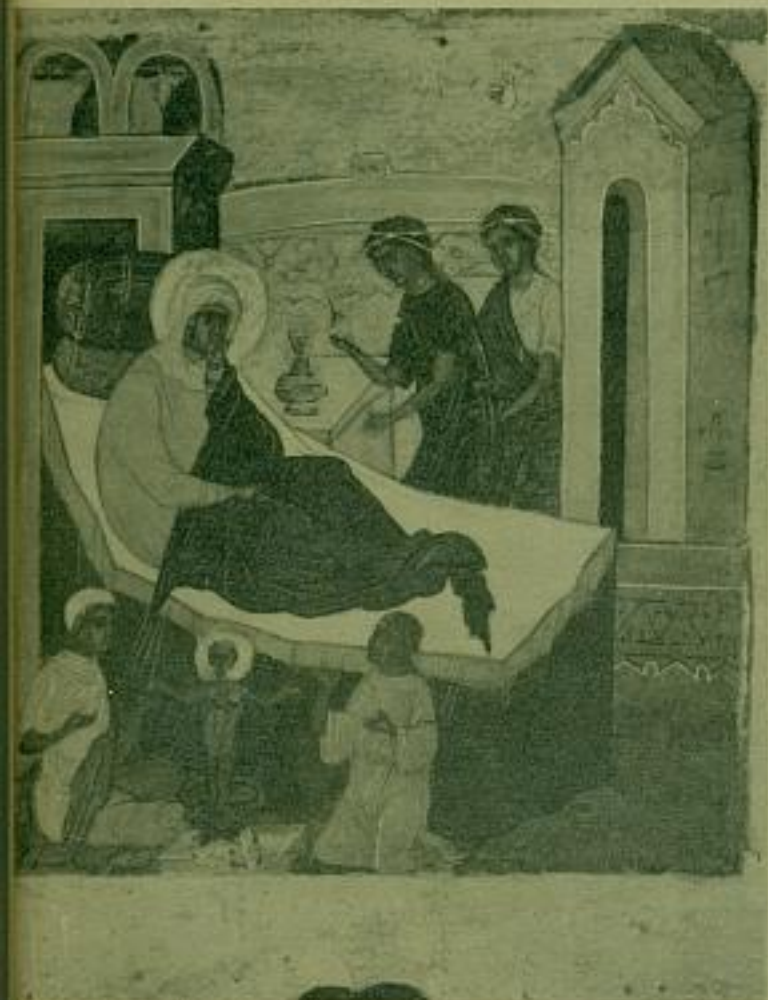
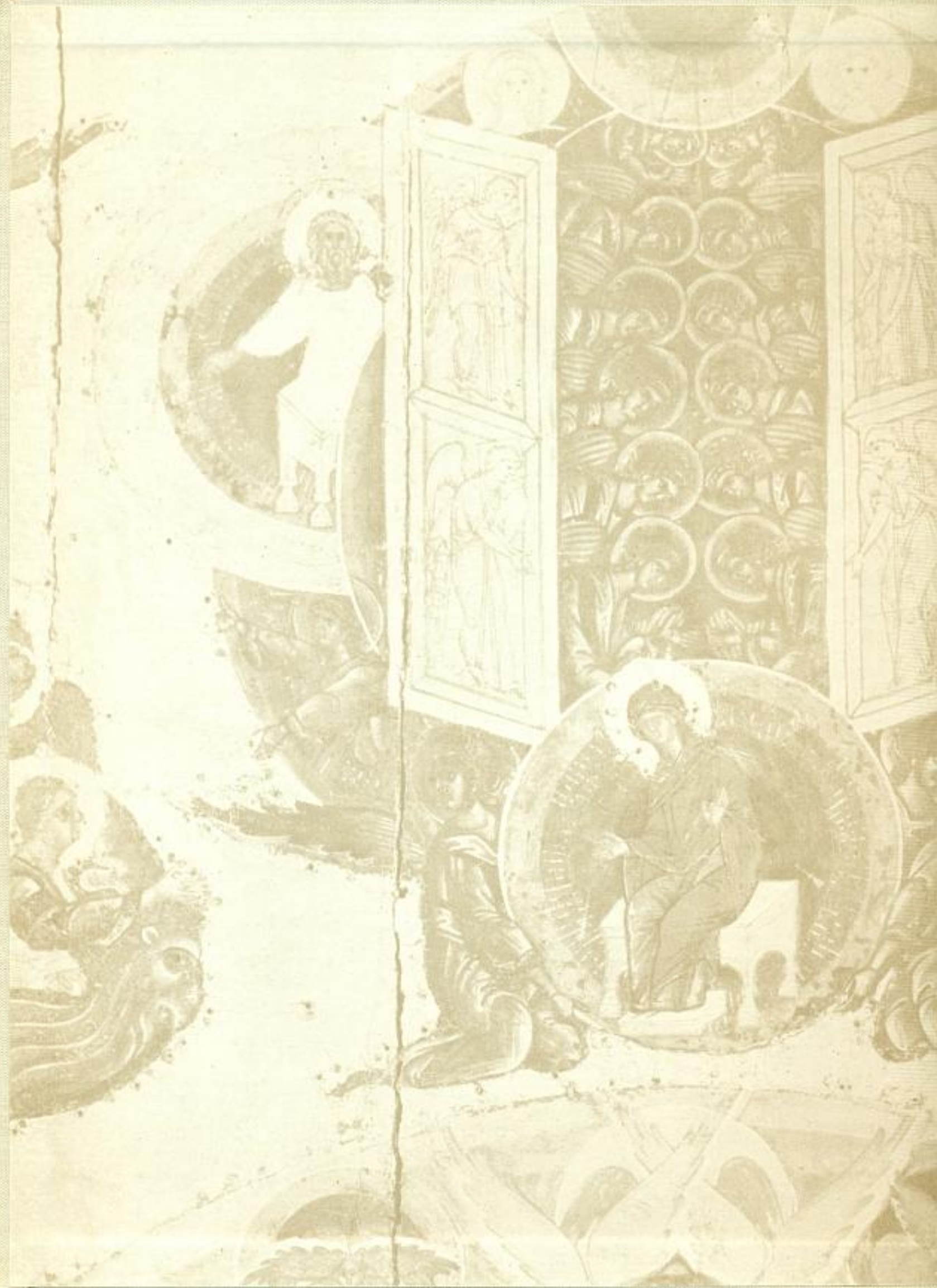
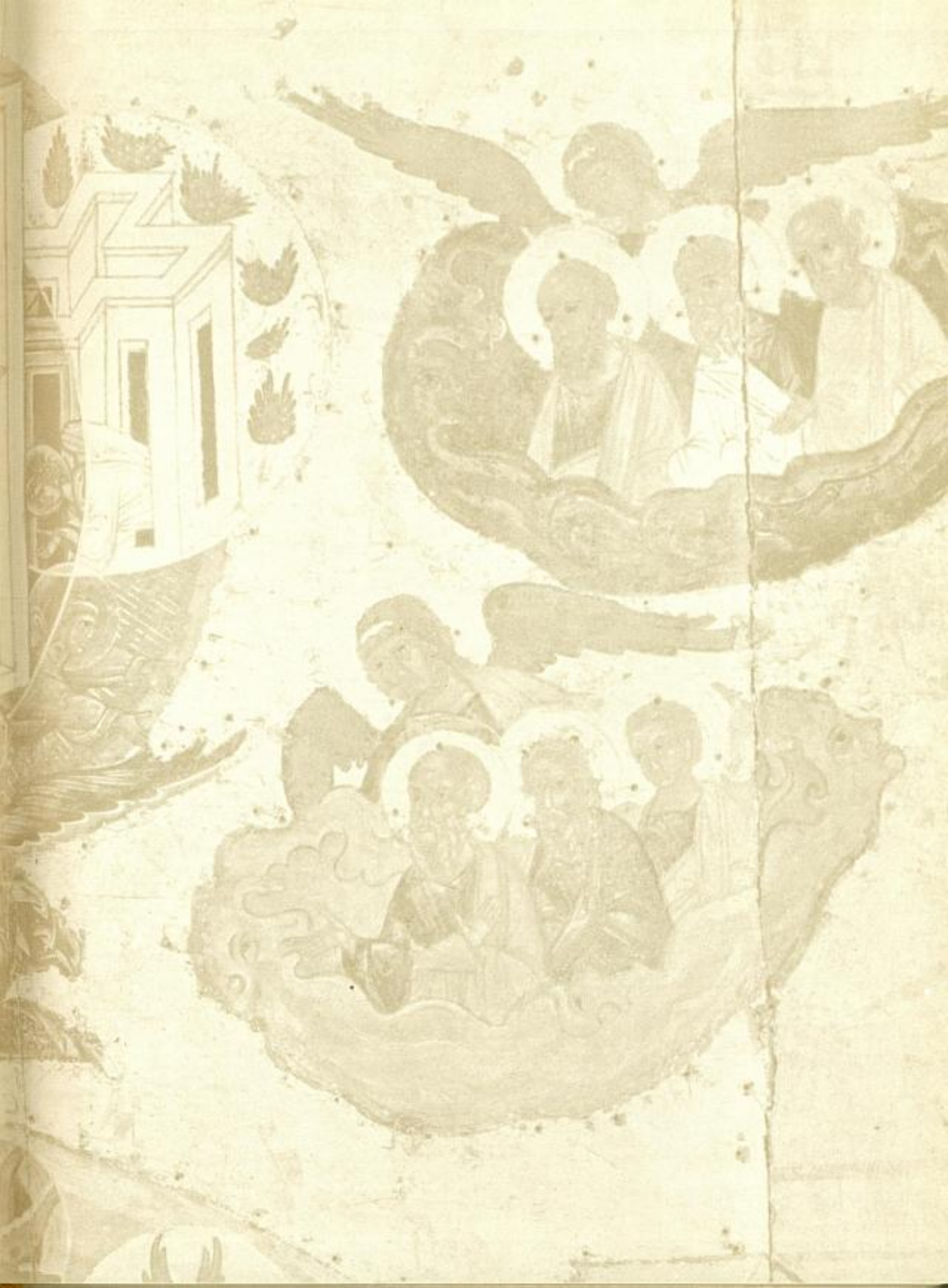


ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ







ИЗДАТЕЛЬСТВО „АВРОРА“. ЛЕНИНГРАД

AURORA ART PUBLISHERS. LENINGRAD



OLD RUSSIAN PAINTING



З. С. С М И Р Н О В А

ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ

(НАХОДКИ И ОТКРЫТИЯ)

В альбоме представлены иконы, найденные в старинных русских городах и селах экспедициями Государственного Русского музея, а также отдельные находки музеев Пскова, Петрозаводска, Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря.

Для истории русского искусства 50—60-е годы нашего столетия явились временем открытий. Еще недавно казалось, что в музеях уже собраны почти все сохранившиеся древнерусские иконы и вряд ли можно ожидать серьезного пополнения этих коллекций. Но когда специальные музейные экспедиции направились в старинные города, села и монастыри, то там удалось обнаружить никому не известные ценные произведения и целые художественные ансамбли. Ни одна область истории русского искусства не обогатилась в последние годы таким количеством новых памятников, как древнерусская иконопись.

Эти находки можно сравнить по значению только с открытиями первых послереволюционных лет, когда началось планомерное изучение сокровищ старых русских городов. В те годы были обследованы главным образом крупнейшие художественные центры древней Руси, и в первую очередь Новгород, Псков, Владимир, Суздаль, Ярославль, осмотрены монастыри и соборы самой Москвы. Именно тогда были открыты и расчищены уникальные иконы XII—XIII веков и среди них «Владимирская богородица» и «Ангел золотые власы», найден написанный Андреем Рублевым «Денсусый чин» из Звенигорода, обнаружено много других выдающихся памятников, получивших мировую известность. Эти произведения представляют основные живописные школы и отражают главный путь развития искусства.

Сейчас наступил новый этап поисков. Они ведутся уже не в отдельных древних центрах, а на всей огромной территории старых русских земель, не столько в больших городах, сколько в их окрестностях и в дальних деревнях и селах. Неудивительно, что здесь осталось гораздо меньше икон самой ранней поры, ибо уже в старину они были окружены особым почетом и хранились преимущественно в крупных городских соборах и больших монастырях. Произведения XIII века для нынешних экспедиций — редкость. Но зато теперь удается с большей полнотой проследить художественную жизнь целых областей с XIV по XVII век. Раскрываются неизвестные местные школы, выявляется картина искусства провинций, выявляются новые грани русской культуры, важными деталями дополняется развитие иконописи Новгорода, Пскова и Москвы, и вся история древней живописи обогащается яркими страницами.

Как показала выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства», устроенная в 1966 году в Русском музее, эти открытия интересны не только ученым-специалистам. Предлагаемый альбом должен познакомить с новыми находками широкие круги читателей. Конечно, рамки одного издания не могут охватить всего многообразия новооткрытых произведений, хранящихся в различных музеях. К тому же немало икон еще лежит на столах реставраторов, ведущих кропот-

ливую работу по снятию с них потемневшего лака и поздних ремесленных «поновлений». Поэтому в альбоме репродуцируются лишь отдельные произведения из многочисленных находок последних пятнадцати лет.

Автор глубоко признателен всем товарищам, участвовавшим в поисках, реставрации и атрибуции издаваемых произведений, и особенно В. А. Пушкикареву — организатору экспедиций Русского музея, много сделавшему для пополнения иконной коллекции, В. К. Лауринной, помогавшей ценными критическими замечаниями, и Н. В. Перцеву, щедро поделившемуся своими наблюдениями над стилем и техникой публикуемых памятников.

К числу самых древних и наиболее ценных в художественном отношении находок принадлежит «Никола с житием» из погоста Любони Новгородской области. С первого взгляда ощущаются торжественная размерность всего изображения, точная согласованность пропорций, благородная сдержанность живописи. Это искусство крупных форм, четких членений, спокойного ритма. В плоском развороте композиции, ее почти архитектурной построенности, в ярких и цельных цветовых пятнах, умело распределенных и уравновешенных, в глубине и насыщенности колорита, скуности цветовой палитры чувствуется дыхание XIII века с его мощными, значительными и простыми формами.

Здесь ничто не подчеркнуто чрезмерно. Фигура Николая, строгая по очертаниям, свободно размещена в средней части иконы. Полоса клейм, образующая нарядную раму, не выглядит ни преувеличенно широкой, ни слишком измельченной; очертания их — узких на боковых полях, широких на верхнем и нижнем — вторят конфигурации иконной доски; клейма на нижнем поле — самые крупные и образуют как бы основание всего изображения. Широкие белые поля, большие участки свободного фона придают иконе особенную величественность, исключают впечатление тесноты и нагруженности.

Житийные клейма иллюстрируют лишь главные события в жизни Николая: рождение, детство, получение священных санов и чудеса, прославившие его имя. Как в выборе сюжетов, так и в самих изображениях внимание не отвлекается на второстепенное, повседневное, будничное. Показано лишь необходимое для иллюстрации событие: минимальное число персонажей, скупой намек на место действия. Рассказ развивается неторопливо, размеренно. Все позы полны достоинства. Движения, даже самые энергичные, кажутся замедленными, остановившимися. Действие приобретает вневременной, отвлеченный характер, оно как бы совершается вечно. Повторяющиеся несколько раз трехчастные композиционные схемы, сходные архитектурные фоны (особенно округлые навесы),

зеркальное повторение некоторых деталей в клеймах усиливают ощущение неспешности, значительности действия, подобно ритмическим повторам в народной эпической поэзии. Пространные многострочные надписи, исполненные строгим древним почерком — уставом, дополняют торжественность каждой сцены.

Тяга к ясности членений видна даже в обработке иконной доски. Ширина полей соразмерна общим пропорциям иконы, а скос от полей к иконному углублению — ковчегу — сделан отлогим, четким и глубоким, как это бывает лишь в византийских и самых древних русских произведениях. Обрамление иконы получает особую пластическую выразительность, что усилено коричневой окраской скоса, словно передающей густую тень.

Но при всей близости иконы к искусству XIII века она уже утратила многие качества, свойственные живописи этого столетия; в ее образном строе появились совсем иные оттенки. Лику Николы в середине придано смягченное выражение, черты стали мельче. Он лишен той невозмутимой отрешенности, которая так типична для персонажей XIII века. Изображение по своей внутренней сути стало соизмеримо со зрителем. В житийном „Николе“ уже нет незыблемой силы, всеподавляющей мощи, нечеловеческой приподнятости и несокрушимости образа.

В клеймах, наряду с внушительными застылыми фигурами с суровыми лицами и остановившимся взором (таков, например, Никола в правом нижнем клейме), встречаются и иные персонажи, в которых проскальзывает нечто трогательное, даже изысканное. Линии рисунка местами выглядят эскизными, пятна света — неопределенно скользкими. Все это возвещает приближение нового, более эмоционального художественного стиля, выступившего на Руси в сложившемся виде в следующем, XIV столетии. Создается впечатление, будто икона написана по древней композиционной схеме, построена по старым законам, но сюда уже просачиваются, пусть несмело, черты новой эпохи, проникает ощущение предстоящих перемен. Произведений „переходной“ поры сохранилось мало, и остается неизвестным, когда именно происходил этот сдвиг в русском искусстве. Поэтому время создания „Никола“ не определяется с большой точностью, и лучше отнести ее к концу XIII — началу XIV века.

Икона Николы не имеет прямого сходства с уже известными новгородскими произведениями, хотя и найдена не так далеко от Новгорода. Она лишена резкости и остроты, уже определившихся в ту пору в новгородском искусстве, ее художественный строй мягче и сдержаннее. В иконе не видно твердых контуров, геометрически четких бликов, и это зависит не только от стертости верхних красочных слоев. Главное в ее живописи — не красота ярких и чистых цветовых плоскостей, а выразительность красочных пятен, глубоких и

насыщенных, цельных и обобщенных, ясно читающихся, но не резко разграниченных. Их поверхность — живая, разнообразная, переличатая. Одна и та же краска в тенях положена густо, в освещенных местах — тонко, белила нанесены, как правило, лубкими мазками неопределенной формы; линии рисунка деликатны, легки и имеют приглушенный коричневый оттенок. Особенно свободно исполнены лица. Их черты намечены быстрыми штрихами, стремительными и даже отрывистыми; на светлом основном тоне лежат прозрачные тени, легкие блики, бегло брошенные мазки красной краски — киновари.

Интересно, что другие иконы, найденные вместе с „Николой“ в погосте Любони, тоже лишены явных признаков новгородского письма. Очевидно, „Никола“ принадлежит к малозвестному направлению в ранней русской иконописи, может быть к своеобразной линии в рамках новгородского искусства.

Памятники XIII—XIV веков, раскрытые в последние годы, связаны с искусством провинции. Отсюда неуверенность, даже примитивность письма, робость в стилистических поисках. Провинция жила старыми нормами, но лишь по инерции, без прежней убежденности. Былые идеалы постепенно утрачивали силу, а новые, захватывая пока лишь крупные центры, еще слабо проникали в глухие углы. Именно поэтому в провинциальных произведениях наблюдается не столько сложение нового стиля и появление другого мироощущения, сколько утрата, спад и забвение старого.

Но примечательно, что, несмотря на инертность развития, для этого периода характерна большая стилистическая нестрота, разнообразие художественных решений. По сравнению с иконой из погоста Любони, совсем иное впечатление производит житийный „Никола“ из старинного псковского села Виделебье. На нем имеется редкая для древних памятников надпись с именами заказчиков Василия и Федора Ованьиных и датой, которую можно, без уверенности, прочесть как 1337 год (цифра сотен не сохранилась, почерк же декоративно стилизован, но очень архаичен).

Разница между этой иконой и предыдущей зависит не столько от времени создания, сколько от породивших их художественных направлений. Псковская икона острее, эмоциональнее. В аскетически бледном, бескровном, отрешенном лице Николы чувствуются скрытая энергия и, несмотря на примитивность письма, внутренняя утонченность. Его чертам присущи пронзительность, нервность, противоречание внешней застылости. Крупные, широкие плоскости, строящие форму, сочетаются с резкими контурами, то протяженными, извивающимися, то отрывистыми, словно быстрый, острый штрих.

Истоки этого стиля противоречивы. Своей замкнутой неподвижностью лик Николы близок к произведениям XIII века. Но во внутренней

сложности образа, графической четкости рисунка прескальзывают отдаленные отголоски искусства более раннего и, вместе с тем, может быть, намечается шаг к новому, одухотворенному стилю следующего столетия. За этим изображением угадывается большая художественная традиция, по-своему истолкованная псковским мастером.

По общему построению видедебская икона тоже отличается от любоньской. Ее композиция нагруженная, полоса клейм широкая, словно нагнувшаяся на средник, житийные сцены представлены крупным планом, фигурки мешковаты и аморфны. В колорите заметна тяга к декоративной яркости, почти варварской красочности: напряженный ослепительный контраст пламенной киновари фона, насыщенного желтого цвета нимба, синих медальонов, изумрудной, типично псковской зелени в некоторых клеймах. Такая интенсивность простых и чистых красок заставляет вспомнить псковскую „Богоматерь Одигитрию“ XIII века (Третьяковская галерея) и некоторые современные ей иконы новгородской школы, с которыми ранняя псковская иконопись имела родство. Эта манера, упрощенная и грубоватая, сложилась в русской иконописи в XIII веке. Она была типична для „низовых“ течений, всегда более консервативных, и потому могла удержаться надолго.

Псковские иконы раннего периода (XIII — начала XIV века) немногочисленны и очень разнообразны, хотя на всех них так или иначе лежит печать местного творчества. Новый „Николай“ занимает особое положение. Яркая красочность, плоскостная и декоративная манера письма сближают его с простонародными, провинциальными течениями, а лик Николая, его тип, его внутренняя характеристика выдают наличие высокого и уточненного образца, на который ориентировался и которым вдохновлялся псковский иконописец.

