Стилистическая концепция иконы восходит к 1550-м — 1560-м гг., но плоскостность фигур, декоративность поверхности, светлый тон и мягкость личного письма позволяют сдвинуть ее датировку к последней четверти XVI в. Определенный схематизм живописи объясняется серийным изготовлением подносных образов, но в то же время отражает угасание старой художественной традиции.

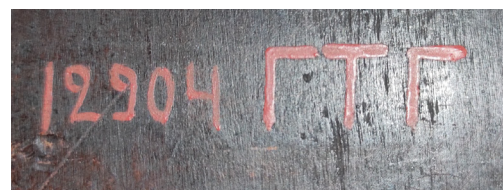
Произведение, принадлежавшее известному коллекционеру-старообрядцу Е. Е. Егорову, в советское время несколько раз перемещалось между государственными собраниями, было продано за границу и вошло в состав знаменитой коллекции американского предпринимателя Дж.Р. Ханна. Сложная и вместе с тем характерная судьба иконы придает ей особый исторический интерес.

А. С. Преображенский

Доска хвойной (?) породы, цельная, с двойным ковчегом. Ребра оборота стесаны почти на всю высоту. На обороте две врезные несквозные встречные шпонки. Оборот, обрезы и залевкашенные торцы выкрашены в темно-коричневый цвет. На обрезах, торцах и лицевой стороне гвозди и гвоздевые отверстия, на верхнем торце отверстие для подвески, на обороте позднейшие отверстия, две алюминиевые пластины на шурупах и петли с проволочным тросиком. В левом верхнем углу наклейка с перфорированными краями и написанной чернилами цифрой 749 (номер по каталогу Е. Е. Егорова), в правом верхнем углу — типографская наклейка Третьяковской галереи с номером 476. Под нижней шпонкой красной краской проставлен инвентарный номер галереи: «12904 ГТГ». Следы надписи или номера того же цвета — в центре над нижней шпонкой; левее и выше — цифры «3-11». Многочисленные наклейки и бирки с номерами и текстами, исполненными от руки или типографским способом, в том числе две круглые наклейки аукциона Christie's с номером лота (69).

**Сохранность.** Доска покороблена. Выступающие концы шпонок опилены. Небольшие повреждения древесины, утраты левкаса на торцах, загрязнения древесины и бумажных наклеек. На лицевой стороне заделанные гвоздевые отверстия. Вставки на верхнем, левом и нижнем полях. Сколы левкаса по периметру. Потертости красочного слоя и золочения, потемневшее реставрационное покрытие.

**Публикации:** The George R. Hann Collection, 1980. N 69. P. 148–149 (Центральная Россия, XVI в.); Осокина, 2018. С. 549, 556, 576–577 (упоминания в документах советского времени). Илл. на с. 16 цв. вкладки (с неверным названием).



<sup>1</sup> Числится в рукописном каталоге икон собрания Е. Е. Егорова под № 749 как образ Никиты Новгородского и Иоасафа Каменского, новгородского письма (РГБ. Ф. 952. К. 1. Ед. 19. Л. 97 об.). В документах 1930-х гг. именуется иконой Никиты и Савватия. В ГИМ числилась под верным названием, как северная икона конца XVI в.

<sup>2</sup> О подобных иконах см.: Сорочатый, 1994; Иконы Твери, 2000. С. 191–194 (формирование образа Никиты здесь возводится к слишком раннему времени).

## 13 Богоматерь Смоленская

Последняя треть XVI в. Москва (оклад — XIX век)

Дерево, левкас, темпера

33×27,4×2,3 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание



По иконографическим признакам произведение уверенно опознается как список чудотворного Смоленского образа Богоматери — византийской иконы XIV в., до 1930-х — 1940-х гг. хранившейся в Успенском соборе Смоленска. На принадлежность памятника именно к этому виду типа Одигитрии указывают композиционные нюансы включая рисунок левой руки Богородицы с далеко отставленным большим пальцем, а также обильный ассист, покрывающий одежды густыми геометризованными пучками тонких золотых линий. Эти признаки соответствуют облику самого чудотворного образа, известного по фотографии начала XX в., и его мерного списка из московского Новодевичьего монастыря, который, как принято считать, был исполнен в 1456 г., когда оригинал, находившийся в Москве, вернули в Смоленск (Бусева-Давыдова, 2008; Бусева-Давыдова, 2016; Шенникова, 2016).

Известно довольно много икон середины XVI — XVII в., воспроизводящих Смоленский образ «в меру и подобие» либо в меньшем размере. Большинство из них, очевидно, отражает почитание московского списка, хранившегося в известнейшей столичной обители, связанной с государевым двором. Впрочем, до 1611 г., когда Смоленск был взят поляками, пядничные иконы Богоматери Смоленской могли писаться и по заказу местной епископской кафедры — как в самом городе, так и в Москве.

Ранние списки «Богоматери Смоленской» копируют оригинал с разной степенью точности. Публикуемая икона относится к группе наиболее верных реплик образца и, возможно, восходит не к иконе Новодевичьего монастыря, а к списку 1560-х гг. из кремлевского Благовещенского собора (Шенникова, 2016. Илл. 3). Ее иконографическими и стилистическими аналогиями служат произведения 1560-х — 1570-х

гг.: пядницы из собрания И. В. Арсеньева (Иконы из частных собраний, 2004. Кат. 90) и амстердамской Галереи Морсинк, а также мерный список из Троицкого монастыря в Свяжске (ГМИИ РТ; Шенникова, 2016. Илл. 5). Отличительной чертой памятника является темно-коричневый фон. Он был скрыт басменным окладом, но являлся важным элементом авторского замысла, предполагавшего, что приглушенный колорит иконы напомнит о древности прототипа. Теплый медовый тон живописи, сближенность оттенков, мягкое, неконтрастное личное и некоторая отстраненность образов позволяют думать, что икона создана в 1570-е — 1580-е гг. московским мастером и отражает движение к стилю годуновской эпохи.