„Илья Пророк“ заставляет перенестись в художественную атмосферу иного, более позднего времени, чем предшествующие иконы. Сосредоточенность и спокойствие образа, соразмерность и уравновешенность композиции, деликатная легкость и сглаженная обобщенность живописи — во всем узнается дух искусства XV века. Красота древнего письма особенно наглядна рядом с грубым, плоским и примитивным дополнением в левой части. Очевидно, икона написана еще на раннем этапе сложения этого стиля. Может быть, крупная, даже грузная фигура Ильи, внутренняя значительность лика являются отзвуками искусства XIV века, с его индивидуальностью образов и мощью форм.

Новый памятник принадлежит к новгородскому художественному кругу. Это видно и по яркости цвета, и по характерной четкости рисунка, и даже по распространенному именно в новгородской иконописи XV века типу лика, с очерченным единой линией контуром носа. Но среди новгородских произведений эта икона выделяется

сдержанностью и вместе с тем особой мягкостью изображения. Здесь не увидать сильных контрастов света и тени, беглой уверенности приемов, быстрых очерков, безупречно выработанной схемы, которая налагает печать сходства на лица многих новгородских персонажей. В „Илье“ все не так определенно и четко, в нем больше округленности, плавности. Необычна и техника. Икона исполнена на грубо отесанной, неровной дощечке, и ее незаглаженная, шероховатая поверхность, проступающая под тонким, почти просвечивающим красочным слоем, составляет контраст с тщательностью живописи.

Икона эта найдена на севере, в маленькой деревенской часовне неподалеку от Онежского озера. Может быть, она исполнена в одной из своеобразных новгородских мастерских и привезена на север. Но строгость образа, обобщенность живописи, особенности техники позволяют предположить, что это произведение местного, северного творчества.

Среди вновь открытых произведений XV века на первом месте, бесспорно, стоят иконы Новгорода. Это классическая пора новгородской иконописи. Местные художественные мастерские были тогда столь многочисленны и активны, что их произведения не только украшали городские храмы, но попадали и в очень отдаленные уголки обширных новгородских земель.

„Архангел Гавриил“ из Муромского монастыря на Онежском озере — часть большой многофигурной композиции деисусного ряда иконостаса. Крупная, мощная фигура архангела написана виртуозно. Мастер словно любит смелыми очертаниями темных крыльев, пышным каскадом ниспадающих драпировок, острыми и ломкими углами световых бликов. Традиционным для архангелов — красным и зеленым — одеждам он придает чрезвычайно насыщенные оттенки, а в распластавшейся симметрично иконе архангела Михаила пишет одежды густо-розовые и изумрудные, тем самым избегая повторения цветовых пятен в пределах ансамбля. Все здесь решительное и крупное. Живопись основана на контрасте интенсивных красок, на энергичном противопоставлении света и тени, на четкой очерченности всех форм, максимально рельефных, определенных, словно рубленых, резаных.

Новгородских деисусных „чинов“ второй половины XV века, подобных муромскому, сохранилось несколько. Они очень похожи по общим схемам: позам, очертаниям складок одежд. Очевидно, был какой-то образец или канон, на который ориентировались мастера. В художественном отношении эти „чины“ различны, причем муромский принадлежит к лучшим. Он может дать представление о великолепии и декоративном блеске живописных ансамблей, украшавших внутренние помещения новгородских церквей того времени.

Но, восхищаясь этой нарядной, шумной живописью, трудно не заметить и в ней некоторой шеголеватости, эффектности. Главный художественный акцент уже не на психологической выразительности лица, не на внутренней значительности образа, а на изобретательности и богатстве внешних форм. Это искусство близко к той грани, за которой формальные декоративные моменты могут окончательно возобладать над духовной сущностью изображения.

илл. 8

Иное художественное течение предстает перед нами в маленькой иконке с изображением Богоматери Знамение, Ильи, Николая и Иоанна Предтечи, найденной в селе Вегорукса на Онежском озере. Это средняя часть трехстворчатого складня. Такие складни, где было принято изображать святых, наиболее почитавшихся в данной местности, по известным более позднего времени, иногда изготовлялись по личному заказу — тогда на них бывали представлены святые, сомнительные заказчику и членам его семьи и считавшиеся их покровителями.

Подобные маленькие триптихи могли находиться не только в городском каменном храме или деревенской часовне, но и в обычном жилом доме. Эти иконы, украшавшие строгий интерьер ярким цветным пятном, оживляли простую и суровую обстановку старинного быта. Как и „Архангел Гавриил“, это памятник второй половине XV столетия. Отсюда подчеркнутая отточенность формы, слаженность живописи. Но в целом иконка из Вегоруксы проще и грубее. Простодушные святые привлекают выражением стойкости и решительности, ясная композиция, четкие линии, чистые и яркие краски помогают воспринять ее с первого взгляда. Миниатюрная по размеру, икона монументальна и выдерживает сравнение с крупноформатными произведениями. Накивный узор, рельефная арка сверху, позволяющая живо ощутить пластику деревянной доски, цветовая насыщенность сообщают складню ту бесхитростную нарядность, которая роднит его с произведениями народного декоративного искусства. Наверное, новгородские мастера писали много подобных икон, опираясь на твердо выработанные приемы. Этот складень показывает, как высок был художественный уровень даже рядовых, массовых новгородских произведений.

илл. 9, 10

Икона „Иаков, Никола и Игнатий“ из Муромского монастыря, в отличие от архангела и маленького складня, — произведение глубоко индивидуального творчества. Она продолжает стойкую новгородскую традицию икон „избранных святых“, представленных в ряд, фронтально, в строго симметричной и уравновешенной композиции. Здесь по-новгородски решительные линии, смелые блики, рельефные фигуры и лики. Но икона эта проникнута совсем особыми, новыми для новгородской живописи настроениями. В ней много изящества, тонкости, внутренней сосредоточенности.

Ее персонажи психологически несравненно более сложны, чем, например, святые со складня из Вегоруксы. Стройные, удлиненные пропорции фигур подчеркнуты многократно варьирующимися острыми диагональными линиями, ритмически повторяющимися в общих очертаниях и в рисунке одежды. Большие участки открытого свободного фона создают ощущение особой легкости и воздушности всего изображения. Это икона сияющая и светящаяся. Необычные для Новгорода краски — более холодные и светлые — заставляют любоваться нежными переливами цвета, сложными смешанными и разделенными оттенками: голубыми бликами на красновато-коричневой одежде Иакова, прозрачными белыми высветлениями на лилово-коричневом одеянии Игнатия, розовыми, голубыми и белыми тканями. Особенно легка и нежна живопись в верхней части иконы: привлекают изысканными цветовыми сочетаниями розовые лики со светло-коричневыми тенями и плавно положенными, словно мягко растворяющимися белыми „движками“, фон оттенка золотистой слоновой кости и светло-желтые поля.

Эта икона написана мастером, работавшим в собственной, очень своеобразной манере, воспитанным новгородской живописью, но преобразовавшим ее стиль. Скорее всего, икона трех святых связана с рафинированным слоем новгородской культуры, создана в кругах художественно образованных и богословски осведомленных. В ней все незаурядно — и образы, и живописные качества, и даже иконографии, состав персонажей. Изображены не обычные, на множестве икон фигурирующие „избранные святые“, почитавшиеся как покровители ремесел и крестьянских работ или как основатели местных монастырей, а мудрые старцы, „отцы церкви“. Фигуры Иакова и Игнатия привычны для торжественных стенописей византийских и сербских храмов; в новгородских иконах они редки. Не случайно новый памятник вызывает ассоциации с очень изощренным созданием новгородского мастерства, знаменитыми „софийскими таблетками“ — маленькими двусторонними иконками, происходящими из Софийского собора и хранящимися главным образом в Новгородском музее. Большая часть „таблеток“ исполнена в конце XV и в начале XVI века, приблизительно в то же время, что и икона трех святых. Правда, эти иконки созданы совсем другими мастерами, работавшими в манере более миниатюрной и зачастую склонившимися к графической трактовке формы. Но многие „таблетки“, в которых представлены фигуры трех стоящих святых, очень похожи композиционной схемой на муромскую икону. Кроме того, в „софийских таблетках“, как и в иконе из Муромского монастыря, много необычных для русского искусства сюжетов, редко изображавшихся сцен и отдельных персонажей. Можно предположить, что в конце XV века круг сюжетов новгородской живописи

расширялся, ее иконография усложнялась и обогащалась. Этот процесс был общим и для всех передовых течений русского искусства, и для живописи поздневизантийского мира в целом. Сюжетные новшества могли быть заимствованы новгородцами из Москвы, но могли появиться и в результате непосредственных контактов с поздневизантийской культурой, например с искусством знаменитых монастырей Афонской горы.

Поэтически одухотворенная, уточненно нарядная икона трех святых проникнута атмосферой эпохи, суть которой наиболее полно выразилась в творчестве московского художника Дионисия. Самые передовые новгородские мастера откликнулись на общерусские веяния, улавливали дух времени, претворяли его по-своему, без подражательности. Местному искусству, стоявшему в конце XV века на грани исчерпанности стиля, склонявшемуся к повторению старых приемов, они наметили новое, очень перспективное направление развития, к сожалению, мало поддержанное их современниками и преемниками.

Почти одновременно с иконой трех святых или чуть позже, в конце XV—начале XVI века, исполнено „Введение во храм“ из деревни Заянье. Чувствуется, что оно написано на рубеже двух веков, двух художественных эпох. Эта сцена проникнута настроением сосредоточенной задумчивости, свойственной живописи XV века. Фигуры главных персонажей: маленькой Марии, ее родителей Иоакима и Анны, первосвященника Захарии — размещены разреженно, с ощущением свободного пространства вокруг них. Особенности живописи XV века видны в удлинённых пропорциях фигур, в тонком и сдержанном письме лиц, в светлом колорите, где много смешанных и разбеленных оттенков, бледно-лиловых, зеленых и розовых. Лишь отдельные детали, например резкие белильные блики на одеждах, плотные и малопрозрачные, нарушают благородство письма и предвосхищают манеру следующего столетия.

Икона эта очень своеобразна. Здесь выражена совсем иная индивидуальность мастера, чем в иконе из Муромского монастыря. Художник нарушил принятую в то время симметрию во имя большей выразительности, утяжелил левую часть многолюдной группой, выделил центр открытым пространством фона, ввел композиционные „паузы“ — противопоставил крупным массам свободные участки, сообщила построению несколько беспокойный ритм. Форму зданий он предельно упростила, а драпировки очертил угловатыми прямыми контурами. Узкие, с необычно близко поставленными глазами лица выражают напряженное внимание, а большие, по-крестьянски грубые руки, бережно осеняющие фигурку Марии, заставляют особенно остро почувствовать ее хрупкость.

В этой иконе есть что-то неловкое, не вполне сглаженное, но искреннее, серьезное, незаурядное.

Скорее всего она создана в среде провинциальной, как правило тяготеющей к искусству несколько упрощенному, но подчеркнуто выразительному. Эмоциональная острота иконы зависит, может быть, и от знакомства с живописью Пскова, близ земель которого памятник был найден. О приемах псковских мастеров напоминают некоторые частности, например, ярко-желтый, почти оранжевый, очень активный цвет фона и выделяющиеся на нем пятна крупных красных надписей, исполненных свободно, неровно, далеко не каллиграфично и рассчитанных на декоративное значение в общей композиции.

Новгородские иконы XVI века раскрывают следующую страницу в истории местного искусства. „Иоанн Милостивый“ из села Шуноголова на первый взгляд по общей схеме похож на старцев из муромской иконы. Казалось бы, здесь повторяются приемы XV века. Но это впечатление чисто внешнее, на самом деле смысл их преобразован. Все стало грузным: широкий торс, крупная рука, толстая книга Евангелия. Живопись огрубела, появилась преувеличенно резкий контраст между глубокими тенями и густыми пятнами охры на освещенных местах, световые блики потеряли прежнюю прозрачность, стали глухими, корпусными. Изменился даже оттенок золота на фоне. В XV веке оно было светлым, прозрачным, мерцающим, а теперь — плотное, ровное, его поверхность выглядит металлической. Давно известный у новгородцев графлений орнамент нимба (сетка с четырехлепестковыми розетками) вычерчен с такой резкостью и геометрической правильностью, что кажется прочеканенным.

Порывая с традицией искусства XV века, утрачивая его изящество и просветленность, „Иоанн Милостивый“ в какой-то мере возвращается к эпохе более старой: напряженностью лица, энергичными контрастами света и тени он заставляет вспомнить о XIV столетии, перекликается с памятниками монументальной живописи предыдущих веков.

Архаичность проявляется и в общем строе иконы, и во многих ее элементах. Например, благословляющая рука написана широкими концентрическими мазками охры, передающими массивность, выпуклость, даже мясистость ладони. Такой же прием — в известной псковской иконе „Архангел Гавриил“ (Русский музей), сохраняющий традицию XIV века.

Но эти ассоциации позволяют еще острее ощутить новое в иконе Иоанна Милостивого — нечто жесткое, застывшее, окостенелое; исчезла былая подвижность, душевность и эмоциональность образа. Мелочная разделка деталей (орнамент нимба, рисунок крестов, узор Евангелия) лишь подчеркивает утрированную контрастность и обобщенность письма, внутреннюю непроницаемость и замкнутую официальность изображения. Здесь чувствуется время сложения жестких канонов,

непререкаемых догм, возникновении нерушимых авторитетов. „Иоанн Милостивый“ — икона явно провинциальная. Но и в этом периферийном памятнике сказывается общерусский процесс: угадывается перелом воззрений, намечается резкая перемена в искусстве.

В духе XVI века написано и большое „Успение“, открытое в соборе г. Кемь на Белом море. Событие показано как грандиозное действие, с оттенком некоторой театральности. Композиция иконы — очень плотная, насыщенная, лишь сверху немного облегченная и разреженная. Икона словно с трудом вместила множество фигур и сцен. Кроме главных персонажей: усоншей Богоматери, принявшего ее душу Христа, оплакивающих ее смерть апостолов, — изображены еще и ангелы, святители в белых крещатых ризах, пророк Давид, опечаленные женщины — „дщери иерусалимские“. Включены и дополнительные эпизоды: вверху — вознесение Богоматери и летящие на облаках к ложу Марии апостолы, внизу — ангел с мечом, отсекающий руки прикоснувшегося к ложу нечестивому Афонии. Такие подробности иногда встречались и раньше, особенно в искусстве Византии и Балкан. В XVI веке их стали часто изображать в русских иконах, поскольку это отвечало общей склонности нашей живописи того времени к иллюстративности, обстоятельному повествованию.

„Успение“ строго придерживается новгородских художественных традиций, но они выступают измененными и развитыми в духе искусства нового столетия. Все формы получили особую массивность и весомость; в композиции появилась некая нарочитость, предрешенность, подчиненность упрямим, тяжелым, массивным и явно геометризированным очертаниям ореола Христа. Краски приобрели очень густые, насыщенные, плотные оттенки; живопись стала сглаженной, определенной, ровной, без воздушной легкости и мягкости предыдущего столетия. Многие фигуры представлены в резких, по-новгородски энергичных, поворотах, но создается впечатление, что это скорее внешняя порывистость позы, чем внутренняя изволнованность. Перед нами торжественное, эффектное зрелище.

И в общем построении иконы, и в любой группе или отдельной фигуре проявилось тяжеловесное, основательное художественное мышление новгородского иконописца. Местное искусство в XVI веке оставалось самостоятельным течением в русской живописи, и новгородские мастера по-прежнему пользовались большой славой. Они выполняли заказы многих городов, в том числе и далекой Кемь, когда-то входившей в новгородские владения.

Произведения псковской школы живописи получили широкую известность лишь в советское время. Но еще и до сих пор открыто сравнительно мало псковских икон, поэтому каждая по-

вая находка становится важным событием. Памятники, обнаруженные экспедициями, отражают в основном или самые истоки своеобразного псковского стиля (как житийный „Никола“ из Виделебья), или его поздний этап. Выяснилось, что даже в XVI веке, в период постепенного угасания местных школ, псковская иконопись не только не прекратила существования, но в лучших своих образцах прочно сохранила самобытную, издавна только ей присущую художественную манеру.

Резкая, порывистая поза Христа в иконе „Сшествие во ад с избранными святыми“ из г. Острова, энергичные жесты, характерные мрачные лики с неправильными и асимметричными чертами, глубоко запавшие и словно обаянные тенью глаза — все позволяет с первого взгляда угадать псковского мастера. Речь идет не об отдельных частностях или второстепенных деталях, но об особой страстности, внутренней приподнятости, душевной взволнованности образов. Любимый псковичами зеленый цвет сочетается с глубокими оттенками коричневого и типично псковской рыжеватой киноварью, а белила, яркие и чистые, как эмали, положены такими плотными, материально осязаемыми выпуклыми мазками, что кажутся спящими вснышками.

Истоки этого повышенно эмоционального, подчеркнуто экспрессивного искусства восходят к XIV веку, с его атмосферой напряженной духовной жизни. Художественные идеи XIV века по-своему проявились во многих русских живописных центрах и школах. Если говорить о сфере иконописи, то можно без преувеличения утверждать, что активнее всего они сказались именно в псковском искусстве и нигде не жили так долго, как там. XIV столетие как бы задавало тон последующему развитию местной живописи. Очевидно, в здешних художественных кругах прочно держались настроения, питавшие этот стиль и позволявшие ему оставаться живым, привлекательным и действенным.

Островская икона архаична. Псковичей мало коснулись стремления русской живописи двинской эпохи к разреженности построения, плавности силуэта, просветленности и спокойствию образа. Они продолжают писать громоздко, тяжеловесно, напряженно, упорно придерживаясь старых основ. Местная манера не могла не изменяться в соответствии с новыми вкусами. Но если мастера и отступают от своих прежних принципов, то не путем резких нарушений, а исподволь, в результате постепенного, может быть, неосознанного введения новых качеств, подтачивавших старую форму, наполнявших ее новым художественным содержанием.

По сравнению с давно хранящимся в Русском музее псковским „Сшествием“ XIV века, где представлена та же сцена, островская икона выглядит многолюдной и усложненной. Главному изображению — фигуре Христа, выводящего из ада

Адама и Еву, группам стоящих позади пророков и праотцев — сопутствуют дополнительные сцены: ангелы, побивающие сатану в адской бездне, маленькие фигурки людей, встающих из гробов. В композиции, вместо непринужденного построения, появилась почти геометрическая четкость, строгая архитектоничность. Движение Христа подчеркнуто направлением косых линий скал и крепостных стен, упругая арка пещеры ада как бы поддерживает и приподнимает основное изображение, а пояс со стоящими святыми образует устойчивый цоколь иконы.

Геометрические формы — овал ореола, полукруг пещеры, пересекающиеся диагонали главных линий — здесь обнажены, не замаскированы. Именно они диктуют построение иконы, подобно тому как это было в „Успении“ из Кемпи, созданном новгородцами почти одновременно с „Сожествием“. Древнерусские художники, при всей их приверженности к четкой и простой форме, никогда раньше не выявляли основу композиции с такой откровенностью, граничащей со схематизмом. В этом смысле живопись XVI века несет в себе гораздо большую условность, чем искусство предыдущей поры.

Везия XVI века сказались и в живописных приемах: в сглаженности и усложненной плавности красочных мазков, в тонких, как паутина, золотых штрихах — „ассисте“ на одеждах. И сами краски, сохраняя прежний псковский характер, стали светлее. Здесь уже не встретить столь глубоких, насыщенных почти до черноты зеленых тонов, какие бывали на псковских иконах прежде. Все приобрело нарядность, яркость, получило новый эмоциональный оттенок и, по сравнению с ранними псковскими памятниками, стало несколько внешним.

„Рождество Христово с избранными святыми“ из Опочки представляет иное течение в псковском искусстве. Очевидно, эта икона по времени создания недалеко от „Сожествия“. Во всяком случае, в ней тоже есть приметы XVI века: это миниатюрное изящество форм, узорность (гребешки скалистых уступов), плотность красок, да и сами пропорции широкой, почти квадратной доски, словно рассчитанной на множество иллюстративных, повествовательных подробностей, столь ценящихся в живописи этого столетия.

Общерусские веяния эпохи так крепко и органично переплелись здесь с чисто псковскими качествами, что родился совсем особый стилистический вариант. Все в этой иконе приглушеннее, тоньше, мягче, чем в „Сожествии“. Сцена проникнута настроением сосредоточенности, и его не способны нарушить ни резкие ракурсы фигур, ни их преувеличенная экспрессия.

Композиция объединена глубоким внутренним ритмом, свободным и непринужденным, но каждая группа или сцена — Рождество, Омовение младенца, скачущие на конях и приносящие дары

волхвы, Иосиф в пустыне, сон Иосифа, пастухи, ангелы — смотрится как законченное целое. Крошечные фигурки написаны с такой обобщенностью, что их легко представить себе даже в стенописи. Иконе хочется рассматривать долго и внимательно, но вовсе не из-за изобретности мелочного рассказа, как это бывает в некоторых памятниках XVI века, а из-за внутренней духовной насыщенности каждой сцены, значительности любого красочного мазка и живописного пятна, редкого благородства колорита. Нужно было обладать большим чувством цвета, чтобы найти столь тонкое сочетание коричневых скал и красных драпировок, оживить его густыми синими тонами одежды, украсить хрупкой сеткой мерцающих золотых штрихов и яркими вспышками белая, оттенить глубокими черными пятнами.

Связи со старым местным искусством очень сильны в опочечкой иконе. Она чувствуется не только в ее общем эмоциональном строе, но и в частности. Мощные силуэты и нахмуренные лики святых нижнего регистра словно списаны с более раннего оригинала, веревки ангелов на гребне скал и фигурка белого осла в черной пещере живо напоминают детали знаменитого „Собора Богоматери“ XIV века в Третьяковской галерее. Добросовестно пространные, но наивно переписанные надписи выполнены в духе псковской иконной эпитафии с ее вольной народной орфографией.

Живопись Пскова долго оставалась в известной мере отголоском так называемого „палеологовского“ искусства — художественного стиля, господствовавшего в XIV веке в культуре всего византийского мира. Создается впечатление, что псковичи знакомы с этим искусством непосредственно, в результате прямых контактов, воспринимали его самостоятельно, а не из вторых рук. Конкретные формы связей нам еще малоизвестны, но, можно полагать, они осуществлялись не только через Новгород, живопись которого развивалась совсем иными путями. Псковичи не восприняли в этом искусстве ни пространственности композиций, ни пластической, объемной передачи форм. Многое упростили, даже огрубив, истолковав на провинциальный лад, они уловили в нем главное — его духовную сторону, эмоциональную взволнованность, экспрессию, напряжение, внесли в него особую душевность и присущую народному творчеству силу чувства. Так сложилась местная художественная традиция. Она дожила до XVI века и не превратилась в окостенелую схему, а насытилась новыми чертами, приобретая иногда оттенок архаической тяжеловесности (как в „Сожествии во ад“ из Острова), а порою рождая образы изящные и поэтические (как в „Рождестве“ из Опочки).

Среди крупных русских художественных школ псковская, пожалуй, самая инертная по темпам развития. На псковских иконах, по крайней мере

на тех, которые исполнены до середины XVI века, лежит легко уловимый, очень определенный и устойчивый местный отпечаток. Интенсивная социальная жизнь города не повлекла за собой подвижности и изменчивости искусства. Развитие стиля происходило замедленно. Но простонародная основа псковского искусства обеспечила цельность и духовную значительность его образов.

Возможно, к псковской школе принадлежит и „Никола“, найденный в селе Ракома близ Новгорода. Эта икона выделяется своим архаизмом. В ней есть нечто грубоватое и нескладное, но сильное, мощное и выразительное. Грузная приземистая фигура, с огромными руками и сумрачным темным ликом, словно распластана на плоскости иконной доски. Икона лишена какой бы то ни было измельченности, ее живопись красива своими крупными формами, глубокими и насыщенными красочными оттенками.

„Никола“ из Ракомы не похож на большинство псковских икон. Непривычны для псковского искусства его статичность, выделение асимметричного, свободно очерченного силуэта светлым фоном, наконец, противопоставление светлого и темного — фигуры и фона, крещатой белой фелони и темной ризы; краски псковских икон, как правило, более близки между собой по световой насыщенности. Вероятно, „Никола“ создан в глухой далекой провинции, искусство которой отступало от традиций, господствовавших в центре. Отсюда и необычные черты художественного строя этой иконы, и ее особая грубоватая мощь, чем-то напоминающая примитивные, но обладающие огромной внутренней выразительностью изображения языческих идолов. Эта икона родственна псковскому искусству своей суровостью, многими особенностями живописной системы. Именно в псковской иконописи встречаются такие густые оттенки темно-зеленых и красно-коричневых одежд, столь темные зеленоватые тени на ликах, создающие впечатление тревожной напряженности; только во Пскове так любили изображать большие жемчуга и камни на одеждах, как бы выставляя их напоказ и создавая наивный, немного аляповатый, крупный и отчетливый узор.

Провинциальность „Никола“ усложняет его атрибуцию. По энергичной живописи он напоминает произведения XIV века. Но отдельные признаки, например некоторая вычурность букв надписи, рисунок крестов, слишком густо испещряющих одежду, позволяют предположить, что икона написана позднее, может быть в XV—XVI веках.

К выдающимся открытиям привела в последние годы расчистка нескольких икон из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. В 1500—1502 годах знаменитый московский художник Дионисий, будучи на севере, в Белозерском крае, вместе с сыновьями Феодосием и Владимиром расписал этот собор фресками. Очевидно, тогда же были исполнены и иконы. Первоначаль-

ный иконостас состоял не менее чем из четырех ярусов: местного, деисусного, праздничного и пророческого. Праздничный ряд не сохранился, а из остальных до недавнего времени были расчищены лишь несколько икон деисуса, находящихся в Третьяковской галерее. Все другие произведения оставались в маленькой надвратной церкви Ферапонтова монастыря. Сейчас в Русском музее и Центральном реставрационном мастерских им. И. Э. Грабаря раскрывается много новых ферапонтовских памятников.

В альбоме воспроизводятся две иконы деисусного ряда, расчищенные в реставрационной мастерской Русского музея: „Архангел Гавриил“ и „Григорий Богослов“.

Иконы ферапонтовского чина погружают в атмосферу тихой созерцательности, мечтательных лирических настроений, сдержанной грусти, поэтического раздумья, которыми проникнуто все творчество Дионисия. Это хрупкий, ирреальный, отвлеченный мир невесомых фигур, неизменно плавных линий, тончайших сочетаний цветовых оттенков. Легкие бесплотные фигуры с идеальной соразмерностью помещены на иконной плоскости и кажутся парящими. Их силуэты, обобщенные и цельные, словно охваченные единой замкнутой линией, отвечают сосредоточенности образа. Фигуры не противопоставлены фону, не отграничены от него резко и контрастно; мерцающее золото фона образует некую имматериальную среду, которая не только окружает изображения, но и пронизывает их, будто проникает насквозь, светясь в окаймленных одеждах. При общем впечатлении простоты и ясности в этих иконах есть сложный линейный и цветовой ритм, многократные вариации основных мотивов, их нарастание и перекличка, угасание и отголоски. Поэтическая возвышенность образа, эмоциональная уравновешенность определяют живописную манеру — деликатную, незаметную, плавную, как бы отступающую на второй план перед духовной сутью изображения. Она не допускает эффектных мазков, активной фактуры, бурного темперамента, откровенного выражения энергии мастера. Здесь не найти резких отблесков и сильных контрастов. Вместо них — лишь легкий штрих, еле видный блик, тончайшие, постепенные переходы. Только на условной полосе земли под ногами — густые и неровные мазки краски, создающие впечатление бегло закрашенной поверхности. На расстоянии они скрадываются, а вблизи оказываются приемом, оттеняющим тщательность остальной живописи.

Каждая из икон чина смотрится как законченное целое. Однако в древности они были лишь частью монументального ансамбля. Нужно принять это во внимание, чтобы по достоинству оценить тонкое различие их художественного решения, своего рода вариации в пределах единого комплекса. В иконе „Архангел Гавриил“ господствуют очертания мягкие, округлые, между тем как изо-

бражение Григория построено на линиях более строгих, прямых, преимущественно вертикальных. Ткани его одежды ложатся ровно, а у архангела — слегка выявляют рельеф, мягко поблескивая на освещенных местах. В колорите обеих икон преобладают холодные тона. Но цвета „Гавриила“ более глубокие и насыщенные: зеленый, синий, аловый, — в то время как в изображении святителя — совсем прозрачные и нежные: белые, серебристо-голубые, бледно-бирюзовые оттенки, оживленные несколькими вкраплениями алой киновари.

Раскрытые иконы вновь заставляют вспомнить о давно уже подмеченной преемственности между искусством Андрея Рублева и Дионисия. Она сказывается и в лирической одухотворенности образа, и в мягкой живописи, и даже в иконографических схемах. Интересно, что по общему рисунку фигур, их позам и жестам ферапонтовский денсуе, кажется, ближе не к последнему рубленскому ансамблю Троице-Сергиева монастыря (1424—1427 гг.), а к иконостасу Успенского собора во Владимире (1408 г.). Но в ферапонтовских произведениях предстает совсем иной этап развития московского искусства. В них сдержаннее пластическая характеристика, их линии не столь индивидуальны и несут меньшую психологическую нагрузку, в меньшей степени концентрируют духовный смысл изображения, воплощенный в общей возвышенности художественного строя. В образах ферапонтовского денсуе сильнее акцентированы изысканная хрупкость внешнего облика, отрешенная сосредоточенность внутреннего мира, в них больше идеальной отвлеченности. Здесь ощущается предел развития стиля, его абсолютная завершенность.

Ферапонтовские иконы рождены духовной жизнью всего XV столетия. Они принадлежат к той категории произведений, которые в самой чистой форме вобрали в себя смысл эпохи, продолжили и закончили поэтическую линию искусства поздневизантийского мира, отразили высокую художественную культуру века, его склонность к религиозно-этическим размышлениям, поискам нравственного идеала, внутреннего совершенства.

Из других икон Ферапонтова монастыря сейчас раскрыты „Сшествие во ад“ и „Богоматерь Одигитрия“. Обе они были в нижнем, местном ряду иконостаса. Первая из них поражает невиданной в русской живописи додионисиевской поры легкостью, праздничностью, просветленностью. Ее иконография (схема изображения) сложна и в искусстве более раннего времени встречается довольно редко. Кроме Христа, понирающего врата ада и выводящего оттуда прародителей Адама и Еву, кроме пророков и праотцев, изображенных группами по сторонам, представлены вверху еще и ангелы у голгофского креста; в ореоле Христа — бесплотные небесные силы, символы добро-го начала и нравственных добродетелей; в черной

пещере ада — демоны, олицетворяющие пороки и силы зла; тут же ангелы, связывающие сатану, души, восстающие из гробов. Многочисленные подробности, отдельные эпизоды в ферапонтовской иконе лишены оттенка правоучительности, дидактики, столь частого в искусстве средневековья. Они включены в общий поэтический образ иконы, подчинены ее художественному ритму.

Грациозная многофигурная сцена построена с полной непринужденностью и лишена громоздкости, тяжести, массивности. Ее равновесие основано не на симметрии, а на тонко найденных ритмических отношениях, переключке линий и цветовых пятен. Центр композиции с фигурой Христа выделен искусно, но без назойливой подчеркнутости. Изображение расчленено по вертикали на три зоны, причем в средней, главной и самой насыщенной в композиционном и цветовом отношении, преобладает бирюзовый тон сияния Христа, внизу — черный провал пещеры ада, сверху — золото фона. Это членение отчетливо, оно придает иконе ясность, легкую обояримость, позволяет воспринять ее с большого расстояния. Но здесь нет резкого контраста, настойчивого противопоставления. Черный тон пещеры облегчен, разрежен серыми оттенками; золотистые пятна охры и цветных ангельских одежд объединяют все изображение.

Возвышенная одухотворенность „Сшествия“ во многом создается идеальной облегченностью форм. Художник абстрагируется от всего весомого, материального, телесного, передает рельеф лишь тончайшими „плавнями“ живописи и точным пластическим рисунком. В этой сцене есть ощущение огромности действия, многолюдности, есть определенность пространственных отношений, но все изображение остается строго подчиненным иконной плоскости, строится на выразительности простых и ясных силуэтов.

Яркое, цветистое, сияющее, „Сшествие во ад“ способно выдержать сравнение с самыми красочными из старых русских икон. Это икона декоративная, зрелищная, построенная по высоким законам монументального искусства. Ее легко представить в просторном интерьере большого собора, среди фресок. Но уточненный художественный строй „Сшествия“ и глубокая духовная сущность его не могут быть постигнуты и исчерпаны мгновенным восприятием.

В иконе много оттенков, градаций, нюансов, скупых намеков. Они рассчитаны на постепенное постижение, требуют приобщения, предполагают интеллектуальную сложность зрителя, эмоциональную отзывчивость, эстетическую взыскательность.

Рядом со сложной многофигурной композицией „Сшествия“ икона „Богоматерь Одигитрия“ выделяется своими крупными формами, цельными цветовыми плоскостями, лаконизмом общего построения. В ней очень сильно поэтическое чувство, искони свойственное московскому искусству.

Одухотворенность тонкого лика, изящество необычного жеста, строгая организованность композиции, прозрачность живописи, красота цветовых сочетаний синего и зеленого, коричневого и оранжевого, розоватого и золотистого надолго привлекают внимание к этой иконе, побуждают к длительному и углубленному созерцанию. Феранонтовская „Одигитрия“ уже довольно далека от другого, более раннего создания Дионисия с таким же сюжетом (1482 г., в Третьяковской галерее). По сравнению с московской иконой, очень замкнутой и отрешенной по образу, чрезвычайно строгой по очертаниям и цвету, она выглядит лиричной, смягченной, более открытой душевно, и вместе с тем — украшенной. В ней сосуществуют как бы два начала. Одно раскрывается в благородной и сдержанной живописи лика и руки, живописи нежной, плавной, пластичной. Другое — в парадности одежд, окаймленных широкими полосами золотого орнамента, в грузной осанке Христа, во „взрослости“ его облика, в плотном письме его лика. Эта иконозантизмность и торжественность уже превосходят вкусы XVI века.

Исключительно сложен вопрос об авторстве феранонтовских икон. Фрески и иконы собора были написаны, очевидно, целой артелью художников, возглавленной Дионисием и работавшей в едином стиле, перед которым личные почерки мастеров отступали на второй план. В иконах деисусного ряда индивидуальное творчество художников хотя и проявляется, но настолько приглушено, что весь „чин“ выглядит одним целостным произведением, где частные особенности подчиняются общему замыслу, усиливая главную идею. „Богоматерь Одигитрия“ и „Сшествие во ад“ занимали в соборе почетное место: в центре иконостаса, по сторонам царских врат. Это произведения высокого мастерства и, казалось бы, должны были принадлежать кисти главного художника. Так ли это было на самом деле — решить нелегко. Понятие „Дионисий“ пока остается для нас собирательным, сложным, это целый комплекс, художественное течение. Если постараться выбрать из произведений круга Дионисия, по времени близких к феранонтовским иконам, те памятники, где, судя по чистоте стиля и высокому художественному качеству, авторство Дионисия наиболее вероятно, то придется остановиться на фреске портала Феранонтовского собора и иконе „Распятие“ из Павлова-Обнорского монастыря. „Сшествие“ и „Одигитрия“ выглядят хотя и очень к ним близкими, но все же более продвинутыми в стилистическом развитии к следующему, XVI столетию, несколько утратившими дионисиевскую идеальную простоту и сдержанность. Различия эти еле заметны, но все же ощутимы. Может быть, они зависят от коллективной работы над огромным ансамблем, когда общий замысел Дионисия по своему претворялся мастерами более молодыми. Персонажи „Сшествия“ уже не столь замкнуты,

молчаливы, погружены в себя; их жесты чуть энергичнее, позы чуть подвижнее, силуэты чуть менее строгие, рисунок некоторых ликов слегка огрублен; в очертаниях ангелов в нижней части иконы есть подчеркнутое изящество, нечто от украшения, виньетки, цветка, легкого росчерка.

Появляется некоторая облегченность смысла, начинается перенесение акцента с внутреннего на внешнее. Этот переходный характер стиля, ощущение рубежа эпох сказывается и в „Одигитрии“, правда, в иной форме. Тут можно вспомнить миниатюры знаменитой книги Евангелия, исполненные сыном Дионисия, Феодосием, в 1507 году. Они написаны еще в старом „ключе“, но оплетены орнаментом, который перегрузил изображения, придав им вид памятников нового, начинающегося столетия. Окончательная расчистка всех сохранившихся частей феранонтовского ансамбля, может быть, прольет свет на трудный вопрос об авторстве икон.

До недавнего времени совсем не привлекал внимания большой живописный комплекс — иконостас Успенского собора в Тихвине, построенного в 1515 году по повелению московского великого князя. Начавшееся сейчас раскрытие икон показало, что они исполнены столичными мастерами. Эти произведения так сильно отличаются от феранонтовских, что трудно поверить в их создание в 1515 году. Кажется, что они или исполнены позже строительства собора или принадлежат к совсем иному течению московской живописи, мало затронутому дионисиевским стилем и быстро его забывшему. В тихвинском „Воскрешении Лазаря“ на смену дионисиевской изящной линии, ясному силуэту, плавному ритму пришли плотные тяжелые массы, беспокойные очертания. Движения стали энергичными, драпировки рельефными, гладицеито блестящими, оттенки красок густыми и насыщенными; появилось резкое противопоставление светлого и темного, темных фигур и бледно-зеленых, водянистых „горюк“ фона. Поэтическая одухотворенность и бесплотность сменилась весомостью, подчеркнутой пластичностью изображения. На ликах, вместо отрешенной сосредоточенности, — непосредственная реакция: словно усилие познать происходящее. Здесь выражено больше внешнее действие, чем лирическое внутреннее состояние.

Тихвинское „Воскрешение Лазаря“ написано мастером средней руки, но и по этой иконе можно судить о новой направленности московского искусства. Создается впечатление, что, отойдя от дионисиевских философских раздумий, утратив внутреннее равновесие, абсолютный идеал, постигнутый в произведениях дионисиевского круга, московская живопись испытывает перелом, кризис. В образе появляется что-то беспокойное, внимание переключается на отдельные детали, частности, но исчезают красота целого, поэтическая возвышенность общего. Искусство ищет новые

пути, иные, чем прежде, художественные решения. Течение, к которому принадлежал мастер „Воскрешения“, стремится к конкретности, непосредственности, к откровенному выражению пафосного и искреннего чувства.

Икона Захарии была частью самого верхнего, „пророческого“ ряда тихвинского иконостаса. Отсюда обобщенность ее линий, яркость цвета, рассчитанные на обозрение издали. В сочетании алых, бархатисто-зеленых, густо-желтых оттенков, и нарядном орнаменте, украшенном большими драгоценными камнями, жемчугами, крупными золотыми штрихами, чувствуется внушительный, тяжеловесно-монументальный стиль эпохи.

„Пророка Захария“ и „Воскрешение Лазаря“ писали разные художники. В тихвинском иконостасе „почерки“ мастеров читаются гораздо яснее, чем в феррапонтовском ансамбле, феноменальном по сдвинутости стиля. Индивидуальные приемы особенно заметны в исполнении ликов. Если в „Воскрешении“ они написаны красками холодных оттенков, с легкими зеленоватыми тенями, в манере, напоминающей староносковские тонкие „плавни“, то у Захарии — плотной красноватой охрой. Но различие обеих икон глубже. „Захария“ принадлежит к иной линии московского искусства, в нем больше официальности, торжественной пышности. На первый взгляд, облик Захарии — его красивый юный лик, изящный силуэт — напоминает типы московской живописи XV века. Однако здесь повторяется скорее иконография, схема, внешность, чем образ; в лике уже нет прежней тонкости, в нем появилась одутловатость, внутренняя застылость. Это впечатление во многом зависит от самой живописной системы — от ровного однообразия письма, сглаженности красочной поверхности, сухости мелких белых штрихов. Форма утратила былую воздушность, трепетность, стала точеной, рельефной, более определенной, но менее одухотворенной, чем прежде.

Главная привлекательность тихвинского ансамбля, его художественное значение не в поэтической глубине чувства, а в монументальном размахе общей композиции, ее эффектной декоративности, в крупных массах, обобщенности форм, в интенсивности и напряженной яркости цвета.

Самыми многочисленными среди находок последних лет были иконы Севера. Они раскрыли целый мир старой северной культуры, знакомой до сих пор лишь по единичным памятникам и по произведениям поздней поры; ореол некоторой романтической загадочности, окружавшей „северные письма“, сменился более конкретными представлениями. Искусство этого огромного крестьянского края было по сути своей местным народным творчеством. Острота и свежесть чувства всегда отличают северную живопись, даже те ее течения, которые явно зависят от искусства больших центров. Север не только черпал из крупных школ, что-то утрачивая и низводя к примитиву, но и

обогащал, творчески переосмысливал получаемые художественные импульсы.

Живопись многих северных земель, едва ли не большинства, находилась под воздействием Новгорода. Так было и в древнем Обонежье (нынешняя Карелия). Здесь иконы по-новгородски энергичны, яркие, рельефны. Но даже с первого взгляда заметно их своеобразие. В „Петре и Павле“ из деревни Пяльма нет новгородской упорядоченности, стройности, чеканности формы. Северному мастеру нравится плотная, нагруженная композиция,вольная асимметрия, живость, подвижность. Его рисунок небрежен и беспокоеен, цвет максимально насыщен. Икона из Пяльмы, с ее крепкими фигурками, развевающимися одеждами, вместо античных драпировок, простодушными лицами, бесконечно далека от традиционных изображений величественных апостолов. Эта икона чужда официальной торжественности, в ней есть нечто пафосное и мягкое. В „Петре и Павле“ ярко выражено индивидуальное творчество мастера, и эта икона должна была восприниматься, очевидно, более непосредственно, интимно, чем современные ей произведения крупных школ. Если новгородские иконы легко представить в городском каменном храме, то северные ассоциируются с маленькой деревянной часовней; на них словно лежит отпечаток скромного и простодушного мира северной деревни.

В той же Пяльме найдена икона „Илья Пророк в пустыне“. Изображения Ильи, считавшегося „громовержцем“, дающим дождь или солнце, часто встречаются в северном искусстве. Там любили писать его „восхождение на небо“ на огненной колеснице или изображать Илью, живущего в пустыне среди скал, куда, по преданию, ворон приносил ему пищу.

Пяльмская икона Ильи выполнена в манере более спокойной, чем „Петр и Павел“. Ее линейный ритм яснее, цвет сдержаннее, пропорции соразмернее. В ней выражено художественное настроение XV века, которое было понито и воспринято на севере и, может быть, здесь несколько задержалось из-за медленности общего развития и приверженности традициям. По качеству исполнения, уверенности письма эта икона близка к новгородским произведениям. Но в ней чувствуется особая приподнятость. Все здесь решительное, четкое, словно рубленое; формы упрощены, но усилено их эмоциональное звучание, повышено внутреннее напряжение; каждый элемент, как в народных сказках, словно сопровождается крайним, максимальным эпитетом. Фантастические скалы громоздятся крупными уступами, их массивные вершины резко обрисованы, пещера зияет черным провалом. Благодаря активно выявленной обратной перспективе горы кажутся не просто рельефными, а даже осязаемо выступающими из плоскости фона, надвигающимися на зрителя. Их объем подчеркнут беспокойными белыми бликами.