А. С. Преображенский

Доска липовая, цельная, с ковчегом. На обороте две врезные несквозные встречные шпонки с фрагментами приклеенной поздней бумаги, закрепленные в пазах новыми деревянными рейками. Торцы залевкашены и выкрашены при поновлении XIX в. Гвоздевые отверстия на лицевой стороне. На обороте отверстия для подвески. Оклад — медный сплав, чеканка, гравировка, канфарение, эмали, золочение. Стоит из рамочного оклада с орнаментом в виде растительных завитков и двойного венца с ажурными корунами и гравированным растительным декором.

**Сохранность.** Доска слегка покореблена. Конец нижней шпонки опилен. Незначительные утраты древесины, трещины, утраты левкаса на торцах. Загрязнения, пятна краски. На лицевой стороне сколы до доски по углам. Крупная вставка в левой части нижнего поля, частично тонированная твореным золотом; менее крупные чинки с тонировками в его правой части и в центре верхнего поля, а также по углам и краю левого поля. Узкая вставка вдоль левой лужи, заделки в местах гвоздевых отверстий по контуру фигур и нимбов. Восполненные утраты по краям. Крупная потертость красочного слоя в левом верхнем углу средника, мелкие утраты вдоль контуров, потертости ассиста.

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 173, В. В. Баранов, при участии А. В. Баранова (середина — третья четверть XVI в. (в тексте — последняя четверть XVI в.), Москва (?)).





## 14 Спас Нерукотворный

Последняя треть XVI в. Москва или Средняя Русь

Дерево, левкас, темпера

22,4×17,8×1,5 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Германии в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Лик Христа, представленный не фронтально, а в сильном ракурсе, восходит к византийским образцам палеологовской эпохи. Такие иконы были известны на Руси: к их числу принадлежат произведения второй половины XIV в. из ЦМиАР и Успенского собора Московского Кремля (Спас Нерукотворный, 2005. Кат. 6, 9), а также записанный образ из московского Андроникова монастыря, связываемый с его основателем митрополитом Алексием (ГИМ; Спас Нерукотворный, 2005. Кат. 5. С. 61–66). Последний памятник особенно близок публикуемой иконе, поскольку не имеет изображения плата и обладает сходным рисунком волос и бороды, образующих крупные, как бы слипшиеся пряди (так называемый «Спас Мокрая брада»). Подобные лаконичные композиции с укрупненным ликом были не столь популярны, как более развернутые варианты сюжета (в том числе аналогичные образы на фоне плата), но в XV–XVI вв. всё

же встречались в разных регионах Руси (Спас Нерукотворный, 2005. Кат. 15–17). Изначальная асимметрия лика сохранялась далеко не всегда — довольно часто он приобретал почти фронтальное положение.

Икона из собрания И. А. Сысолятина, на которой, судя по всему, не был представлен сам убрис, напротив, отличается динамичной композицией. Христос не встречается взглядом с молящимся, а смотрит в сторону, словно не реагируя на его присутствие. Столь последовательное усиление изначальных качеств иконографического извода находит аналогии в московском искусстве 1560-х гг. К этому периоду относится икона Спаса Нерукотворного из Национальной галереи в Праге (*Hlaváčková*, 1985. N 11) — одна из наиболее близких типологических, иконографических и стилистических аналогий публикуемого памятника, а также оплечный образ Христа из Троице-Сергиевой лавры, принадлежащий к другому типу,

Доска хвойной породы, цельная, с ковчегом. На обороте паз для врезной сквозной шпонки, впущенной слева направо. Обрат, торцы и обрезы пропитаны или тонированы в темно-коричневый цвет. На обороте сверху позднейшее отверстие для подвески.

Оклад — серебро, басма, золочение. Состоит из басменных пластин фона, полей и венца, украшенных несколькими вариантами растительного орнамента.

Сохранность. Доска слегка покореблена. Шпонка утрачена. На обороте несколько вертикальных трещин. Повреждения и разрушения древесины, загрязнения. На лицевой стороне вставки с реконструкцией живописи на волосах и бороде. Потертости и выпадения красочного слоя на волосах и лице, в том числе по границам басменных пластин. Утраты под пластинами басмы и в местах гвоздевых отверстий. Загрязнения. Оклад имеет разрывы, деформации, утраты и загрязнения. Пластины с надписями отсутствуют. Почти полностью утрачено золочение.

Публикации: Hargesheimer, 24. April 2020. Bd. 1. Lot 445 (Россия, XVI в.).

но имеющий похожую композицию и также наделенный незаурядной энергией (СПМЗ; *Балдин, Манушина*, 1996. Илл. 227). Публикуемое произведение явно связано с подобными памятниками, однако демонстрирует ряд существенных отличий, свидетельствующих об эволюции стиля и образа. Лик Спаса здесь не имеет столь напряженного, драматического выражения, как в произведениях 1560-х гг. Прежний обличительный пафос сменяется эмоциональной сдержанностью и погруженностью в себя. Этим свойствам образа соответствуют сглаженный рельеф и смягченные контуры лика, неконтрастный колорит, однородность и линейность личного письма. На основании этих признаков памятник можно отнести к последним десятилетиям царствования Ивана Грозного.

А. С. Преображенский



## 15 Воскресение Христово (Сошествие во ад), с избранными святыми

Вторая половина XVI в. Псков

Дерево, левкас, темпера, золочение

34,7×30,2×2,3 см

Происхождение неизвестно.

Хранилась в частном собрании в Германии.

В 1990 г. выставлялась на аукционе Sotheby's (Лондон), в 2008 г. — на аукционе Christie's (Лондон).

Находилась в собрании М. Е. Де Буара (Елизаветина) (Москва).