Изображение строится главным образом при помощи контура и цвета, без тонкой и постепенной красочной лепки. Контур не только передает форму предметов, но и намечает основные композиционные линии: пересекающиеся диагонали (складки желтой одежды и посох, очертания скал), горизонтальные срезы уступов. Линии предельно просты, сводятся к самому элементарному геометрическому рисунку, но не навязчивы, органичны; они создают устойчивость композиции и сообщают ей внутреннее движение. Контрасты обнажены и усилены. Они присутствуют и в главных композиционных линиях, и в противопоставлении угловатых форм пейзажа плавному силуэту Ильи, и в цветовом строе, где активен каждый элемент: желтый фон и красные скалы, черная пещера и яркая одежда. Изображение получает предельную обобщенность, остроту и патетическую экспрессию.

Многие северные иконы написаны свободно, бегло, размашисто. Сочное красочное пятно, плотно положенный блик, густой мазок образуют их живую и неровную фактуру, яркую и цветистую поверхность. Фигурки в трехрядной иконе из Кондопоги с изображением денсусного чина и избранных святых не скованы строгими контурами, их очертания беспорядочны, зыбки, неотчетливы; акцент поставлен не на линии и силуэте, а на рельефности форм, силе цвета.

Кондопожская трехрядница монотонна по общей композиции. Она напоминает часто изготовлявшиеся на Руси иконы-святцы, только, вместо святых, почитавшихся в том или ином месяце, здесь представлены самые популярные на севере. Однако выразительностью деталей икона выделяется даже среди северных произведений, всегда живых и острых. Ее персонажи — простолюдины, приземистые и нескладные, наивные и настороженные; они словно вглядываются с усилием и прислушиваются к чему-то. Их облик обладает острой характерностью; в пропорциях и позах, жестах и взглядах все подчеркнуто, утрировано. Этот живописный стиль, грубоватый и архаичский, нередко встречается в искусстве глухих северных деревень, особенно в XVI веке.

Насыщенная тесно размещенными маленькими изображениями, кондопожская икона требует рассматривания вблизи. Это вещь камерная, живо напоминающая об уютных помещениях древних деревянных церквей. Тонкое чувство ансамбля, соотносительности иконы с архитектурной средой в сильнейшей степени присуще местным художникам, и многие качества их произведений были продиктованы этим. Именно на фоне грубого бревенчатого сруба можно лучше всего оценить простую и яркую северную живопись.

Множество индивидуальных „почерков“ в северном искусстве, разнообразие художественных воздействий, воспитывавших северных мастеров, никогда не нарушали единства местной живописи,

ее искренности и душевности, которыми отмечены даже самые примитивные по исполнению вещи. Денсус из Есна явно навеян впечатлением от иконостасов XVI века, с их размахом монументальных композиций, импозантностью и продуманным ритмом. Еснинская икона написана широко и свободно, фигуры размещены разреженно, так что между ними остается много открытого фона, силуэты очерчены цельной единой линией, крупные цветовые пятна размеренно чередуются. Здесь чувствуется новая для местного искусства широта декоративного замысла, большая масштабность, стремление преодолеть узкую камерность и беспокойную утрированность прежней поры, придать иконе качества, способные организовать архитектурное пространство, оформить интерьер. Но в денсусном чине сохраняется ломкость линий, напряженность поз, суровость ликов, неотъемлемая от северной иконописи акцентированность чувства. Свежесть и незаурядность иконы дополняются колоритом с его красивым и звучным сочетанием розового и глубокого синего цветов.

В еснинском денсусе как нельзя более ярко выступает характерная особенность северных произведений, зависящая от своеобразной живописной техники местных мастеров, но получающая эмоциональный смысл. Краски, грубоватые и не тонко растертые, лежат мазками, то плотными, то жидкими и прозрачными, создавая шероховатую поверхность, словно хранящую след кисти художника. Здесь нет нейтральных закрашенных плоскостей; сама живописная фактура обладает активностью, несет художественную нагрузку.

Северные мастера были склонны к плоскостной форме, к графической выразительности, упрощенным силуэтам, ярким контурам, локальному цветовому пятну. Эти качества в той или иной степени были свойственны всей древнерусской иконописи, но на севере она выступает в наиболее откровенном, чистом виде. Может быть, это соответствовало общим устремлениям простонародного искусства, давало живописи понятность, доступность, легкую обозримость, отвечало исконному пристрастию народного творчества к обнаженности приема, нескрытости материала, выявлению оформляемой плоскости, переключалось с привычным языком местного декоративного искусства, тяготевшего к графической росписи.

Эти качества особенно откровенно выступают в XVI веке, но они не исчерпывают стиля „северных писем“, ибо присутствуют не всюду, и, главное, отмеченные ими иконы глубоко различны по образному строю. „Покров с избранными святыми“, найденный близ Вытегры, написан четко и уверенно, с почти архитектурной размеренностью композиции. Его общая схема даже несколько напоминает деталь архитектуры: царские врата иконостаса, с их полуциркулярным завершением, и боковые опоры с изображенными на них святыми. Обобщенный, угловатый рисунок и яркий

„раскрашивающий“ цвет несут главную выразительную нагрузку. По смелости, напряженности, остроте „Покров“ выделяется среди икон Обонежья, обычно более митких и сдержанных, и заставляет вспомнить некоторые памятники соседнего северного края — Вологды. Икона эта обладает внутренней значительностью, серьезностью, в ней передана суровая ритуальная торжественность изображенной сцены.

В отличие от „Покрова“, с его лаконизмом и обобщенностью, „Никола с житием“ из поморского села Ковда поражает шумной и звонкой живописью. Главное в нем — не средник, а клейма, их живость, их увлекательное повествование. Они нагружены, даже переполнены показанными в ракурсе зданиями и предметами, издыбленными волнами, перевернутыми лодками, множеством фигурок, то подвижных и суетливых, то застылых и скованных. Все это очерчено быстрыми, не всегда точными штрихами и раскрашено с необычайной яркостью и резкими контрастами красного и зеленого, белого и черного, так что выглядит ослепительным ковром. По своей пестроты и веселой красочности „Никола“ из Ковды напоминает некоторые иконы новгородской провинции, но не имеет их объемности, рельефности, пластики. Все здесь плоское, а не вылепленное, рисованное, а не написанное. Линия подчеркнута, мастер увлекается ею, превращает в орнамент, многократно повторяет контур, любуясь его узором и достигая порою фантастических эффектов. Но игра линии не становится самодовлеющей. Клейма не случайно даны „крупным планом“: каждая сцена преподнесена как осмысленное событие, с наивной преувеличенностью, чрезмерностью эмоций.

Художественные контакты с большими центрами и их особенности складывавшиеся местные традиции создавали сложность, стилистическое разнообразие, полифоничность мира „северных писем“. Рядом с иконами шумными, браурными, изрядными уживаются лирические, проникновенные, сосредоточенные. Таков „Илья Пророк в пустыне“ из села Волосова близ Каргополя. Икона написана рукой художника, владевшего искусством замкнутой композиции. Он четко организует изображение, мастерски вписывает его в квадратную раму, упрощает очертания до геометрической ясности (круг, розетка), подчеркивает линию обрамления голубым „потоклом“ у ног святого и вертикалями деревьев, не боится ввести откровенную симметрию (уступы скал).

Так мастер достигает впечатления абсолютной выверенности и уравновешенности. Легкая, прозрачная живопись, ритмичность линий, красота силуэта, изысканное сочетание красок — сияющих золотистых и нежных голубых — делают эту скромную и неброскую икону одним из самых тонких и поэтичных северных произведений.

Судя по некоторым деталям: паутиноподобным и округленным контурам драпировок, беглому, как

бы зыбкому и несмелому письму лица, тесной и трудночитаемой вязи надписи на верхнем поле, — волосовский „Илья“ был исполнен в самом конце XVI века, а может быть и несколько позже. Но даже в это сравнительно позднее время северная живопись в лучших своих созданиях сохраняла значительность, цельность и глубину образа, противостояла тяжеловесной помпезности официальных течений.

Нередко бывает, что, оказавшись в современных музейных залах, северные иконы не выдерживают соседства с произведениями крупных центров. Так „Покров“ из двинского села Тулгас не обладает мгновенной силой воздействия, выглядит тускловатым, не привлекает внимания. И, только взглядевшись, можно оценить его хрупкое изящество, безукоризненность построения, тонкость рисунка. В некоторых отношениях „Покров“ близок к сохранившейся в поздних образцах северодвинской народной росписи, как бы предвосхищает ее своей плоскостью, отчетливой графичностью, упрощением рисунка, орнаментальными мотивами (крылья ангелов, словно росчерки, завершающие узор), скромным и неярким, но насыщенный колоритом. Общая поэтическая настроенность, лирическая интонация заставляет вспомнить образы московской и — шире — среднерусской живописи, наверное знакомые на севере и переведенные двинским художником на язык местного творчества.

В северной живописи вообще очень долго сохраняются художественные идеи двух крупнейших школ, двух направлений русского искусства — Новгородского и центральной Руси. Они сосуществуют, соприкасаются, переплетаются с чисто местным творчеством, то почти исчезают, то выявляются отчетливо, образуя два стиливых потока. Обе тенденции становятся очень наглядными, если сравнить, например, „Илью в пустыне“ из Волосова с иконой такого же сюжета из Пяльмы. Мягкость волосовского „Ильи“, сдержанность и приглушенность образа, плавность линий, красота силуэта особенно заметны рядом с темпераментной, контрастной, острой пяльмской иконой. Это произведения не только разновременные, но принадлежащие к различным, даже противоположным течениям северной живописи, одно из которых ориентировалось на среднерусское художественное наследие, а другое развивало традиции новгородского искусства.

Среди найденных на севере икон есть и такие, которые очень близки к общерусским художественным движениям. Они стоят на уровне века и лишены отпечатка обособленности, отмечающего большинство местных произведений. „Троицу“ из старинного села Кеврола можно причислить к „северным письмам“ лишь с долей риска. Она похожа на провинциальный вариант московской живописи того этапа, когда в ее образах еще сохраняются умиротворенность, плавность, спокойствие, но уже

ослабевает навальная возвышенная душевная настроенность.

Кеврольская икона индивидуальна: она написана обобщенно, ее краски чисты и свежи, в ней сильна поэтическая основа, и это сближает „Троицу“ с северной культурой. В кеврольской иконе как бы отразился общерусский художественный язык, своего рода „койна“, понятный повсюду и получающий лишь местные диалектные нюансы.

Север к XVI веку состоял не из одних лишь глухих деревень. Во многих его краях, особенно в Двинской земле, выросли города, монастыри, большие посады. Вероятно, именно в их среде, не порывавшей с местной жизнью и традицией, но тянувшейся к общерусскому, создавались и правились иконы, подобные „Троице“.

К этой особенной категории северных памятников принадлежат еще две иконы, исполненные в переходное время, на рубеже XVI и XVII столетий. Одна из них — „Усекновение главы Иоанна Предтечи“ из села Покшеньга на Пинеге — выделяется своей монументальностью. Огромная фигура воина, занесшего меч над головой Иоанна, дана в сложном винтообразном повороте, ее движение энергично. Округлое лицо с характерным профилем и массивные кисти рук вылеплены объемно. В этом чувствуются отголоски тяжеловесного барокко, с его любовью к могучей силе и материальности форм. Но здесь нет и следа вычурной манерности, дробной измелеченности, нарастающих в живописи XVII века. Мастер пинежского памятника сохранил любовь к лаконичному силуэту, крупным массам, глубокому сочному цвету. Вехи новой эпохи органично соединились с традиционной строгостью северной иконописи.

В „Рождестве Христовом“, главной иконе собора в Каргополе, дух переходного времени выразился иначе. В ее построении уже нет строгой собранности, крепкой композиционной связанности, выделения главного. Многочисленные сценки (само рождество, поклонение ангелов, путешествие волхвов, явление ангела волхвам, поклонение подхвон, поклонение пастырей, омовение младенца, Иосиф в пустыне, бегство в Египет, Елизавета с младенцем Иоанном, избивание младенцев) равноправны по значению. Они расположены свободно, соприкасаются, перетекают одна в другую, хотя изображены без повествовательной последовательности. Основные композиционные линии лишь

слегка направляют взгляд зрителя к центральной сцене. Каргопольское „Рождество“ при его огромных размерах, как ни странно, напоминает книжную миниатюру, не претендующую на лаконизм построения, рассчитанную на неторопливое разглядывание деталей, радующую глаз ковровой пышностью общего облика и обилием золотого орнамента. Художник, уже уловивший стиль XVII века, старается по-новому передать пластику фигур, отойти от прежней строгости поз, изобразить ткани мягко круглящимися, иногда показать тени мелкими параллельными штрихами, напоминающими приемы вошедшей в моду гравюры. Колорит иконы гораздо однообразнее, чем в произведениях XVI века, а сама живопись — тонкослойная, неплотная, приспособленная к плавным переходам светотени, моделирующей рельеф фигур и лиц.

„Рождество“ писал художник, находившийся в курсе исканий русской живописи того времени, мастер вполне профессиональный, знавший общепринятую художественную „грамоту“. Только некоторые моменты заставляют думать, что он был северянином: непривычная для официальных течений, но сохранявшаяся в провинциальной живописи свежесть чувства, наивная угловатость некоторых фигур, упорное стремление к красочности, которое заставило сделать фоном изображения яркие желтые и розовые горки и оживить икону крупными белыми пятнами. Может быть, „Рождество“ исполнено мастером из самого Каргополя (пока неизвестное нам искусство этого в старину довольно большого города могло отличаться от уже известной по новым находкам и совсем иной по стилю живописи окрестных деревень), или художником, приглашенным из другого северного центра, например из Вологды.

В отличие от Каргополя и двинских районов, Обонежье и в XVII веке оставалось деревенским, чисто крестьянским краем. Его наивное, но сильное и яркое искусство в лучших своих созданиях по-прежнему сохраняет цельность образов, привлекает изобретательностью и различием художественных решений. Стилистические вехи века очень слабо проникали в глухие северные места. Может быть, здешние мастера и знакомились с живописными произведениями крупных городов, но новшества их мало трогали, воспринимались лишь в частности, не изменяли общего духа. Простые немногочисленные клейма „Параскевы с жи-

илл. 49, 50

илл. 51, 52

илл. 53, 54

нием* из заонежского села Тиницы, с их симметрично расставленными застылыми фигурками, напоминают произведения очень древней поры. Лишь опытный глаз способен сразу обнаружить в этой архаической живописи черты эпохи: скругленные контуры, неустойчивые позы фигур, стоящих как бы на носках, глуховатые оттенки плотных красок. В этих неуклюжих сценках чувствуются сохранившаяся в северной живописи искренность, глубокая вера в значительность изображаемого.

Произведения XVII в., найденные экспедициями или давно хранящиеся в музейных коллекциях, но расчищенные лишь в последние годы, дают много нового для понимания этой сложной и противоречивой эпохи.

К особенному, малозвестному течению в древнерусской живописи принадлежит икона художника Семена Спиридонова „Богоматерь на престоле с клеймами акафиста“. Его творчество очень индивидуально, и к нему нельзя подходить с той же меркой, что и к иконописи классической поры. Того, кто привык к строгой простоте ранних памятников или к примитивным, но ярким образам живописи севера и дальних провинций, может сначала даже оттолкнуть дробность построения его икон, монотонные вереницы клейм, невыразительность ликов. Все выписано мелко и тщательно, затянута тончайшим золотым орнаментом. Икона выглядит драгоценным ювелирным изделием, рассчитанным на восхищенное разглядывание. Живопись восприняла черты прикладного искусства, и это неудивительно для XVII века, с его бурным развитием художественных ремесел и расцветом фантазии мастеров-декоративистов. В иконах Семена Спиридонова главный акцент перенесен с целого на детали. Не случайно он так часто писал иконы с клеймами. Можно любоваться изображенными там идиллическими пейзажами, нарядными зданиями, хрупкими, едва касающимися земли фигурами, поражаться невероятной точности миниатюрного письма.

Семен Спиридонов был родом из Колмогор (отсюда и прозвище Колмогорец), а жил и работал больше всего в Ярославле. Но его произведения совсем не похожи на веселые и красочные ярославские фрески и иконы. Творчество Семена Спиридонова — своеобразная, узкая линия в искусстве XVII века. Однако в истории русской живописи оно вовсе не стоит особняком. Многое было уже

предвосхищено утонченными мастерами „строгановской школы“, а совсем поздние отзвуки этой маэры заметны в изощренных иконописных миниатюрах Палеха и Мстеры. Новая икона Семена Спиридонова — один из самых характерных образов этого художественного направления.

В результате экспедиций начинают проглядывать контуры иконописи XVIII века. Новыми поисками открыты интереснейшие течения, продолжавшие не официальную, а глубоко народную линию древнерусского искусства. Они связаны в основном с провинциальными центрами и севером.

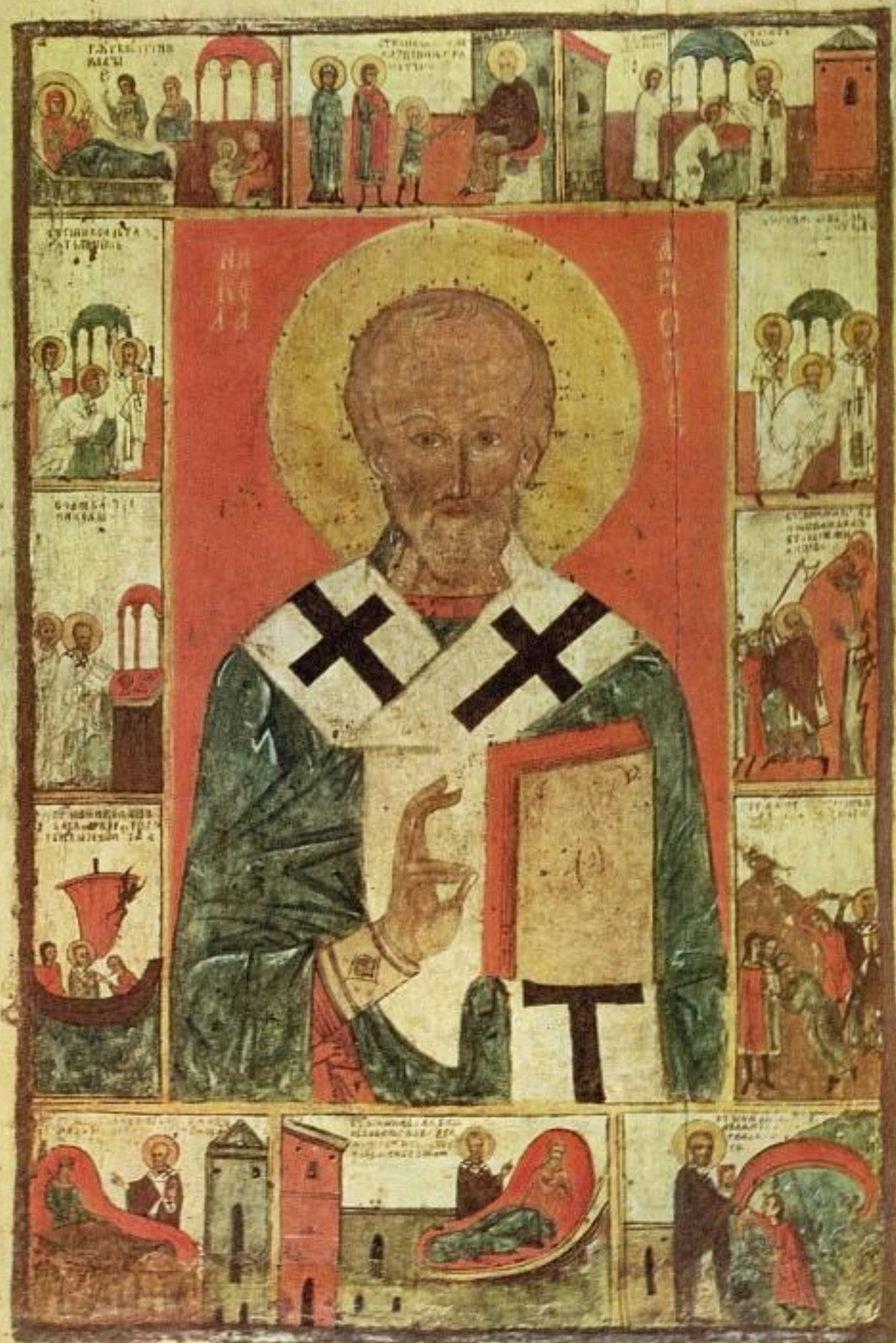
В иконе „Медост патриарх“, найденной под Каргополом, изображен иерусалимский патриарх Медост (его имя написано иконошником по-простонародному), считавшийся на Руси, и особенно на севере, защитником крестьянского скота от болезней. У ног патриарха, среди холмов на берегу реки, — стадо коров и бес, превращавшийся то в змею, то в пса, но изгнанный силой святого. Сразу видно, что икона эта — поздняя, уступающая по художественному качеству произведениям донетровского, „древнерусского“ времени, не имеющая ни живописности древних памятников, ни ювелирной тонкости некоторых икон XVII века. Ее рисунок суховат и резок, краски плотны, малопрозрачны, их оттенки лишены глубины и насыщенности. Но в „Медосте“ есть занимательность и своеобразная сказочность. Здесь очень сильно чувствуется северная художественная культура, с ее крепкой местной основой и многообразием старых традиций, бережно сохранявшихся в этих краях. Создается впечатление, что мастер видел миниатюры старообрядческих рукописных книг XVIII века, где часто изображались поучительные эпизоды из „житий святых“, их удивительные чудеса. Наверное, он знал и старые русские иконы, особенно те, где представлены внушительные фигуры монахов — основателей монастырей, с маленькими постройками и условными ландшафтами у ног святого. Заметно, что художник ценил силуэтность и графическую красоту северных декоративных росписей.

Искусство иконописи в лучших своих образцах стало на севере частью народного творчества. Именно здесь можно отчетливее всего увидеть родство и преемственную связь между древнерусской живописью и народным декоративным искусством нового времени.