Приобретена в Москве

Реставрирована до поступления в собрание

Доска липовая, цельная, с ковчегом. На обороте две врезные встречные шпонки: верхняя — несквозная, поздняя нижняя — сквозная. Врезная шпонка на нижнем торце. Обрат под нижней шпонкой и нижний торец загрунтованы и окрашены в черный цвет. На верхней шпонке позднейшие отверстия для подвески и современные металлические петли, на нижней шпонке, над верхней шпонкой и на верхнем торце — отверстия от шурупов. Над верхней шпонкой и между шпонками, вдоль правого края оборота, процарапанная надпись XIX в. в четыре строки: «ЯНОВА // ... ЕДО//РУ // РОМАНОВУ», под верхней шпонкой в центре — помета в виде двух пересекающихся дугообразных линий.

**Сохранность.** Доска сильно покороблена. Над верхней шпонкой слева сквозная трещина. Повреждения древесины, летные отверстия жука-точильщика, загрязнение. На лицевой стороне вертикальные чинки XIX в. вдоль лузги и на полях, тонированные вставки на полях, в том числе в нижней части боковых медальонов и в правом нижнем клейме. Утрата грунта правее того же клейма. Описи черт на ликах в среднике и в нижних рядах клейм потерты. В среднике мелкие утраты до грунта, потерты на одеждах. Золочение фона и полей, а также надписи сильно повреждены, ассист на одеждах Христа и лучи в славе почти полностью утрачены. Фигура Сатаны в среднике прописана.

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 909, В. В. Баранов, при участии А. С. Преображенского (середина — третья четверть XVI в., псковский мастер).

**Публикации:** Sotheby's. 5<sup>th</sup> April 1990. Lot 368 (Россия, около 1600 г.); Christie's. 9 June 2008. Lot 179 (Россия, XVII в.).

Композиция в среднике восходит к памятнику XV в., таким как икона из Благовещенского собора Московского Кремля и новгородский образ из церкви Успения на Волотовом поле (НГОМЗ). В XVI столетии этот вариант получил особую популярность в иконописи Пскова. К нему относятся иконы праздничных чинов из Псковского музея, отличающиеся друг от друга второстепенными деталями (Иконы Пскова, 2012. Т. 1. Кат. 52, 77, 82, 93, 110, 137, 173). Исследуемая икона повторяет одно из таких произведений, но не имеет точных аналогий. Выделяющий ее мотив — фигура поверженного Сатаны в саркофаге под адскими вратами — известен по иконе из храма Николы со Усохи (около 1535 г.; Иконы Пскова, 2012. Т. 1. Кат. 52). Однако композиционные схемы двух памятников не вполне совпадают, что свидетельствует о комбинации вариаций одного типа<sup>1</sup>.

Индивидуальный характер иконы подчеркивают клейма на полях — композиция «Святая Троица» в варианте «Сопрестолис», образы князей Бориса и Глеба, фигуры мучениц Параскевы, Варвары, Екатерины, Ирины

(?) и Анастасии. Выбор святых указывает на особое внимание заказчика к образам святых жен, которые широко почитались в Пскове, и к теме мученичества, органично сочетающейся с сюжетом средника. Необычное размещение фигур в клеймах, разделенных большими промежутками, заставляет вспомнить псковские памятники XVI в. с обособленными сюжетными сценами на полях («Богородица Умиление с праздниками» (ПМЗ; Иконы Пскова, 2012. Т. 1. Кат. 68) и некоторые другие). Сцена «Сопрестолис», нехарактерная для русских икон Воскресения XVI в., но логически связанная с основной композицией, также подтверждает принадлежность памятника к художественной культуре Пскова. Примером сочетания этого мотива с «Сошествием во ад» служит композиция «Во гробе плотски» — одно из клейм Четырехчастной иконы, исполненной псковскими мастерами после 1547 г. для кремлевского Благовещенского собора. Сцена Сошествия во ад, входящая в состав этого клейма, следует тому же изводу, что и публикуемый памятник.

Иконографические особенности иконы соответствуют стилю живописи, который

имеет очевидные псковские черты, родственные местным памятникам 1540-х — 1550-х гг. Однако снижение экспрессии, миловидность ликов, миниатюрность форм и облегченный колорит, в котором преобладают теплые охры и розово-оранжевые оттенки красного цвета, сближают икону с более поздними памятниками (ср. праздники из Псковоозерского монастыря: Иконы Пскова, 2012. Т. 1. Кат. 119–121), предвосхищая стиль местной иконописи конца XVI в., представленной праздниками из церкви Новое Вознесение и образом Рождества Христова неизвестного происхождения (ПМЗ; Иконы Пскова, 2012. Т. 2. Кат. 136–139, 140), житийной иконой Варлаама Хутынского из церкви Варлаама на Званице (НГОМЗ; Игнашина, Комарова, 2010) и «Походной церковью» из храма Белой Троицы в Твери (ТОКГ)<sup>2</sup>. Всё это позволяет отнести образ Воскресения, исполненный раньше, чем перечисленные памятники, к последней трети XVI столетия — малоизученному этапу истории псковского искусства.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Еще один его псковский вариант — праздничный образ третьей четверти XVI в. из собрания Воробьевых, с образом Господа Саваофа на верхнем поле (Служение, 2015. Кат. 46).

<sup>2</sup> Памятник принято датировать третьей четвертью XVI в. или 1570-ми гг. (Алатов, Родникова, 1990. Кат. 148; Шалина, 2017. С. 310–313), но стиль живописи и присутствие фигуры Василия Блаженного указывают на конец столетия.

## 16 «Се Агнец Божий...» (Проскомидия)

Вторая половина XVI в. (с поновлениями XIX в.).

Москва или Псков

Дерево, левкас, темпера, золочение

35,1 × 29,4 × 2,5 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве

Не реставрировалась

Икона, поновленная по старообрядческому заказу, в своей основе относится ко второй половине XVI в. и служит самым ранним примером редкой композиции на тему Божественной литургии. Ее ядром является традиционный образ Младенца — жертвенного Агнца, который в XV–XVII вв. часто встречается на богослужебных сосудах и покровцах. В эпоху позднего Средневековья подобные композиции иногда появлялись и на иконах (образ конца XVI в., собрание О.А.Васильева — Шедевры, 2009. Кат. 123; икона первой трети XVII в., собрание Р.Т.Р. — Шесть веков, 2007. Кат. 83).

Публикуемое произведение отличается от этих сцен не только из-за отсутствия мотива ангельского поклонения Младенцу, но и благодаря включению дополнительных деталей — красного ромба славы, небесных сил и фигуры Господа Саваофа. По сторонам чаши помещены сцены, которые связывают сюжет с чином проскомидии, предваряющим служение литургии. Левая сцена с ангелом, ведущим агнца, буквально передает слова священника

«Яко овча на заколение ведеся и яко агнец непорочен...», произносимые при первом надрезе просфоры-Агнца. Правая сцена, где ангел склоняется над Младенцем, держа в деснице нож, вызывает ассоциации со словами «Един от воин копием ребра Его прободен...», которые сопровождают прободение Агнца. Показательно, что образ Младенца сопровождают цитаты из чина проскомидии, восходящие к пророчеству Исая (53:6–8)<sup>1</sup>. Отсутствие звездницы, которая ставится на дискос с Агнцем только в конце проскомидии, также свидетельствует о том, что икона символически изображает процесс совершения этого чина. При этом она являет образы всех трех ипостасей Божества и свидетельствует о совершаемом Святым Духом преложении евхаристического хлеба в истинное Тело Христово.

В искусстве византийского мира образы проскомидии встречаются редко и не воспроизводят эту часть литургии столь конкретно и одновременно метафорически. Композиция, по-видимому, была разработана на Руси

Доска лиственной породы, цельная, надставленная по периметру четырьмя планками, с ковчегом. На обороте две поздние врезные несквозные встречные шпонки. Оборот окрашен в коричневый цвет. Над верхней шпонкой отверстия для подвески. На правом обреше поздние карандашные надписи, ошибочно определяющие сюжет: «[...жи]воносного // мать Божия источника»; «Праздник после // пасхи в пятницу».

Оклад — XIX в., Москва (?). Серебро, басма, золочение. Состоит из басменных пластин фона и полей с узором из завитков, образующих сердцевидные мотивы.

Сохранность. Доска покороблена, надставки отходят от древней основы. Над верхней шпонкой вертикальная трещина. Незначительные повреждения и загрязнения древесины. Икона сильно поновлена в XIX в., степень сохранности авторской живописи не ясна. Заново написаны крылья ангелов и коричневые ободки боковых медальонов, восьмиконечный нимб Господа Саваофа. Сильно поновлены одежды ангелов. Правки на фигуре красного серафима в нижнем медальоне и в начале надписи в верхней части среднего медальона. Золочение на нимбах и других деталях поновлено, черневые разделки и орнаменты прописаны. На изображении херувима в нижней части толстый потемневший слой лака. Потертости и утраты позднего красочного слоя, особенно крупные на фигуре ангела в левом верхнем конце красного ромба. Пластины оклада деформированы, почти полностью утратили золочение, имеют разрывы, утраты и загрязнения.

в XVI в. Известны ее более поздние примеры: сцена «Образ Таинства Божия» на обороте иконы «Богоматерь Гора Нерукосечная» муромского мастера Александра Казанцева (1691, ГРМ; Осень, 2018. С. 150–151)<sup>2</sup>, образ начала XVIII в. в ГМИИ (Русское искусство, 2006. Кат. 144) и старообрядческая икона начала XIX в. из Косцовой молельной в Петербурге (ГРМ; Образы и символы, 2008. Кат. 68).

Поскольку сюжет созвучен более сложной литургической сцене «Иже херувимы...», сложившейся во второй половине XVI в., он мог появиться в той же среде при участии придворных иконописцев московского или псковского происхождения включая мастеров, работавших по заказу Строгановых. Несмотря на поновления, миниатюрная манера письма, темный колорит и редкий сюжет позволяют допустить принадлежность иконы к кругу псковских памятников или произведений, связанных с семейством Строгановых.

М. О. Онуфриенко

<sup>1</sup> Надписи относятся к XIX в., но могут повторять авторские.

<sup>2</sup> В пятичастной структуре иконы 1691 г. видят утверждение практики совершения литургии на пяти просфорах, введенной патриархом Никоном, но публикуемая икона, представляющая реформу, заставляет усомниться в этой идее.



## 17 Преображение

Вторая половина XVI в. Средняя Русь (?)

Дерево, левкас, темпера, золочение

31×25,6×2,2 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Германии в 2019 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Верхняя часть композиции напоминает иконы Преображения из московских праздничных рядов раннего XV столетия (Благовещенский собор Московского Кремля, Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры), однако апостолы в нижней части сцены представлены в других позах. Их фигуры восходят к иным образцам — крупным иконам с дополнительными эпизодами, типа «Преображения» начала XV в. из Переславля-Залесского (ГТГ) или иконы первой трети XVI в. из Спасского монастыря в Ярославле (ЯМЗ). Впрочем, компактные композиции со сходным положением апостолов также были известны с довольно раннего времени — подобная сцена присутствует на византийской или исполненной греком в Москве иконе шести праздников из собрания С.П.Рябушинского (ГТГ; Государственная Третьяковская галерея, 1995. Кат. 78). В XVI в. эта компактная схема время от времени встречается в праздничных чинах разного

происхождения — например, на среднерусской иконе 1520-х — 1530-х гг. из Корнилиево-Комельского монастыря (ВГМЗ; Иконы Вологды, 2007. Кат. 42), в иконостасе Рождественского придела Софийского собора в Новгороде (середина XVI в.; *Шашина*, 2011. № 8) и на псковской иконе из Псковоозерского монастыря (ПМЗ; Иконы Пскова, 2012. Т. 1. Кат. 119). Судя по публикуемому памятнику, она воспроизводилась и в небольших моленных образах.