1

НИКОЛА С ЖИТИЕМ. КОНЕЦ XIII — НАЧАЛО XIV ВЕКА.
НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА (?)

ST. NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE.
LATE 13th — EARLY 14th CENTURIES. NOVGOROD
SCHOOL (?).



НИКОЛА С ЖИТНЕМ. КОНЕЦ XIII—НАЧАЛО XIV ВЕКА.
НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА (?). КЛЕЙМО „ПОСТАВЛЕНИЕ
В ДИАКОНЫ“.

ST. NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE.
LATE 13th—EARLY 14th CENTURIES. NOVGOROD
SCHOOL (?). DETAIL: ORDAINING A DEACON.



ST. MARTIN
DE KUNO

ST. MARTIN
DE KUNO

ST. MARTIN
DE KUNO

НИКОЛА С ЖИТНЕМ. КОНЕЦ XIII — НАЧАЛО XIV ВЕКА.
НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА (?). ДЕТАЛЬ КЛЕЙМА „ЯВЛЕ-
НИЕ НИКОЛЫ ЕПАРХУ ЕВЛАВИЮ ВО СНЕ“.

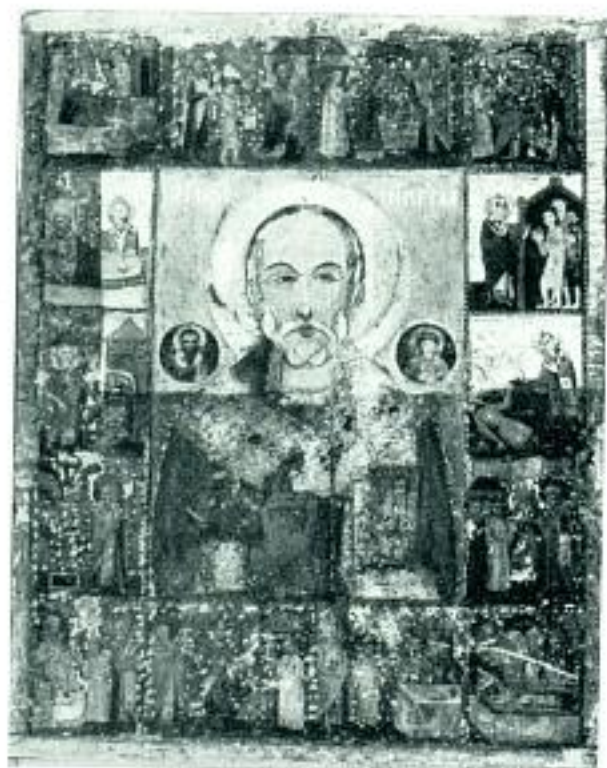
ST. NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE.
LATE 13th — EARLY 14th CENTURIES. NOVGOROD
SCHOOL (?). DETAIL: VISION OF EPARCH EULAVIUS.

СВЯТЫЙ НИКОЛАЙ ЧУДВОТВОРА
АВЛАКНИЮ ПАВЕЛЪ

АВЛАКНИЮ ПАВЕЛЪ
И МАРИЯНУ СЪВЪЩА

П...





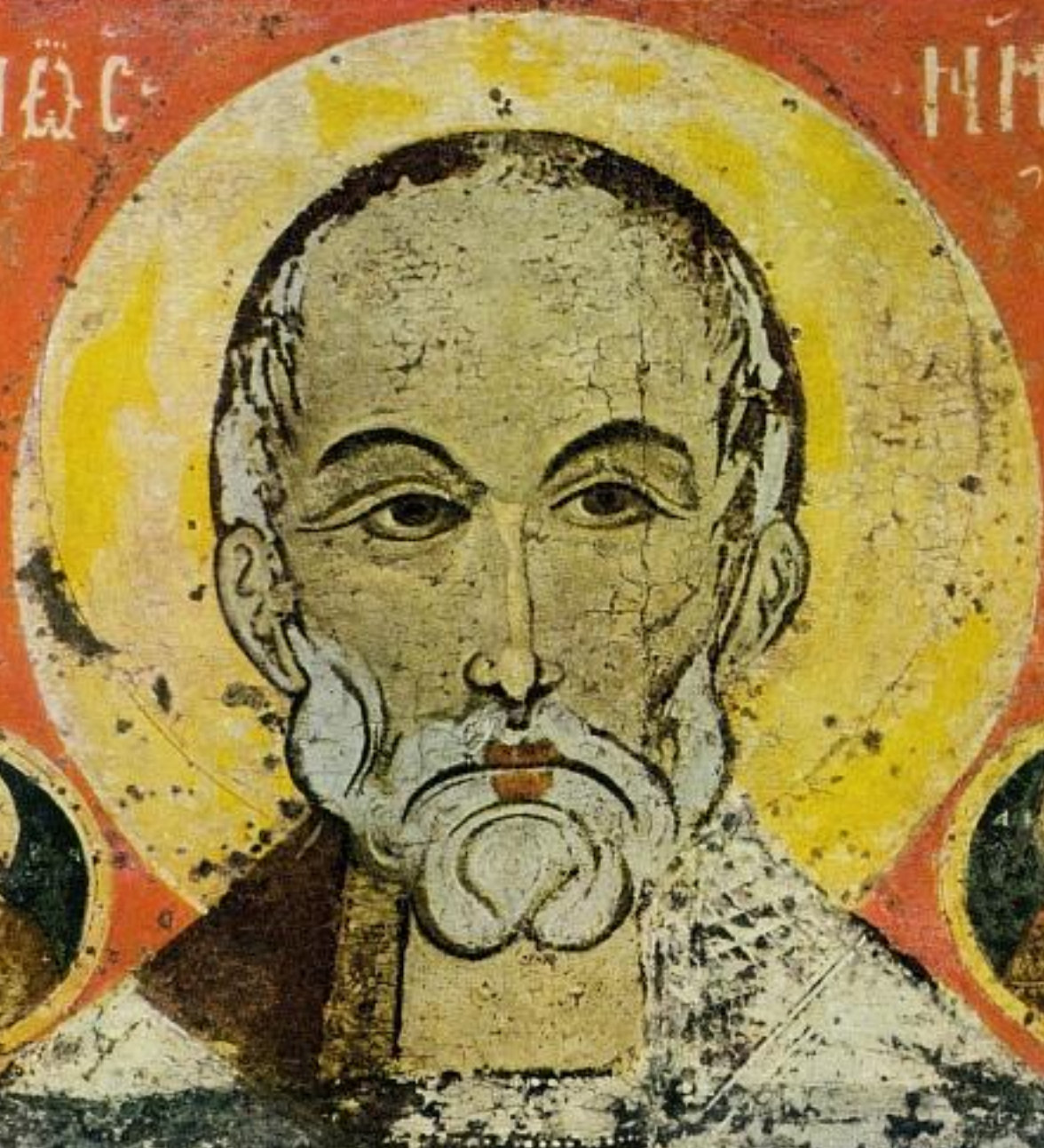
4, 5

НИКОЛА С ЖИТИЕМ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ).
1337 ГОД (?) ПСКОВСКАЯ ШКОЛА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

ST. NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE
(UNDER RESTORATION). 1337 (?). PSKOV SCHOOL.
COLOUR PLATE: DETAIL.

ΑΓΗΩΣ

ΥΠΕΣΑ



6

ИЛЬЯ ПРОРОК. XV ВЕК. НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА.
ПРОВИНЦИЯ.

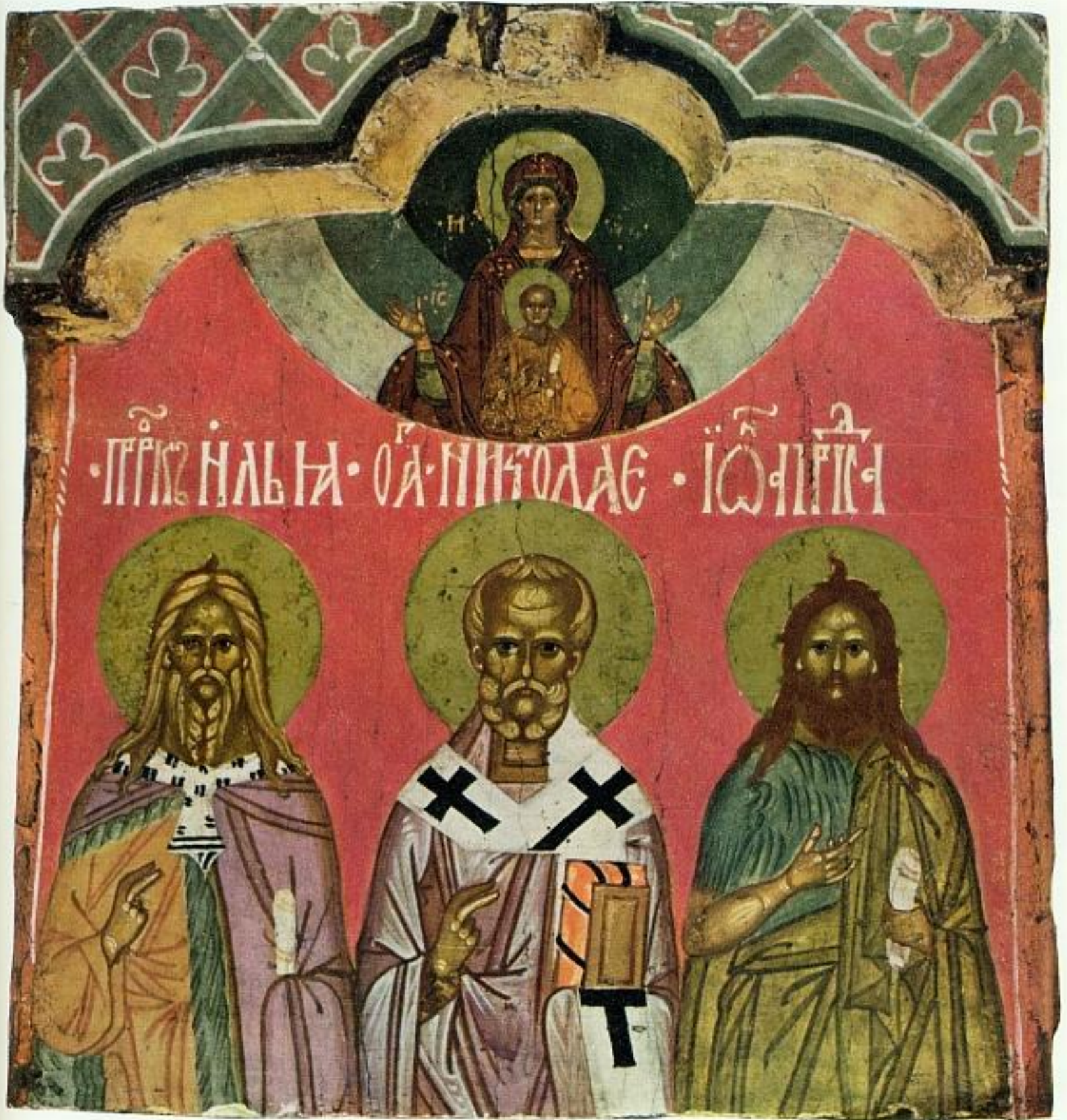
PROPHET ELIJAH. 15th CENTURY. NOVGOROD RE-
GION SCHOOL.





БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ, ВЛЪЯ, НИКОЛА, ИОАНН
ПРЕДТЕЧА. СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ СКЛАДНЯ-ТРИПТИХА.
ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XV ВЕКА. НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА.

VIRGIN OF THE SIGN, PROPHECY ELIJAH, ST. NICHOLAS AND ST. JOHN THE PRECURSOR. CENTRAL PANEL OF THE TRIPTYCH. SECOND HALF OF THE 15th CENTURY. NOVGOROD SCHOOL.



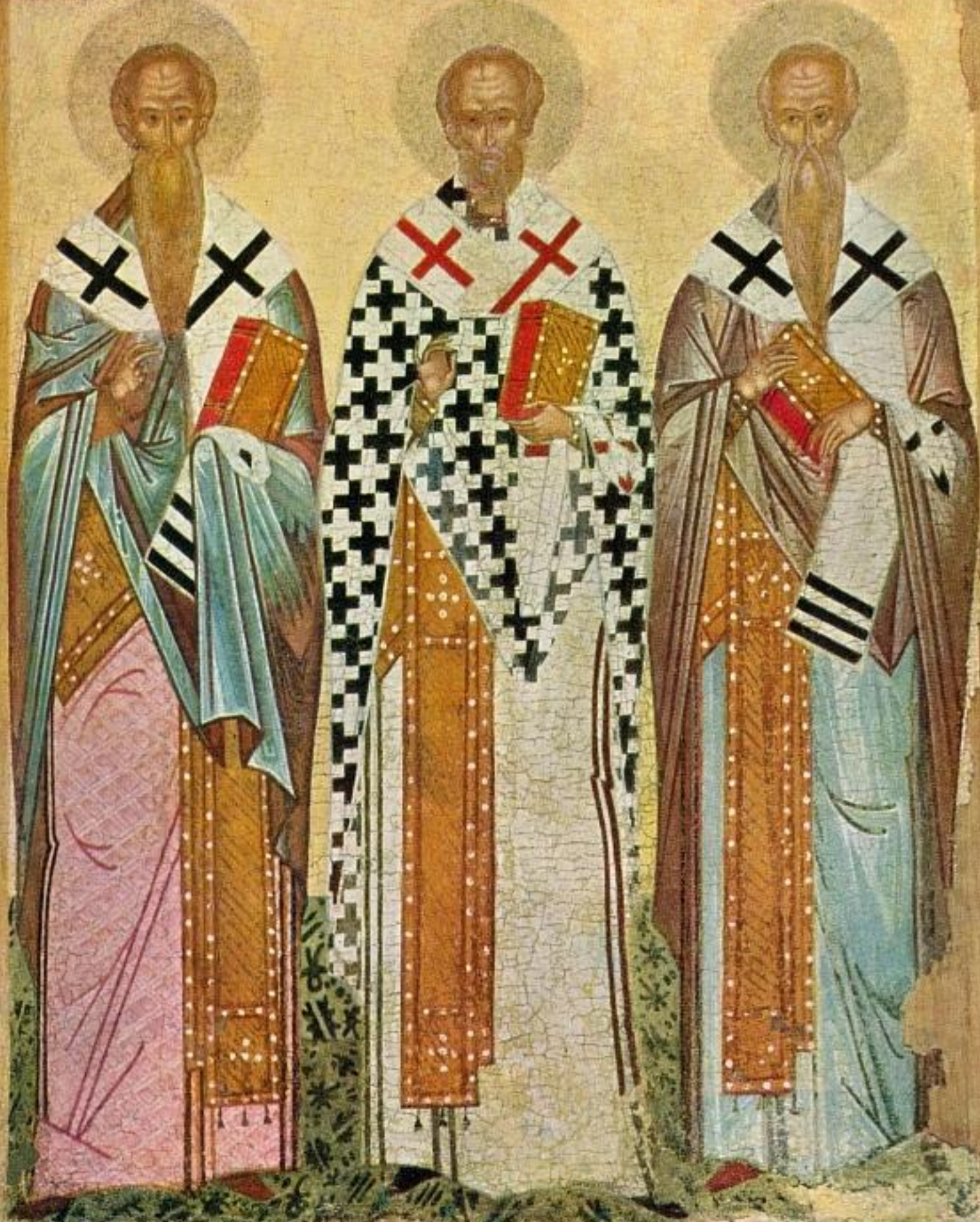
ИАКОВ — БРАТ БОЖИЙ, НИКОЛА И ИГНАТИЙ БОГО-
НОСЦА, КОНЕЦ XV ВЕКА. НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА.

JACOB THE BROTHER OF CHRIST, ST. NICHOLAS
AND IGNATIUS THEOPHOROS. LATE 15th CENTURY.
NOVGOROD SCHOOL.

ΑΛΚΟΒΛ ΠΟΠΛΟΤΗ ΕΙΔΕΧΗ

ΩΜΕ

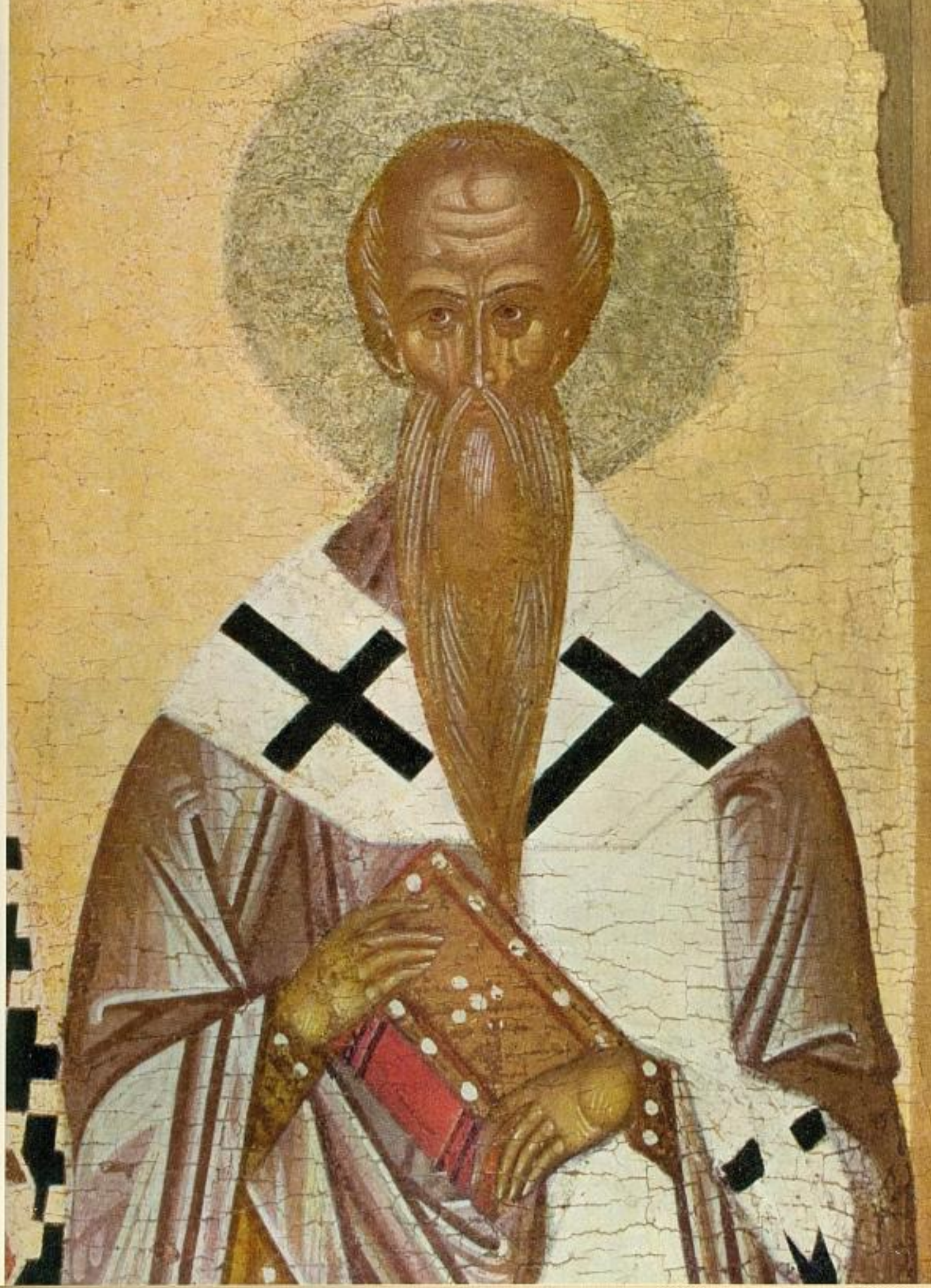
ΑΔ ΗΓΙΑΤΗΝ ΑΣΤΗΟΣ



ИАКОВ — БРАТ БОЖИЙ, НИКОЛА И ИГНАТИЙ БОГО-
НОСЕЦ. КОНЕЦ XV ВЕКА. НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА.
ДЕТАЛЬ: ИГНАТИЙ.

JACOB THE BROTHER OF CHRIST, ST. NICHOLAS
AND IGNATIUS THEOPHOROS. LATE 15th CENTURY.
NOVGOROD SCHOOL. DETAIL: IGNATIUS.

СВ. ИГНАТИЙ БРОНОСЦЕ





11, 12

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ. КОНЕЦ XV — НАЧАЛО XVI ВЕКА.
НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

PRESENTATION OF THE VIRGIN IN THE TEMPLE.
LATE 15th — EARLY 16th CENTURIES. NOVGOROD
SCHOOL. COLOUR PLATE: DETAIL.





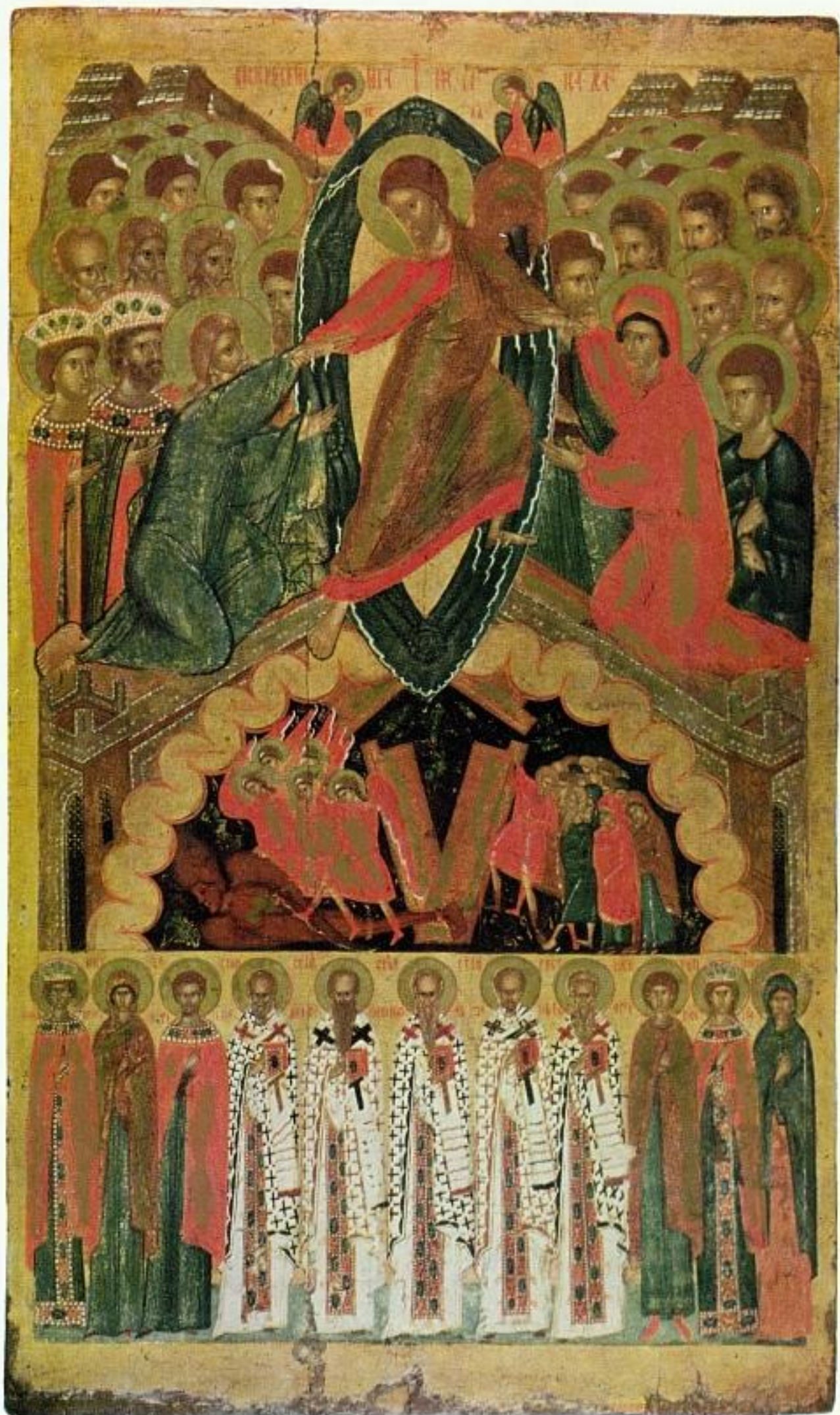


14, 15

УСПЕНИЕ, НАЧАЛО XVI ВЕКА, НОВГОРОДСКАЯ ШКОЛА.
В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

ASSUMPTION OF THE VIRGIN, EARLY 16th CENTURY,
NOVGOROD SCHOOL. COLOUR PLATE: DETAIL.





СОШЕСТВИЕ ВО АД С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ. НА-
ЧАЛО XVI ВЕКА. ПСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ: АВЕЛЬ.
DESCENT INTO LIMBO, WITH CHOSEN SAINTS.
EARLY 16th CENTURY. PSKOV SCHOOL. DETAIL:
ABEL.



СОШЕСТВИЕ ВО АД С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ. НА-
ЧАЛО XVI ВЕКА. ПСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ: ЕКА-
ТЕРИНА, АНАСТАСИЯ, ФОТИЙ, НИКОЛА, ВАСИЛИЙ.

DESCENT INTO LIMBO, WITH CHOSEN SAINTS.
EARLY 16th CENTURY. PSKOV SCHOOL. DETAIL:
ST. CATHERINE, ST. ANASTASIA, ST. PHOTIUS,
ST. NICHOLAS, ST. BASIL





19, 20

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ.
КОНЕЦ XV — НАЧАЛО XVI ВЕКА. ПСКОВСКАЯ ШКОЛА.
В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ: ИОСИФ И ПАСТУХ.

NATIVITY OF CHRIST, WITH CHOSEN SAINTS.
LATE 15th — EARLY 16th CENTURIES. PSKOV SCHOOL.
COLOUR PLATE: ST. JOSEPH AND THE SHEPHERD
(DETAIL).



РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ.
КОНЕЦ XV — НАЧАЛО XVI ВЕКА. ПСКОВСКАЯ ШКОЛА.
ДЕТАЛЬ: ДЕМЬЯН (УВЕЛИЧЕНО).

NATIVITY OF CHRIST, WITH CHOSEN SAINTS.
LATE 15th — EARLY 16th CENTURIES. PSKOV SCHOOL.
DETAIL: ST. DAMIAN (ENLARGED).



·NHKOLA·

·HΩCZ·

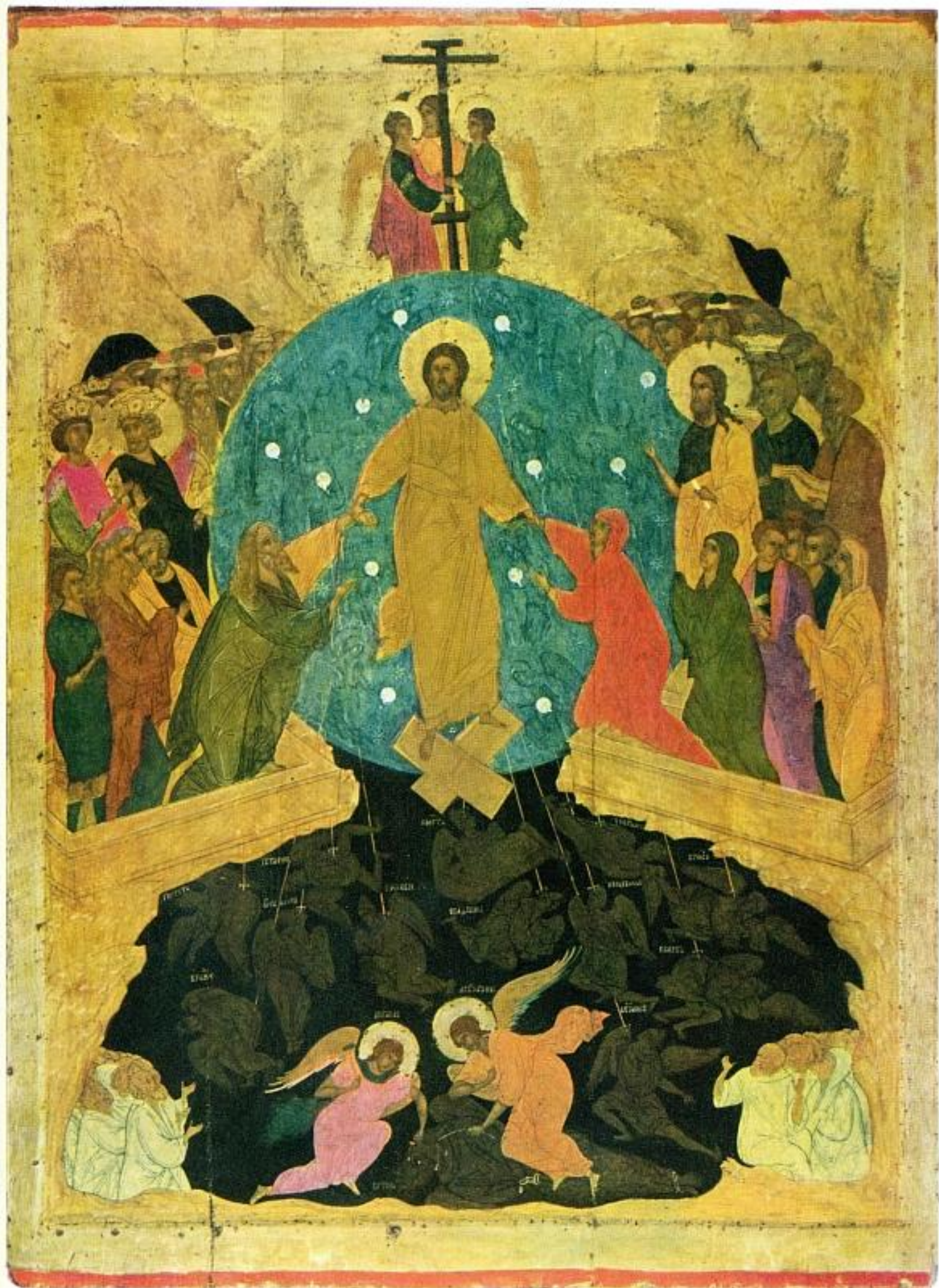


ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ ИЗ
ДЕИСУСНОГО ЧИНА. ОКОЛО 1500—1502 ГОДОВ. МОСКОВ-
СКАЯ ШКОЛА.

DIONYSIUS AND HIS TEAM. ARCHANGEL GABRIEL
FROM THE DEESIS. ABOUT 1500—1502. MOSCOW
SCHOOL.







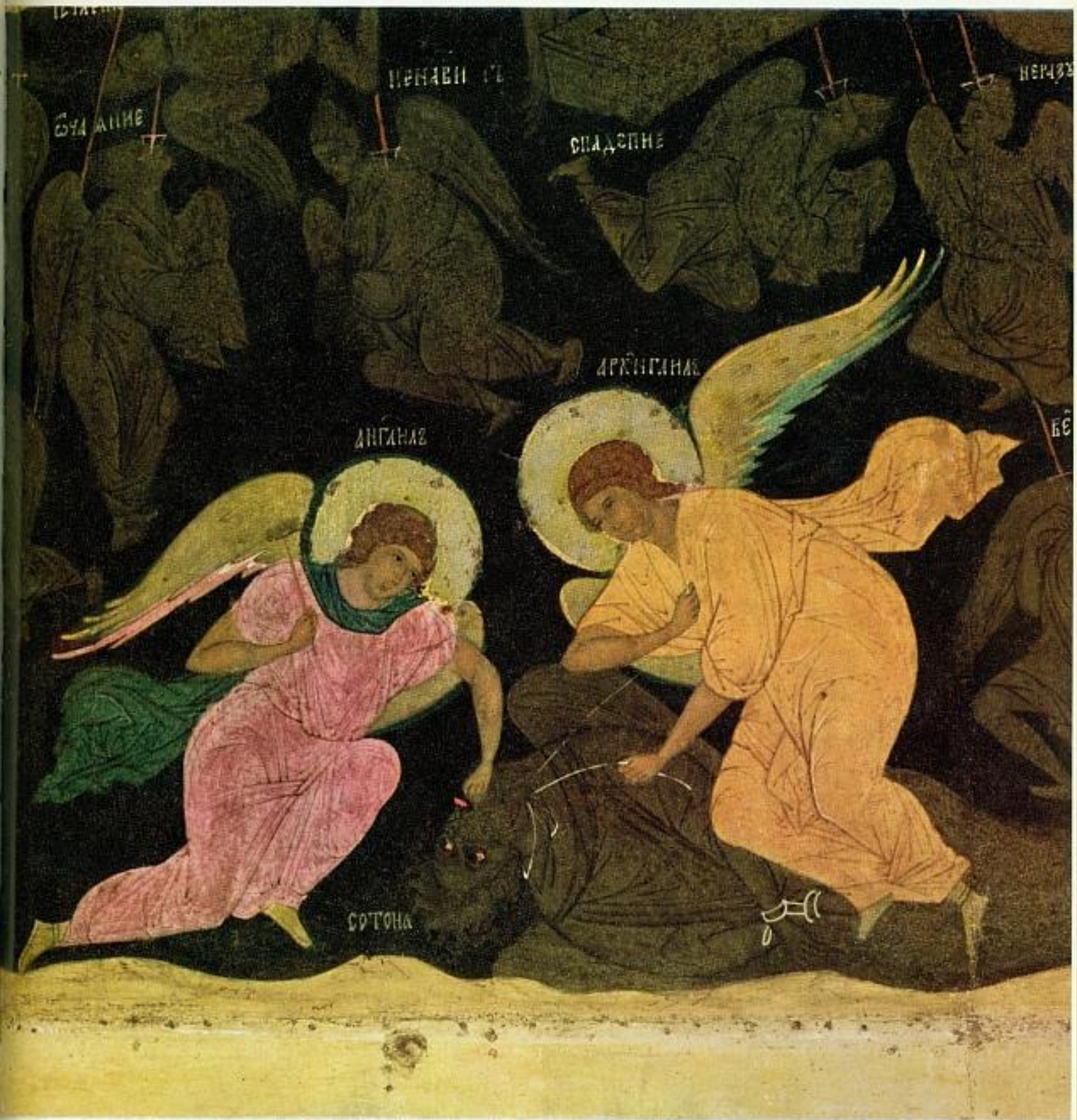
ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. СХОЩЕСТВИЕ ВО АД. ОКО-
ЛО 1500—1502 ГОДОВ. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ:
ЕВА И СВЯТАЯ ЖЕНА.

DIONYSIUS AND HIS TEAM. DESCENT INTO LIMBO.
ABOUT 1500—1502. MOSCOW SCHOOL. DETAIL: EVE
AND A HOLY WOMAN.



ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. СХОЩСТВНЕ ВО АД. ОКО-
ЛО 1500—1502 ГОДОВ. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ:
АНГЕЛЫ.

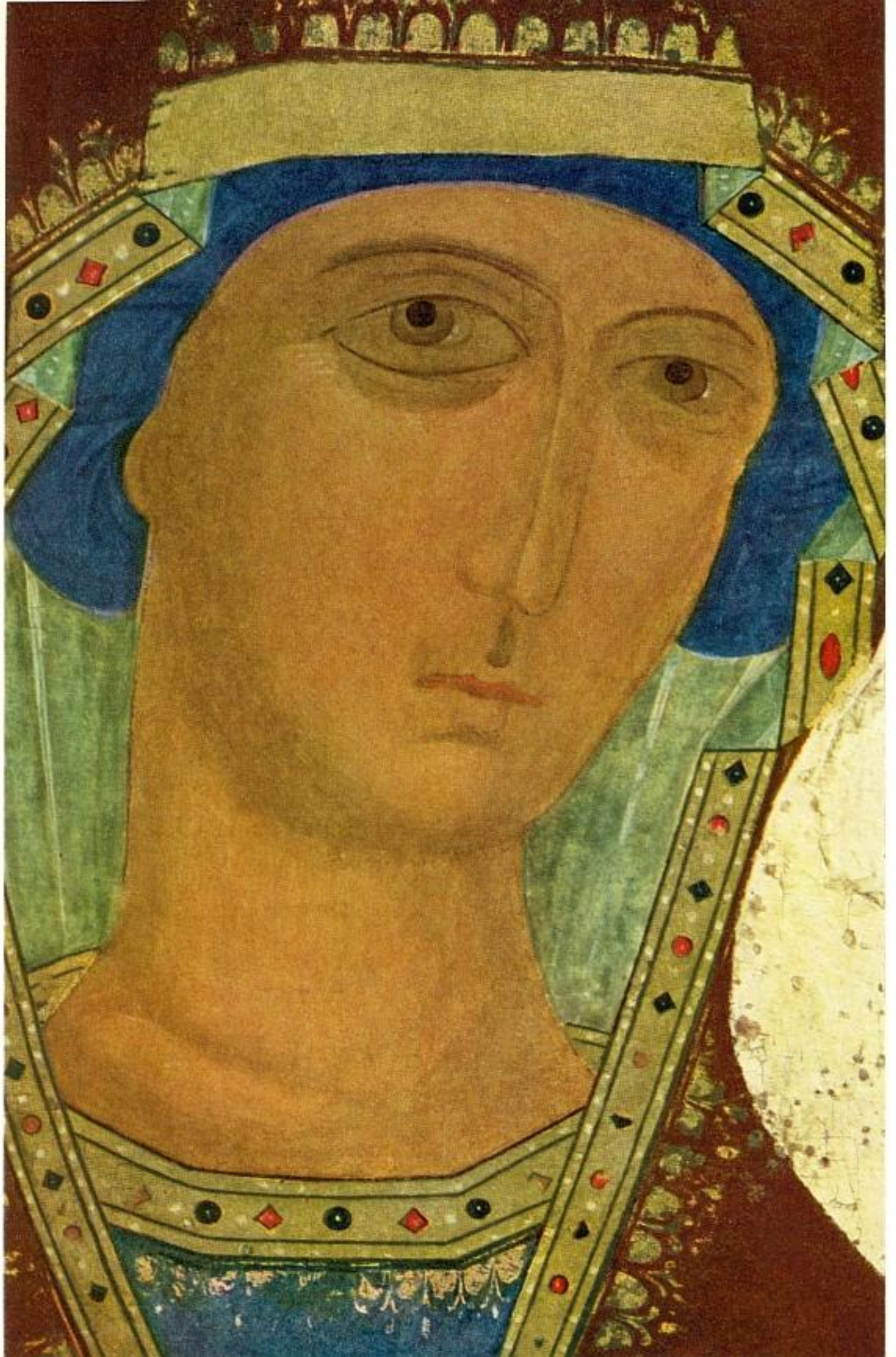
DIONYSIUS AND HIS TEAM. DESCENT INTO LIMBO.
ABOUT 1500—1502. MOSCOW SCHOOL. DETAIL: ANGELS.





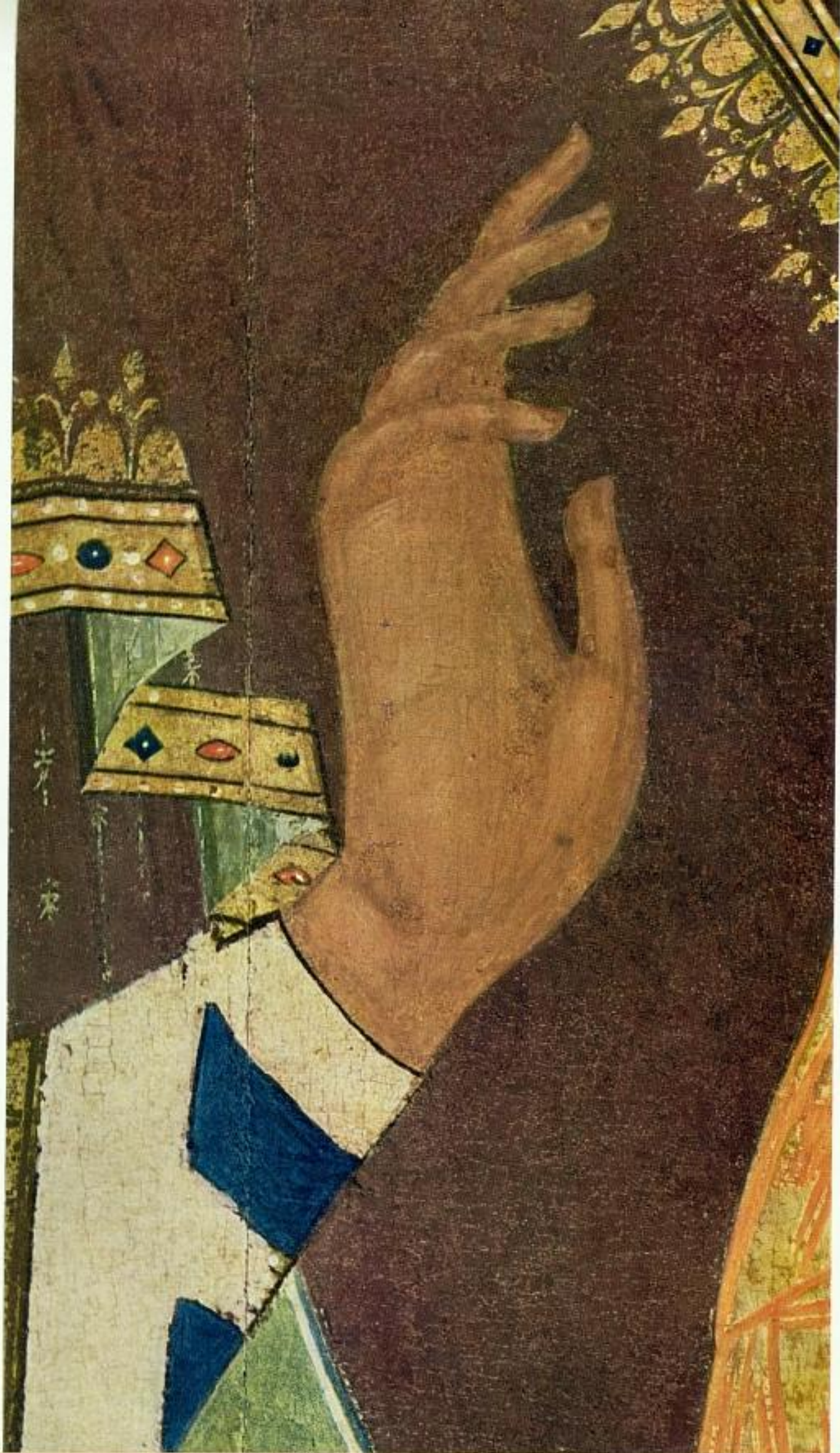
ДИОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ. ОКОЛО 1500—1502 ГОДОВ. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ: ЛИК БОГОМАТЕРИ.

DIONYSIUS AND HIS TEAM. VIRGIN ODIGITRIA. ABOUT 1500—1502. MOSCOW SCHOOL. DETAIL: HEAD OF THE VIRGIN.



ДЬОНИСИЙ И МАСТЕРСКАЯ. БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ. ОКОЛО 1500—1502 ГОДОВ. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. ДЕТАЛЬ: РУКА БОГОМАТЕРИ.

DIONYSIUS AND HIS TEAM. VIRGIN ODIGITRIA. ABOUT 1500—1502. MOSCOW SCHOOL. DETAIL: HAND OF THE VIRGIN.





31, 32

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ).
XVI ВЕК. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

RAISING OF LAZARUS (UNDER RESTORATION).
16th CENTURY. MOSCOW SCHOOL. COLOUR PLATE
DETAIL.