Своеобразному стилю иконы трудно найти аналогии. Судя по приемам письма и содержанию образов, она была исполнена в 1560-е или 1570-е гг. По ряду признаков памятник кажется среднерусским, исполненным в верхневолжских землях и представляющим собой местный отклик на столичные иконы того же времени с зелеными фонами и охристой цветовой гаммой. Однако сумрачный колорит, яркие белильные лещадки с приплесками по густо-коричневой основе и определенная живопис-

Доска лиственной породы (?), из двух или трех частей, с двойным ковчегом. На обороте две врезные несквозные встречные шпонки (поздние, дубовые). Торцы при поновлении залевкашены и выкрашены в красный цвет, оборот тонируется. Гвоздевые отверстия на лицевой стороне, разновременные отверстия на торцах и обрезках; на верхнем торце отверстие для подвески. На обороте сверху поздние отверстия для подвески, бумажные наклейки и их следы. На верхней шпонке слева красным карандашом: «Х»; справа карандашом: «Р».

**Сохранность.** Доска покорежена. Повреждения древесины, утраты левкаса и покраски на торцах. На лицевой стороне повреждения бортиков внешнего ковчега, тонировки на этих участках. Тонированные участки на полях. Вставка на фоне средника левее фигуры Илии. Утраты в местах отверстий для гвоздей. Утраты по вертикальным и горизонтальным царапинам.

**Надписи.** Вдоль обреза процарапанная многострочная надпись XIX в.: «МАТИДОНУ АЛЕКСЕВУ // РИЗУ ЧЕКАЧНУ // ВЕНЦЫ // КУТЛИЕ // ПОЗОЛОТИТЬ // СИЯ | ИКОНА | НАСТА//СИИ | ЛЕКСЕВЫ | ГАЛИКОВЫ». На правом обрезе процарапанная надпись того же времени: «35 СТАРОСТИНО».

**Публикации:** Hargesheimer, 15. November 2019. Bd. 1. Lot 734 (Новгород, XVI–XVII вв.).

ная свобода позволяют предположить влияние художественной культуры Северо-Запада Руси (возможно, Пскова). «Преображению» очень близок образ моления Иоанна Предтечи в пустыне с избранными святыми на полях, находившийся в Галерее Морсинк (Амстердам), а затем — в частном собрании в Бельгии (*Morsink*, 2006. N 12). Эта икона обладает похожим колоритом, в котором доминируют темный оливково-зеленый тон фона, оранжево-коричневый цвет горок, густо-синие и темно-коричневые пятна одеяний. Происхождение этого произведения также остается неясным, хотя в его художественном строе ощущается связь с новгородской традицией. Возможно, обе иконы написаны в центральных областях России выходцами из северо-западных земель, что было вполне возможно в эпоху Ивана Грозного.

А. С. Преображенский



## 18 Богоматерь Умиление

Последняя четверть XVI в. Москва  
Дерево, левкас, темпера, золочение  
31,7×28,5×2,5 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Наряду с распространенными вариантами иконографического типа Богоматери Умиление, повторявшимися чтимые в Византии и на Руси иконы, в русской иконописи XVI в. встречаются редкие изводы, воспроизводившие менее известные прототипы. Один из этих изводов представлен публикуемой иконой. Ее особенностью является поза Младенца, который, пребывая в объятиях матери, держит свиток обеими руками, положенными на колени. Похожие композиции довольно широко бытовали в греческой (преимущественно критской) иконописи XV–XVI вв., однако чаще всего выглядели несколько иначе: Христос изображался полулежащим, с обнаженной до колена и несколько выставленной вперед левой ногой, как во многих сценах Сретения, а Его левая рука и, соответственно, свиток были ощутимо приподняты (*Baltoiyanni*, 1994. P. 16–31. Pl. 1–20. Fig. 1; *Icons of the Cretan School*, 1993. N 3, 6, 135). Наша икона, на которой Младенец сидит гораздо прямее, сдвинув ноги и приподняв правую стопу, а Его ножки до пят окутаны гиматием, более близка к иной, не столь популярной разновидности типа, представленной образом рубежа XV–XVI вв. из Ви-

зантийского музея в Афинах, где ноги Христа также полностью закрыты (*Baltoiyanni*, 1994. N 19. Pl. 36). Однако полного совпадения нет и здесь, поскольку сама поза Христа на иконе из Афин осталась традиционной. Кроме того, на греческих иконах подобного типа мафорий Богоматери резко запахнут, а на публикуемой иконе он открывает ее хитон, образуя крупный асимметричный отворот с почти прямоугольной складкой<sup>1</sup>.

Очевидно, греческий образ, близкий к иконе Византийского музея, но обладавший индивидуальными отличиями, появившимися под воздействием других композиций, не позже середины XVI столетия попал в Россию<sup>2</sup>. Скорее всего, это была одна из небольших икон, встречающихся среди памятников подобной иконографии. Его схема была заимствована и, возможно, несколько отредактирована русскими мастерами. Не получив распространения, изредка она всё же воспроизводилась, о чем свидетельствуют икона третьей четверти XVI в. из коллекции Г.Д. Костаки (ЦМиАР; Иконы, 2007. Кат. 93), образ XVII (?) в. из собрания Н.П. Лихачева с намекающей на греческое происхождение композиции надписью «Цареград-

Доска лиственной породы, цельная (?), с двойным ковчегом. На обороте пазы для двух врезных несквозных встречных шпонок. На торцах и обрезках разновременные гвоздевые отверстия. На обороте между шпонками процарапанная надпись: «Ера ... т» (последняя буква заключена в круг), ниже косая черта.

Оклад — XVII в. Серебро, басма, гравировка, золочение. Состоит из пластин с растительным орнаментом и «трубами» на полях, пластин фона с чешуйчатым орнаментом, двойного венца с петлями для цапты и гравированным узором, и двух дробниц с надписями.

Сохранность. Доска сильно покороблена, шпонки утрачены. Многочисленные летные отверстия жука-точильщика. Древесина оббита, имеет царапины, разрушена или ослаблена ходами жука. В нижней части трещина, проклеенная при реставрации. На лицевой стороне чинки вдоль вертикальных трещин, утраты вдоль царапин, повреждения моделировок мафория, ассиста, бахромы. Большая горизонтальная вставка на груди Богоматери и Младенца, захватывающая звезду на плече. Утраты и чинки на шее и в левой части лица Богоматери, в верхней части волос Младенца и на прилегающем участке мафория, на плече Младенца, потертости красочного слоя. Оклад имеет деформации, разрывы и утраты металла. Золочение сохранилось фрагментарно, одна дробница утрачена.

ския» на обороте (*Лихачев*, 1911. С. 167, 170. Рис. 376), а также икона XIX в. без надписания, с обратной композицией (Цвет неувядаемый, 2004. С. 388–389). Под названием «Цареградская» этот тип попал на гравюру Григория Тепчегорского (1713–1714) из сборника «Солнце пресветлое» (Библиотека МГУ) и, уже в зеркальном варианте, на клеймо рамы со сводом богородичных икон письма Ивана Дорощева (1722, частное собрание) (Солнце пресветлое, 2021. Л. 99; *Колоско*, 2021. С. 219).

Редкая греческая иконография и стиль живописи связывают публикуемый памятник со столичной художественной культурой. Цветовая гамма, теплый, оранжеватый оттенок личного письма, мягкость его лепки и лирическое настроение, определяющее содержание образа, свидетельствуют о создании иконы в последней трети или четверти XVI столетия. Судя по серьезности и сдержанности выражения ликов, которые еще не обрели милотности и сентиментальности, характерных для искусства рубежа XVI–XVII вв., она относится к особому этапу, предшествующему годуновской эпохе.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Мотив встречается в поздне- и поствизантийских иконах других типов (образы Одигитрии — *Baltoiyanni*, 1994. N 66, 67. Pl. 128–132; икона Богоматери Умиление XIV в., ГЭ — Синай, 2000. Кат. В-128).

<sup>2</sup> В России знали и родственный, более распространенный извод. Его воспроизводят русская (?) икона XVI в. из собрания К.В. Воронина (Собрание, 2017. Кат. 33) и группа оплечных изображений типа иконы Богоматери Пустынской.

## 19 Богоматерь Умиление

Последняя треть XVI в. Средняя Русь

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение (двойник)

31,9 x 26,2 x 2 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Германии в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание

Редкий вариант типа Богоматери Умиление близок композициям, имевшим хождение в русском искусстве XV–XVI вв. – в частности, образам Богоматери Яхромской и Ярославской. Тем не менее, памятник является примером особого извода. Его отличают следующие особенности: левая рука Марии поднята почти вертикально, а пальцы касаются затылка или спины Младенца; на ее щеке и левой руке мафорий распахнут, образуя широкие отвороты, позволяющие видеть рукав хитона. Младенец обними руками обнимает шею матери под мафорием; Его ноги расположены по диагонали, причем повернутая правая ножка обращена к зрителю пяткой, а ее колено полностью скрыто левой ногой.

Сочетание этих черт характерно для сравнительно немногочисленных русских памятников XVI – начала XVIII в. Таковы произведения, опубликованные Н.П. Лихачевым (прорись в ГИМ и икона XVI в. из собрания Н.П. Лихачёва; *Лихачев*, 1911. С. 191. Рис. 417; *Лихачев*, 1906. № 199. Табл. СХП); иконы второй половины XVI в. из КБМЗ (инв. № ДЖ-858), Музеев Московского Кремля (*Самойлова*, 2017. Илл. 11) и зарубежной коллекции (Gouden Licht, 1988. N 62); близкий последнему памятнику образ, вы-

ставленный на аукционе Sotheby's в Нью-Йорке (22 апреля 2009 г., лот 228); считающийся царским вкладом образ из Ипатьевского монастыря (первая треть XVII в.; Костромская икона, 2004. Кат. 60); икона того же времени из частного собрания (Образ священный, 2014. Кат. 127); прорись из Сийского подлинника, якобы снятая с моленной иконы ярославских князей (*Кондаков*, 1910. С. 176. Рис. 128); образ конца XVII в. из Музея икон Пресвятой Богородицы (Цвет неувядаемый, 2004. С. 386–387) и икона письма новгородского священника Георгия Алексева (1723 г., собрание В.Н. Набокова-Алексева; *Шесть веков*, 2007. Кат. 31). Та же схема использована Григорием Тепчегорским в гравюре 1710-х гг. из сборника «Солнце пресветлое» (Библиотека МГУ), ошибочно названной образом Богородицы Яхромской (Солнце пресветлое, 2021. Л. 101; *Камашко*, 2021. С. 191). В России этот извод так и не получил устойчивого названия и смешивался с родственными иконографиями.

Детали таких композиций ощутимо варьируются. Младенец порой возлагает левую руку на плечо матери, а Его правая ножка чаще помещается ниже ее десницы, что также не совпадает с композицией рассматриваемой иконы.

Доска липовая, цельная, с двойным ковчегом и фаской на одном из вертикальных ребер. На обороте две врезные несквозные встречные шпонки. На верхней шпонке и над ней отверстия от шурупов для подвески. Оборот, торцы и обрезы позднее выкрашены в темно-коричневый цвет. На торцах, обрезах, обороте и лицевой стороне гвоздевые отверстия, гвозди и мелкие фрагменты оклада. На обороте разновременные печатная этикетка и бумажные наклейки с надписями шариковой ручкой и фломастером на немецком языке, следы утраченных наклеек. Ниже современные номера, написанные ручкой и маркером.

**Сохранность.** Доска сильно покороблена. На обороте повреждения древесины, в том числе отщеп на нижней шпонке, заполненный грунтом, трещины, летные отверстия жука-точильщика. Покраска оборота неравномерно счищена. Бортик внешнего ковчега частично срезан, левкас на его лузге утрачен. Крупные реставрационные чинки в центральной части нижнего поля, на нимбах Христа и Богоматери. Мелкие чинки грунта в местах гвоздевых отверстиях. Золочение (двойник) на фоне, полях и нимбах полностью счищено. Тонировки по контуру фигуры Богородицы, на ее лице и лице Младенца. Украшения мафория Богоматери, черты и описи ликов, волосы Младенца, свиток и пальцы левой руки Богоматери в значительной степени реконструированы. Потертости красочного слоя.