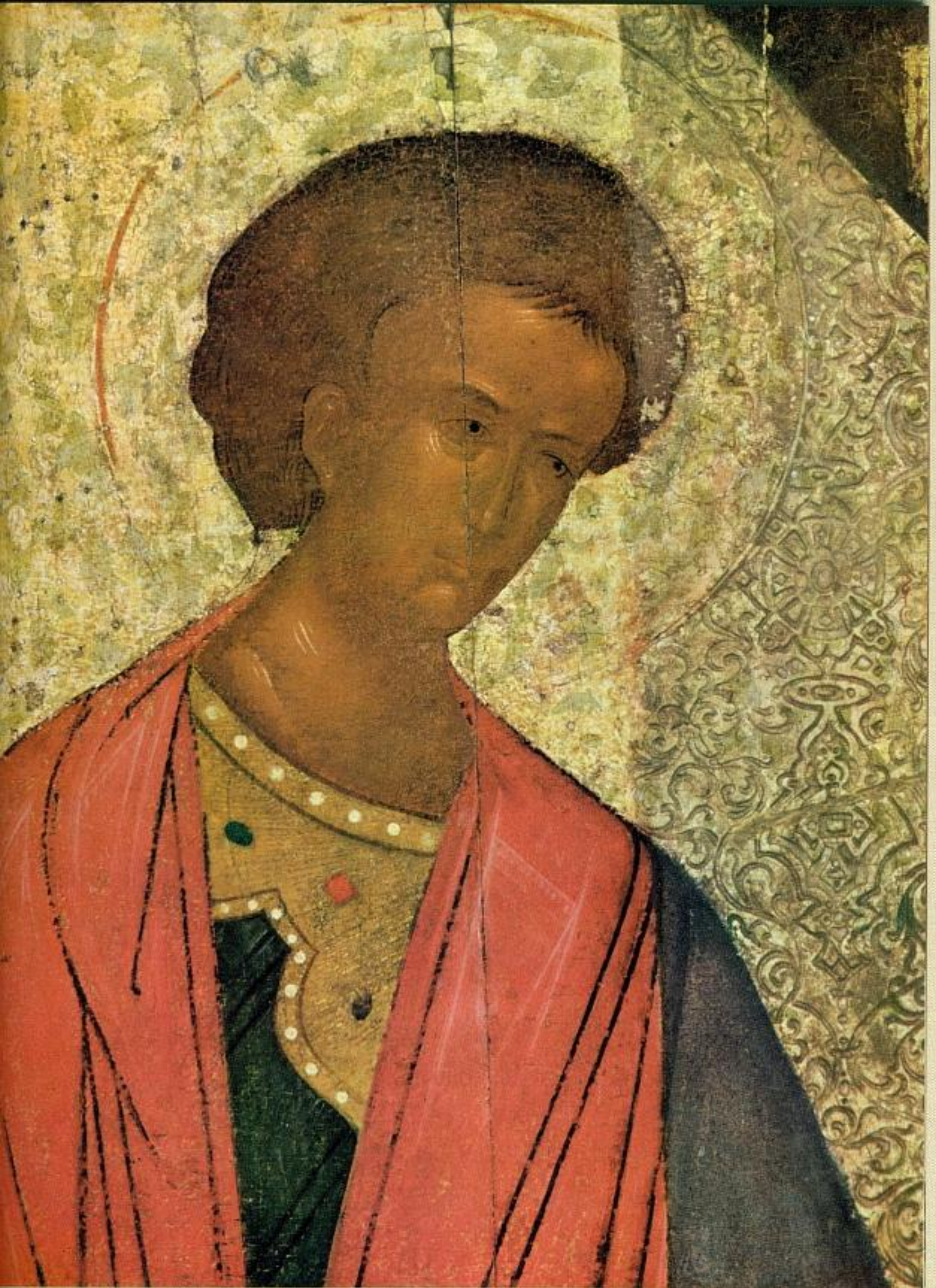




33, 34

ПРОРОК ЗАХАРИЯ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ).
XVI ВЕК. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

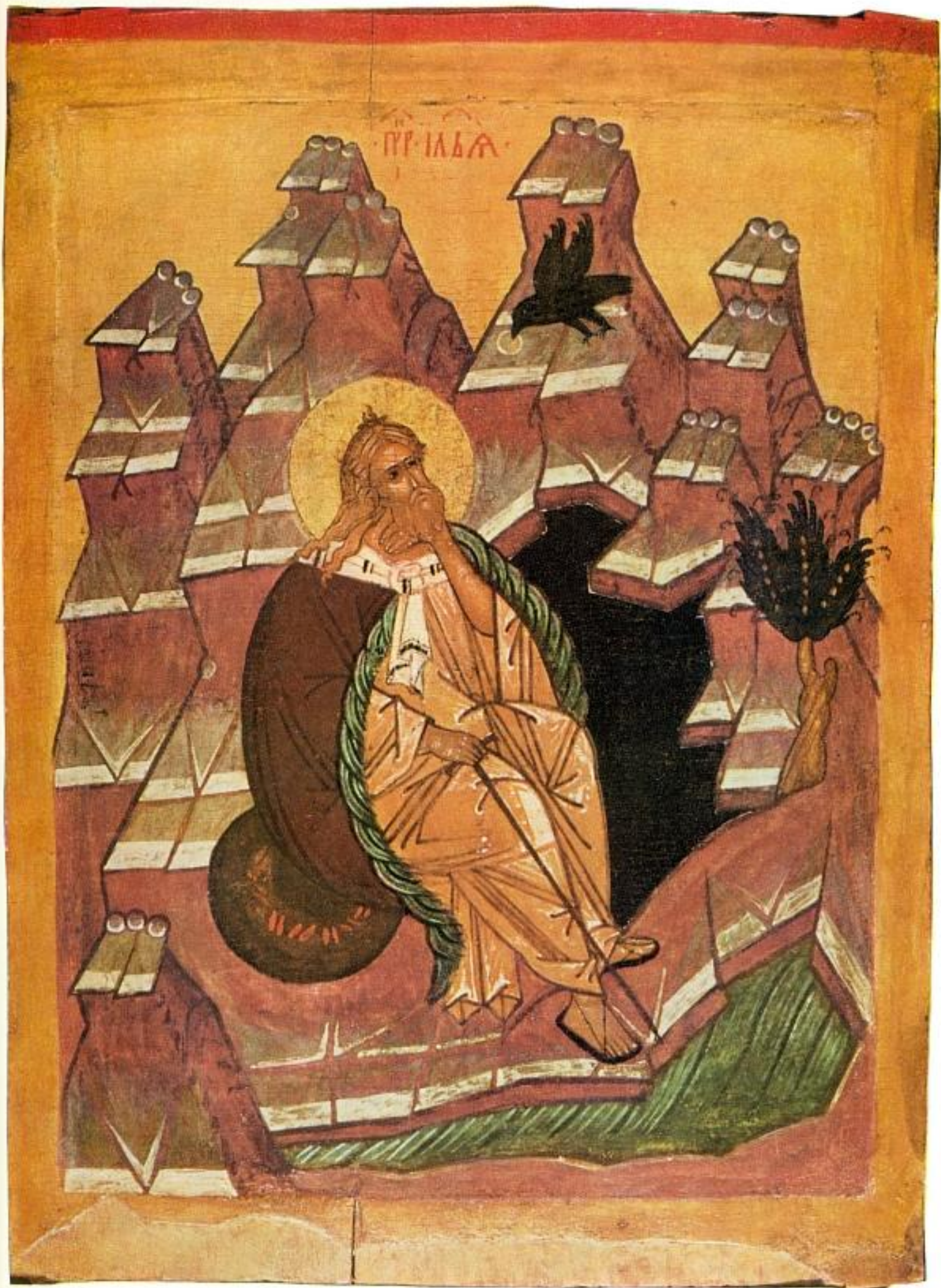
PROPHET ZACHARIAN (UNDER RESTORATION).
16th CENTURY. MOSCOW SCHOOL. COLOUR PLATE:
DETAIL.





ИЛЬЯ ПРОРОК В ПУСТЫНЕ. КОНЕЦ XV — НАЧАЛО
XVI ВЕКА. СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА.

PROPHET ELIJAH IN THE DESERT. LATE 15th — EARLY
16th CENTURIES. ICON FROM THE NORTH OF
RUSSIA.





37, 38

ДЕИСУС И ИЗБРАННЫЕ СВЯТЫЕ. КОНЕЦ XV — НАЧАЛО XVI ВЕКА. СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛИ: АРХАНГЕЛ ГАВРИИЛ И АПОСТОЛ ПАВЕЛ (УВЕЛИЧЕНО).

DEESIS WITH CHOSEN SAINTS. LATE 15th — EARLY 16th CENTURIES. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: ARCHANGEL GABRIEL AND APOSTLE PAUL (DETAIL. ENLARGED).

Ἡ Ἁγία Πάλλα





39, 40

ДЕЕСИСНЫЙ ЧИИ СЕМИФИГУРНЫЙ. I ПОЛОВИНА
XVI ВЕКА. СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ:
АРХАНГЕЛ МИХАИЛ И БОГОМАТЕРЬ.

DEESIS CONSISTING OF SEVEN FIGURES. FIRST
HALF OF THE 16th CENTURY. ICON FROM THE
NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: ARCHANGEL
MICHAEL AND THE VIRGIN.





41, 42

ПОКРОВ С ИЗБРАННЫМИ СВЯТЫМИ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ), НАЧАЛО XVI ВЕКА, СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ: СВЯТИТЕЛИ И АНГЕЛ.

INTERCESSION OF THE MOTHER OF GOD, WITH CHOSEN SAINTS (UNDER RESTORATION). EARLY 16th CENTURY. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: BISHOPS AND ANGEL.



СВЯТЫЙ
САВВА

СВЯТЫЙ
САВВА

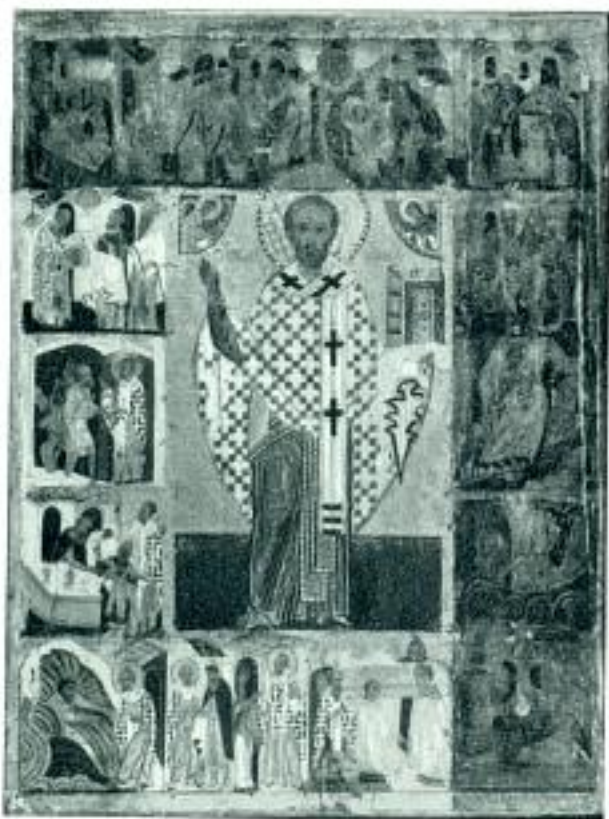
СВЯТЫЙ
САВВА

САВВА

САВВА

САВВА

САВВА



43, 44

НИКОЛА С ЖИТНЕМ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ), XVI ВЕК. СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ: СПАСЕНИЕ ДИМИТРИЯ (УВЕЛИЧЕНО).

ST. NICHOLAS WITH SCENES FROM HIS LIFE (UNDER RESTORATION), 16th CENTURY. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: ST. NICHOLAS SAVING THE LIFE OF DEMETRIUS (DETAIL, ENLARGED).









47, 48

ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ). XVI ВЕК. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

OLD TESTAMENT TRINITY (UNDER RESTORATION). 16th CENTURY. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: DETAIL.

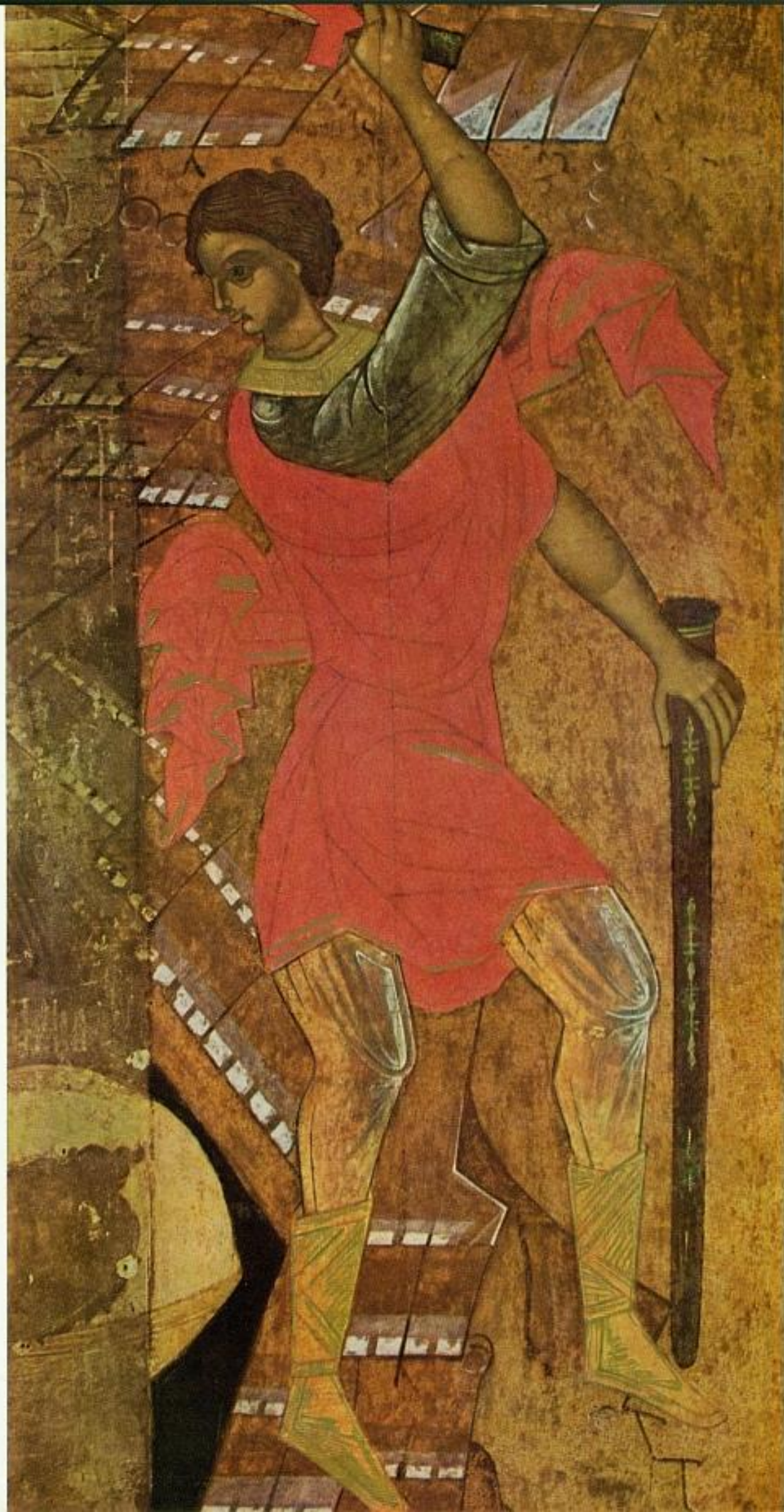




49, 50

УСЕКНОВЕНИЕ ГЛАВЫ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ). КОНЕЦ XVI — НАЧАЛО XVII ВЕКА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ.

BEHEADING OF ST. JOHN THE BAPTIST (UNDER RESTORATION). LATE 16th — EARLY 17th CENTURIES. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: DETAIL.





51, 52

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО. КОНЕЦ XVI — НАЧАЛО XVII ВЕКА. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ: ВОИН ПЕРЕД ЦАРЕМ ИРОДОМ.

NATIVITY OF CHRIST. LATE 16th — EARLY 17th CENTURIES. ICON FROM THE NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: WARRIOR BEFORE KING HEROD.





53, 54

ПАРАСКЕВА С ЖИТНЕМ (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ).
1660 ГОД. СЕВЕРНЫЕ ПИСЬМА. В ЦВЕТЕ — КЛЕЙМО
„МУЧЕНИЕ ПАРАСКЕВЫ СВЕЧАМИ“.

ST. PARASKEVA WITH SCENES FROM HER LIFE
(UNDER RESTORATION). 1660. ICON FROM THE
NORTH OF RUSSIA. COLOUR PLATE: ST. PARASKEVA
TORTURED BY BURNING CANDLES.

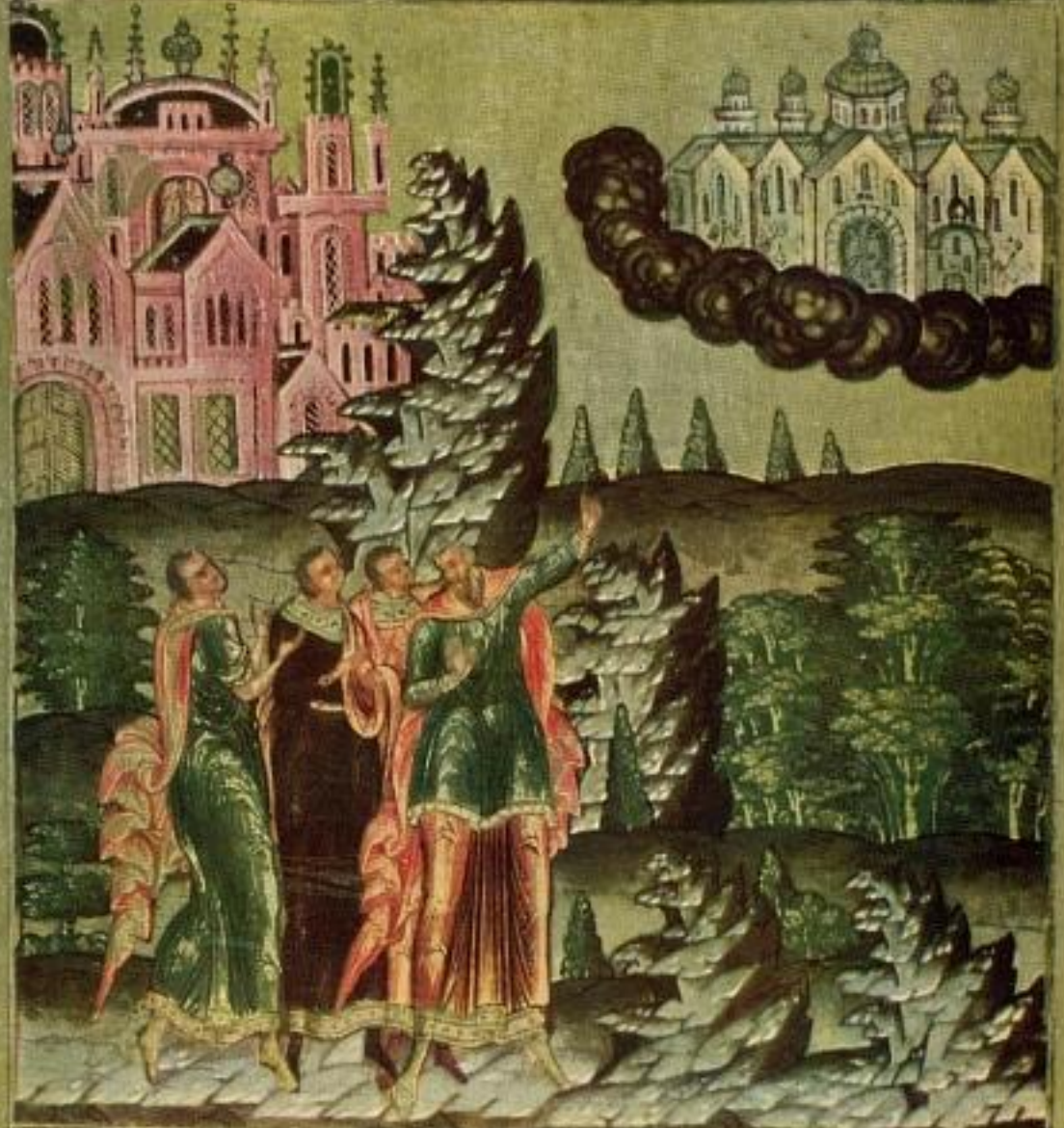




55, 56

СЕМЕН СПИРИДОНОВ КОЛМОГОРЕЦ, БОГОМАТЕРЬ НА ПРестоЛЕ С КЛЕЙМАМИ АКАФИСТА (В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ), 1687 ГОД. В ЦВЕТЕ — ДЕТАЛЬ (УВЕЛИЧЕНО).

SIMON SPIRIDONOV OF Kholmogory. THE VIRGIN ENTHRONED, WITH SCENES BASED ON THE ACAPHISTUS (UNDER RESTORATION), 1687. COLOUR PLATE: DETAIL (ENLARGED)



- ВЦИЛКР — Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации художественных произведений.
- I выставка — I выставка новых поступлений в отделы древнерусского и народного искусства (материалы экспедиций). ГРМ, Л., 1961.
- II выставка — II выставка новых поступлений в отделы древнерусского и народного искусства (материалы экспедиций). ГРМ, Л., 1962.
- III выставка — III выставка новых поступлений в отделы древнерусского и народного искусства (материалы экспедиций). ГРМ, Л., 1963.
- Выставка к 70-летию — Выставка новых поступлений к 70-летию со дня открытия Русского музея. ГРМ, Л., 1968.
- ГРМ — Государственный Русский музей.
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.
- ГЦХРМ — Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская имени академика И. Э. Грабаря.
- Итоги экспедиций — Выставка „Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства“. ГРМ, Л., 1966.
- КМИИ — Карельский музей изобразительных искусств.
- СГРМ — Сообщения Государственного Русского музея.
- Тезисы докладов — Тезисы докладов Всероссийской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л., 1966.
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук СССР. Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси, т. XXII. М.—Л., 1966.