**Надписи.** На верхней шпонке процарапанная надпись XVI (?) в. (с выносными буквами над шпонкой): «МОЛИТВА ПОМ НИКИФОР». Под шпонкой небрежно процарапанная надпись того же времени и содержания: «МОЛИТ[А] П...//...АНТ[У]С ПОМ НИКИФОР».

**Экспертные заключения:** акт комплексной экспертизы № 174, В.В. Баранов, при участии А.С. Преображенского и А.В. Баранова (последняя треть XVI в., Центральная Россия).

**Публикации:** Galerie Moenius. 31. Oktober 2020. Lot 153 (конец XVI в.).

Свиток в левой руке Богоматери изображался далеко не всегда. Кроме исследуемого памятника, этот мотив известен по иконе из Музеев Кремля, где он сочетается с иным положением ног Спасителя, и образу 1723 г. работы священника Георгия Алексева, на котором также видны обе ручки Христа. Несмотря на позднюю датировку, последнее произведение служит самой точной аналогией публикуемого образа.

В литературе высказывалось мнение о греческом происхождении рассматриваемого извода (*Шесть веков*, 2007. С. 169). Оно подтверждается критскими иконами Гликофилусы XV–XVI вв., не идентичными, но близкими исследуемому памятнику (*Baltoyianni*, 1994. P. 131–152; *Греческие иконы*, 2010. Кат. 13, 22). Подобные произведения свидетельствуют о существовании группы схем общего происхождения. Очевидно, среди них был и редкий вариант, который положил начало русской традиции, дошедшей до провинциальных центров. Хотя публикуемый образ ориентируется на столичную культуру, по стилю его можно отнести к среднерусскому искусству или искусству вологодских земель.

А.С. Преображенский



## 20 Святитель Николай Чудотворец

Конец XVI в. (с поновлениями XIX в.). Белоозеро  
Дерево, павлока, левкас, темпера, золочение  
36×29×2,5 см

Происхождение неизвестно.

Приобретена в Москве в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание



Доска лиственной породы, цельная, с двойным ковчегом. На обороте две поздние дубовые врезные несквозные встречные шпонки, в центре по трещине шпонка-ласточка того же времени. На торцах и обрезках гвоздевые отверстия.оборот, торцы и обрезы выкрашены в темно-коричневый цвет.

Оклад — середина — вторая половина XIX в. Медный сплав, серебро, чеканка, гравировка, канфарение золочение. Цельный рамочный оклад с полями, покрытыми растительным орнаментом в духе первой половины — середины XVII в., и съёмными серебряными венцами с широкими корунами. На венцах клейма: 84 пробы и мастера «ПУ». На верхнем поле гравирована надпись «Св(ятой) Николае Можайски».

Сохранность. Доска покороблена, шпонки заменены. Утраты древесины, многочисленные летные отверстия жука-точильщика. В центре оборота вертикальные трещины, проходящие через выпавшие сучки (заполнены при реставрации). Трещина проклеена, на торцах скреплена вставками в виде тонких брусков. На лицевой стороне восполненные утраты древесины, грунта и живописи по бортику внешнего ковчега. Золочение фона и полей, надписи и растения на поземе относятся к XIX в. Сколы и выпады грунта, крупный выпад красочного слоя в нижней части омофора. Утраты в местах гвоздевых отверстий по сторонам лика и в медальонах, по вертикальной трещине в центре доски, вставки в верхней части фигуры святого. Царапины, потертости красочного слоя. Фрагменты записи на плате. Потемневшее покрытие. Оклад имеет незначительные деформации, потертости золочения и загрязнения.

Святитель Николай представлен в рост, с симметрично приподнятыми руками — благословляющей десницей и шуйцей, в которой он держит Евангелие, поставленное на плат. Подобные композиции часто именуют образами Николы Зарайского по чтимой иконе из Никольского собора в Зарайске. Происхождение типа, ставшего популярным уже в XIV в., вряд ли непосредственно связано с зарайской иконой: это византийская схема, которая на Руси под влиянием родственных западных композиций приобрела особенно отчетливый облик и вследствие своей выразительности получила распространение в разных областях (см. подробнее: *Преображенский*, 2012). Однако в эпоху, когда было создано публикуемое произведение, в связи с развитием почитания образа из Зарайска соответствующий эпитет время от времени появляется и в надписях на иконах, и в описях церковного имущества.

Известно несколько пядничных икон конца XVI — XVII в. с надписью «Никола Зарайский», причем едва ли не все они воспроизводят средник зарайской иконы без обрамляющих его

житийных клейм<sup>1</sup>. Как и на иконе 1510-х гг., которая с определенного времени заменила собой более древний чудотворный образ (находилась в ЦМИАР, возвращена в Никольский собор в Зарайске; Иконы, 2007. Кат. 35), в этих произведениях фигура Николая Чудотворца сочетается с двумя медальонами, в которые помещены полуфигуры Христа и Богоматери («Никейское чудо»). Такие медальоны присутствуют и на публикуемом образе. Хотя эти детали встречаются не только в репликах иконы из Зарайска, они всё же могут указывать на то, что, согласно первоначальному замыслу, произведение должно было копировать ее средник. Сейчас на верхнем поле находится нейтральная надпись «Святый Николае Чудотворец», сделанная при старообрядческой реставрации XIX в. по слою нового золота, но первоначально там могла стоять надпись «Святый Николае Зарайский». Вероятность присутствия этого топографического эпитета косвенно подтверждает надпись на окладе XIX в., где святой по неясным причинам неверно назван «Можайским».

Несмотря на поновления, авторская живопись имеет хорошую сохранность и позволяет

датировать икону концом XVI столетия. Мону-ментальность фигуры, тип лика святого и теплый коричневый тон карнации с розоватым оттенком соответствуют одному из вариантов стиля этого времени, очевидно, сформировавшемуся в 1580-е гг. и позднее удерживавшемуся в провинции. Весьма близкой стилистической аналогией памятника, сходной с ним и на иконографическом уровне (если не считать отсутствия медальонов, замененных двумя небесными сегментами), и на уровне колористического решения и мелких деталей, является местный образ Николая Чудотворца из надвратной Преображенской церкви Кирилло-Белозерского монастыря, который, как и весь иконостас, исполнен около 1595 г. (КБМЗ; Иконы, 2005. Кат. 57). Эта икона, очевидно, написана мастером, испытавшим воздействие псковской живописи. Публикуемый образ подражает подобным памятникам, но уже не вызывает прямых ассоциаций с художественной культурой Пскова и может быть отнесен к числу произведений белозерских иконников.

А. С. Преображенский



<sup>1</sup> Некоторые примеры указаны: *Преображенский*, 2012. С. 247–248. Примеч. 7.

## 21 Вход в Иерусалим (из праздничного чина)

Последняя четверть — конец XVI в. Вологодская провинция (Заозерье)

Дерево, паволока, левкас, темпера, золочение (двойник?)

49×43×2,5 см

Происходит из Успенской церкви Александро-Куштского монастыря (Вологодская область).

Находилась в зарубежном частном собрании (?).

Приобретена в Германии в 2020 г.

Реставрирована до поступления в собрание (в Западной Европе?)

Материальные признаки доски, ее размеры, стиль живописи и приемы письма не оставляют сомнений в том, что публикуемая икона входила в состав праздничного чина иконостаса Успенской церкви Александро-Куштского монастыря, находившегося сравнительно недалеко от Вологды, на правом берегу реки Кушты, близ ее впадения в Кубенское озеро. К XX в. в обители, основанной в первой половине XV столетия преподобным Александром Куштским, сохранился деревянный шатровый храм Успения Богоматери, который принято считать сооружением 1519 г. (согласно более правдоподобной версии, он срублен уже в XVII столетии). В 1962 г. церковь перевезли на территорию вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря, а ее иконостас в 1970 г. поступил в Вологодский краеведческий музей (ныне ВГМЗ).

Четырехъярусный иконостас Успенской церкви представлял собой сложный разновременный комплекс, включавший произведения XVI–XIX вв. (Иконы Вологды, 2007. Кат. 123–140; Иконы Вологды, 2017. Кат. 89–107). Кроме верхнего пророческого ряда второй половины XVIII в. и деисусного чина послед-

ней трети XVII в. в нем находились чиновые иконы позднего XVI столетия, первоначально составлявшие основу иконостаса более древнего, очевидно, небольшого храма. Это образы праздников и поясных пророков, которые в поздней иконостасной конструкции были объединены в один ряд. Средние размеры всех этих икон равны 49×45×2,6 см.

В собрании ВГМЗ хранятся двенадцать икон праздников и шесть икон пророков из Куштского монастыря (Иконы Вологды, 2007. Кат. 123–140). Согласно акту 1962 г., составленному реставраторами после извлечения икон из иконостаса, в Успенской церкви находилось еще семь икон, принадлежавших к этим двум рядам. Они не поступили в музей, так как исчезли до вывоза комплекса в Вологду, в годы, когда иконостас находился на временном хранении на территории обители (Иконы Вологды, 2017. С. 625. Примеч. 2, 3). Это были образы Давида, Соломона, Амоса (?), пророка, в акте названного «Еремей»<sup>1</sup>, и иконы праздников — «Святая Троица», «Вход в Иерусалим» и «Жены-мироносицы у Гроба Господня». Нынешнее местонахождение первых пяти икон не установлено. Пропавший «Вход в Иеруса-

лим» уверенно отождествляется с публикуемым памятником, а образ Жен-мироносиц — с аналогичной по размерам и стилю иконой, также оказавшейся в Западной Европе (Hargesheimer, 13. November 2020. Lot 641). Эти произведения существенно дополняют имеющиеся сведения о древнейшем иконостасе монастырской церкви, который представляет собой крайне интересный пример истолкования форм вологодской живописи местными провинциальными мастерами, обслуживавшими малые обители и приходские церкви близ Кубенского озера. Художественный строй иконы «Вход в Иерусалим» с предельно упрощенными формами архитектуры и пейзажа, большеголовыми фигурами и трогательными деталями (голоногий отрок, постилающий рубаху, ветви цветущей вербы в руках жителей Иерусалима) весьма своеобразен. Однако несмотря на почвенность в нем угадываются общестилевые признаки конца XVI столетия — снижение интенсивности цвета, мягкость и доверчивое выражение ликов, духовное изящество и созерцательное состояние персонажей.

А. С. Преображенский

Доска сосновая, цельная, с ковчегом. На обороте две узкие врезные несковные встречные шпонки (у нижней ребра стесаны в виде узких фасок). На верхней шпонке левее центра процарапаны четыре вертикальные черты. Несколько отверстий на торцах и обрезках. В центре и под верхней шпонкой три поздних отверстия для подвески. Обрат тонирован в коричневый цвет.

Сохранность. Доска покороблена. Нижняя шпонка неплотно закреплена в пазу, пять обеих шпонок и узкий конец верхней стесаны. Утраты и разрушения древесины, в том числе на значительной части верхней шпонки и на обрезках. На полях крупные утраты левкаса и реставрационные вставки, красочный слой счищен вместе с именуемой надписью. Утраты вдоль вертикальных трещин. Потертости на нимбе Христа. Загрязнения, остатки защитного покрытия. Белильные надписи в середине («ИС ХС», «ап(о)столи г(о)с(по)дни») поздние.

Публикации: Hargesheimer. 13. November 2020. Lot 640 (Россия, около 1600 г.).



<sup>1</sup> Маловероятно, что это образ пророка Иеремии — его икона также упомянута в акте и находится в ВГМЗ.