Произведения в каталоге расположены в хронологической последовательности и по местным художественным школам. После древнейших памятников XIII—XIV вв. помещены иконы XV—XVI вв.—новгородские и исковские. За ними перечислены произведения круга Дионисия и московские памятники XVI в., затем иконы „северных писем“ XV—XVI вв., после чего следуют памятники XVII и XVIII вв.

Обозначение техники в каталоге опущено: все иконы выполнены яичной темперой по левкасовому грунту.

Размеры даны в сантиметрах.

В приводимых надписях орфография упрощена, выносные буквы внесены в строку, титла раскрыты.

Никола с житием. Конец XIII — начало XIV в. Новгородская школа (?).

Порядок клейм: 1. Рождество Николая; 2. Обучение грамоте; 3. Поставление в диаконы; 4. Поставление в епископы; 5. Явление Николая царю Константину во сне; 6. Явление Николая „трем мужам“ в темнице; 7. Исцеление хромого; 8. Спасение Димитрия; 9. Никола изгоняет беса из дуба; 10. Чудо о кораблях; 11. Явление Николая епарху Епифанию во сне; 12. Спасение Димитрия.

Сохранность: красочный слой сильно потерт и смят, на изображении лица Николая в середине почти утрачены белые блики и верхние слои позолоты. В 10, 11 и 12-м клеймах значительные утраты первоначальной живописи внизу. Доска сосновая из четырех частей с двумя поздними накладными шпонками. Следы гвоздей от древних торцовых шпорок. Ковчег, паволока. 139 × 98.

Из Никольской церкви в с. Любонах Боровичского р-на Новгородской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1961 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1962—1963 гг.

Выставки: II выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 6, 17, илл. 1; Н. В. Перцев, Икона Николая из Любонах, СГРМ, вып. IX, Л., 1968, стр. 84—91; В. Н. Лазарев, Новгородская иконопись, М., 1969, стр. 17, 18.

Примечание: Н. В. Перцев относит икону к XIII в.

Государственный Русский музей.

4, 5

Никола с житием. 1337 г. (?). Псковская школа.

Порядок клейм: 1. Рождество Николая; 2. Обучение грамоте; 3. Поставление в диаконы; 4. Поставление в епископы; 5. Явление Николая царю Константину во сне; 6. Явление Николая „трем мужам“ в темнице; 7. Исцеление хромого; 8. Спасение Димитрия; 9. Никола изгоняет беса из дуба; 10. [Изображение под записью, его сюжет неясен]; 11. Никола спасает Василия, сына Агрикова, от царя сарацинского; 12. Избавление „трех мужей“ от казни; 13. Никола возвращает Василия, сына Агрикова, к родителям; 14. Преставление Николая. Вокруг иконы на торцовых шпонках и боковых полях надпись, раскрытая еще не полностью и приводимая здесь по рентгенограмме: „В лет 6000-ног... 5... икона си стви Никола стлжанием раба бож... Васа[ли]н и Федора Опа[н]ян... Николе... сте а собе в... н[е] отпущ[е]н[и]е [гр]ехов... въ веки аминь аминь“. В слове поповлений XVI в. читается дата 6045. Обозначение сотен здесь пропущено, и дата может быть расшифрована как 6745 или 6845 (1237 или 1337). Чтение „1337 г.“ предлагается лишь предположительно.

Сохранность: верхние слои живописи в значительной степени утрачены, особенно в клеймах и на изображении Василия Великого и Федора (Тирона?) в медальонах средника. Доска сосновая из двух частей с двумя торцовыми шпонками, прикрепленными древеси-

нами гвоздями. Средник в ковчеге, паволока. 101 × 77.

Из Никольской церкви в с. Виделебье Псковской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1958 г. Раскрыта (частично) в ГРМ Н. В. Перцевым в 1958—1967 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Н. В. Перцев, Обследование Псковской обл. СГРМ, вып. VII, Л., 1961, стр. 70; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 8, 17.

Государственный Русский музей.

6

Илья Пророк. XV в. Новгородская школа. Провинция.

Сохранность: в левой части большая вставка грунта и живописи XVI—XVII вв., захватывающая руку и часть торса Ильи. Киноварный фон — новый, реконструирован при раскрытии по незначительным остаткам первоначального. Надпись утрачена. Доска липовая грубо тесаная с одной сквозной шпонкой посредине, слабо выраженным ковчегом; паволока (?). 53 × 35.

Из часовни Ильи Пророка в д. Пяльма Пудожского р-на Карельской АССР. Вывезена экспедицией КМИИ в 1963 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1964 г.

Выставки: Итоги экспедиций; Русское искусство от скифов до наших дней. Сокровища советских музеев. Париж, 1967—1968; Живопись древней Карелии. М., 1968—1969.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 10, 18, илл. 3; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья XIV—XVI вв. М., 1967, стр. 30—32, 109, илл. 2, 3; L'art russe des Scythiques. Grand Palais. Octobre 1967 — janvier 1968. Paris [s. d.], № 235; Кат. выст. „Живопись древней Карелии. Из собраний Музея изобразительных искусств Карельской АССР, Государственного Русского музея и музея Кижь“. М., 1968.

Карельский музей изобразительных искусств.

7

Архангел Гавриил из денсусного чина. 2-я пол. XV в. Новгородская школа.

Сохранность: хорошая (за исключением утраченной надписи). Доска липовая из двух частей с двумя односторонними несковзными шпонками, ковчегом и паволокой. 128 × 50.

Из б. Муромского монастыря на Онежском озере (Пудожский р-н Карельской АССР). Вывезена экспедицией ГРМ в 1957 г. вместе с тремя другими иконами из этого чина (архангел Михаил, апостолы Петр и Павел). Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1957—1958 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Э. С. Смирнова, Новые работы музея по реставрации произведений древнерусской живописи, СГРМ, вып. VI, Л., 1959, стр. 56; Э. С. Смирнова, И. Н. Панишина, Экспедиции в Карельскую АССР.

СГРМ, вып. VII. Л., 1961, стр. 66, 67 (с илл.); Кат. выст. „Итоги экспедиций“ стр. 7, 22.

Государственный Русский музей.

8

Богоматерь Знаменье, Илья, Никола, Иоанн Предтеча. 2-я пол. XV в. Новгородская школа.

Средняя часть складня-тринтиха.

Сохранность: от утраченных боковых створок складня остались следы гнезд от деревянных штырей на боковых гранях. По торцам доска опилена, причем срезан весь нижний выступ киота и завершение трехлопастной арки сверху. Под орнаментальной росписью наверху заметны выходы грунта, возможно, свидетельствующие о том, что роспись наверху не одновременно с основной живописью, а исполнена несколько позднее, когда грунт оказался уже поврежденным. Доска липовая цельная без шпонок, без кончег и без наволоки. 27 × 24,5.

Из Никольской церкви в с. Вегорукса Медвежьего р-на Карельской АССР (Заонежье). Вывезена экспедицией ГРМ в 1959 г. Раскрыта в ГРМ С. Ф. Конешковым в 1959—1960 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию. Живопись древней Карелии. М., 1968—1969.

Литература: Э. С. Смирнова. Фрагмент новгородской иконы-складня XV в. В сб.: „Культура древней Руси“ (к 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина). М., 1966, стр. 252—256 и илл.; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 7, 19, илл. 4; Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.

Государственный Русский музей.

9, 10

Наков—брат божий, Никола и Игнатий богоносец. Конец XV в. Новгородская школа.

Сохранность: на полях и сирова на фоне и одежде Игнатия—выходы живописи и грунта до доски. На фонах и одеждах имеются мелкие утраты красочного слоя, тонированные при реставрации. Потерты некоторые буквы надписей. Доска липовая из трех частей с двумя односторонними сквозными шпонками, кончег и наволокой 103 × 78,5.

Из б. Муромского монастыря на Онежском озере (Пудожский р-н Карельской АССР). Вывезена экспедицией ГРМ в 1957 г. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1964—1965 гг.

Выставки: I выставка; II выставка; Новые работы реставрационной мастерской ГРМ. Л., 1965; Итоги экспедиций; Иконы. Берлин, 1966—1967.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 7, 22, 23, илл. 12; В. К. Лауринна. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. В сб.: Тезисы докладов, стр. 7, 8; В. К. Лауринна. Новгородская иконопись конца XV—первой четверти XVI в. и московское искусство. В сб.: „Возмущающаяся Москва и прилегающие к ней княжества“ (в печати).

Примечание. В древности икона находилась в Успенской церкви Муромского монастыря. Она упоминается в писцовой книге 1628—1629 гг.: „А в церкви образов местных... образ Иакова брата господня да Николаи чудотворца, да Игнатия богоносца...“ См. К. Петров. Муромский монастырь. В кн.: Олонецкий сборник. Материалы для истории, географии, статистики и этнографии Олонецкого края, вып. II. Петрозаводск, 1886, стр. 111.

Государственный Русский музей.

11, 12

Введение во храм. Конец XV—начало XVI в. Новгородская школа.

Сохранность: имеются многочисленные мелкие утраты красочного слоя (в том числе на лицах). Доска липовая из трех частей с двумя односторонними сквозными шпонками, кончег и наволокой. 112 × 85.

Из Никольской церкви в д. Заянье Глобского (б. Пяозского) р-на Псковской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1962 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым и И. П. Ярославцевым в 1962—1968 гг.

Выставки: III выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 7, 22; В. К. Лауринна. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. ... стр. 7, 8; В. К. Лауринна. Новгородская иконопись конца XV—первой четверти XVI в. ...

Государственный Русский музей.

13

Иоанн Милостивый. Начало XVI в. Новгородская школа.

Сохранность: на одежде и лице есть крупные утраты красочного слоя, тонированные при реставрации. Доска липовая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, кончег и наволокой. 80 × 59.

Из Предтеченской церкви в с. Щупоголово Лужского р-на Ленинградской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1964 г. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1964—1965 гг.

Выставки: Новые работы реставрационной мастерской ГРМ. Л., 1965; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 7, 24 (датирована концом XV—нач. XVI в.); В. К. Лауринна. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. ... стр. 8; В. К. Лауринна. Новгородская иконопись конца XV—первой четверти XVI в. ...

Государственный Русский музей.

14, 15

Успение. Начало XVI в. Новгородская школа.

Сохранность: многочисленные мелкие утраты красочного слоя, особенно на лицах (преимущественно на санкирных тельмах), тонированы при реставрации. Доска липовая из четырех частей с двумя односторонними сквозными шпонками, кончег и наволокой. 147 × 117.

Из иконостаса Успенского собора в г. Кемь Карельской АССР (храмовая икона). Вывезена экспедицией ГРМ в 1960 г. Раскрыта в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1961—1962 гг.

Выставки: I выставка; II выставка; Выставка конференции Международного совета музеев по вопросам реставрации в Гос. Эрмитаже. Л., 1963; Новые работы реставрационной мастерской ГРМ. Л., 1965; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Э. С. Смирнова. Экспедиции в Карельскую АССР. СГРМ, вып. VIII, Л., 1964, стр. 126, 127; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 7, 25, рис. 13; В. К. Лаурин. Новгородская иконопись рубежа XV—XVI вв. ..., стр. 7—8; В. К. Лаурин. Новгородская иконопись конца XV—первой четверти XVI в. ...

Государственный Русский музей.

16—18

Совместие во ад с избранными святыми. Начало XVI в. Псковская школа.

Избранные святые: Екатерина, Анастасия, мученик Фотий, Никола, Василий Великий, Иоанн (в святительских одеждах), Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, мученик Никита, Варвара, Параскева.

Сохранность хорошая. Доска сосновая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 156 × 92.

Из Троицкого собора в г. Острове Псковской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1958 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1959—1961 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Н. В. Перцев. Обследование..., стр. 71; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 8, 9, 25, илл. 14; Н. Г. Порфиридов. Новый памятник исковской станковой живописи. В сб.: Тезисы докладов, стр. 10—12; Н. Г. Порфиридов. К истории исковской станковой живописи. Икона „Совместие во ад“ из г. Острова. В сб.: „Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова“. М., 1968, стр. 109—113.

Государственный Русский музей.

19—21

Рождество Христово с избранными святыми. Конец XV—начало XVI в. Псковская школа.

В нижнем ряду изображены Козьма, Климент, Никола, Илья и Демьян.

Сохранность: на полях, особенно на нижнем, утраты живописи и грунта до доски. Многочисленные потертости красочного слоя (больше всего на фигурках ангелов вверху и на крайних фигурах нижнего ряда). Надписи нижнего регистра полустерты. Доска сосновая толстая грубо тесанная из двух частей, с двумя встречными сквозными шпонками. Ковчег, паволока. 81 × 71.

Из Покровской церкви в г. Опочке Псковской обл. Вывезена совместной экспедицией

ГЦХРМ и Псковского музея в 1964 г. Раскрыта в ГЦХРМ В. П. Бажановым в 1964—1965 гг.

Выставки: V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХРМ. М., 1965; Итоги экспедиций.

Литература: Кат. V выставки произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХРМ. М., 1965, стр. 65; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 9, 28, илл. 16 (деталь).

Псковский историко-художественный музей.

22

Никола. XV—XVI вв. Псковская школа.

Сохранность: на поземе и в нижней части фигуры — вставки поздней живописи. На омофоре — утраты красочного слоя, тонированные при реставрации, так что цвет омофора кажется более тусклым, чем первоначальный ярко-зеленый. Доска липовая тонкая из трех частей, с двумя односторонними сквозными шпонками. Ковчег, паволока. 100 × 72.

Из кладбищенской часовни в с. Ракома близ Новгорода. Вывезена в ГРМ в 1954 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1954—1955 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Э. С. Смирнова. Новые работы..., стр. 56—58 (с илл.). Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 19.

Государственный Русский музей.

23

Дионисий и мастерская. Архангел Гавриил из деисусного чина. Около 1500—1502 гг. Московская школа.

Сохранность: незначительные утраты красочного слоя, тонированные при реставрации; частично утрачены буквы надписи. Доска липовая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 156 × 65,5.

Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферантонова монастыря. Поступила в ГРМ из Кирилловского историко-художественного музея в 1958 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым и И. В. Ярыгиной в 1959 г.

Выставка к 70-летию.

Литература: И. Е. Данилова. Дионисий и его творчество. К вопросу об искусстве Москвы периода образования русского государства. Кандидатская диссертация (рукопись). М., 1951, стр. 73, 74, 79; Н. В. Лазарев. Дионисий и его школа. В кн.: История русского искусства. Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева, т. III, М., 1955, стр. 526; В. И. Антонова, Н. Е. Мневя. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, т. I, М., 1963, стр. 336; В. К. Лаурин. Вновь раскрытая икона „Совместие во ад“ из Ферантонова монастыря и московская литература конца XV в. ТОДРЛ; стр. 171.

Примечание. В ГТГ хранятся следующие иконы из этого чина: „Богоматерь“, „Иоанн Предтеча“, „Архангел Михаил“, „Апостол Петр“, „Апостол Павел“, „Дмитрий Солунский“; в ГРМ: „Григорий Богослов“ (см. след. кат. номер), „Иоанн Златоуст“, „Георгий“, „Симеон Столпник“; в Кирилловском историко-художественном музее: „Апостол Андрей“, „Иоанн Богослов“, „Василий Великий“, „Никола“, „Даниил Столпник“.

Государственный Русский музей.

24

Дионисий и мастерская. Григорий Богослов из деисусного чина. Около 1500—1502 гг. Московская школа.

В поздней надписи, удаленной при реставрации, Григорий был назван Двоесловом. Надпись оригинала плохо сохранилась.

Сохранность: есть утраты красочного слоя, тонированные при реставрации; частично утрачены буквы надписи. Доска липовая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 156 × 58,5.

Из деисусного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Поступила в ГРМ из Кирилловского историко-художественного музея в 1958 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым и Н. В. Ярыгиной в 1959 г.

Выставки, литературу и примечание см. в пред. кат. номере („Архангел Гавриил“).

Государственный Русский музей.

25—27

Дионисий и мастерская. Сошествие во ад. Около 1500—1502 гг. Московская школа.

Надписи на рипидах ангелов в ореоле Христа: „живот“, „радость“, „разум“, „любовь“, „восстание“, „счастье“, „истина“, „смирение“, „чистота“, „сладость“, „мудрость“; около фигур демонов в пещере: „смерть“, „скорбь“, „неразумье“, „ненависть“, „спадение“, „отчаяние“, „кривость“, „величание“, „скверность“, „горьость“, „вражда“, „истление“.

Сохранность: имеются некоторые утраты и потертости красочного слоя (особенно на изображении „славы“ Христа); плохо сохранились отдельные надписи. Доска липовая из трех частей с двумя встречными сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 136,5 × 99.

Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Поступила в ГРМ из Кирилловского историко-художественного музея в 1962 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым, И. П. Ярославцевым и Н. В. Ярыгиной в 1963 г.

Выставка к 70-летию.

Литература: В. Т. Георгиевский. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, стр. 120, табл. XLV (под записью и окладом); В. И. Антонова, Н. Е. Миева. Ук. соч., стр. 249; В. К. Лаурин. „Сошествие во ад“ из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. В сб.: Тезисы докладов, стр. 19—23; В. К. Лаурин. Вновь раскрытая икона..., стр. 165—187, илл. 1, 2.

Государственный Русский музей.

28—30

Дионисий и мастерская. Богоматерь Одигитрия. Около 1500—1502 гг. Московская школа.

Сохранность: сильно потерто золото фона; утрачена часть орнамента на кайме мафории надо лбом Богоматери; имеются вставки позднего грунта на нимбах. Доска липовая из трех частей с двумя встречными сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 141 × 106.

Из местного ряда иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Поступила в ГРМ из Кирилловского историко-художественного музея в 1962 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1963—1965 гг.

Выставки: Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: В. Т. Георгиевский. Ук. соч., табл. XXXI; Н. В. Перцев. О новооткрытом произведении Дионисия. В сб.: Тезисы докладов, стр. 16—19; В. К. Лаурин. Вновь раскрытая икона..., стр. 172; Н. В. Перцев. О новооткрытом произведении Дионисия. В сб.: „Возвышающаяся Москва и прилегающие к ней княжества“.

Государственный Русский музей.

31, 32

Воскрешение Лазаря. XVI в. Московская школа.

Сохранность хорошая. Доска липовая из двух частей с двумя встречными несквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 95 × 76.

Из праздничного ряда иконостаса Успенского собора 1515 г. в г. Тихвине. Вывезена экспедицией ГРМ в 1956 г. Раскрыта (частично) в ГРМ И. В. Ярыгиной в 1966 г.

Выставки: Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 29.

Примечание. В ГРМ находятся 58 икон из иконостаса тихвинского Успенского собора и значительное количество икон, хранившихся в соборе, но, очевидно, попавших туда из разных мест и не связанных с первоначальным убранством здания.

Государственный Русский музей.

33, 34

Пророк Захария. XVI в. Московская школа.

Сохранность: утраты и потертости красочного слоя, тонированные при реставрации. Доска липовая из трех частей с двумя встречными несквозными шпонками, без ковчеха, паволока. 117 × 77,5.

Из пророческого ряда иконостаса Успенского собора 1515 г. в г. Тихвине (см. прим. к предид. кат. номеру). Вывезена экспедицией ГРМ в 1964 г. Раскрыта (частично) в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1964 г.

Выставки: Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 30.

Государственный Русский музей.

Петр и Павел. XV в. Северные письма.

Сохранность: у правого края доски, обгоревшего и обломанного, есть вставки поздней живописи на поле и фоне. Доска липовая цельная с одной узкой сквозной шпонкой посередине, со слабо выраженным ковчегом и, возможно, без наволоки. 52 × 31.

Из часовни Ильи Пророка в д. Пяльма Пудожского р-на Карельской АССР. Вывезена экспедицией КМИИ в 1963 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым в 1964 г.

Выставки: Живопись древней Карелии. Петрозаводск — Кижы, 1964; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию; Живопись древней Карелии, М., 1968—1969.

Литература: Кат. выст. „Живопись древней Карелии“, Петрозаводск, 1964, стр. 6 и илл.; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 10, 20; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья..., стр. 40, 49, 112, ил. вклейка между стр. 40, 41; Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.

Карельский музей изобразительных искусств.

Илья Пророк в пустыне. Конец XV — начало XVI в. Северные письма.

Сохранность: на нижнем поле утрата живописи и грунта. Доска липовая из двух частей с двумя односторонними несквозными шпонками, ковчегом и наволокой, 57 × 42.

Из часовни Ильи Пророка в д. Пяльма Пудожского р-на Карельской АССР. Вывезена экспедицией КМИИ в 1963 г. Раскрыта там же и во ВЦНИДКР Г. В. Жаренковым в 1963—1964 гг. и в ГЦХРМ А. И. Гоголевой в 1965 г.

Выставки: Итоги экспедиций. Русское искусство от скифов до наших дней. Сокровища советских музеев. Париж, 1967—1968; Живопись древней Карелии, М., 1968—1969.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 19; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья..., стр. 111, илл. 18, 19. *L'art russe des Scythes à nos jours. Trésors des musées soviétiques. Grand Palais, Octobre 1967 — janvier 1968. Paris [s. d.], № 237; Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.*

Карельский музей изобразительных искусств.

Денсус и избранные святые. Конец XV — начало XVI в. Северные письма.

Икона трехрядная. В верхнем ряду — семифигурный денсус; в среднем — Иоанн Богослов, Спиридон, Власий, Никола, Илья, Георгий и Димитрий; внизу — Козьма, Демьян, Флор, Лавр, Анастасия, Екатерина и Параскева.

Сохранность: имеется большая вставка поздней живописи XVII в. (фигуры Николая, Ильи, Георгия, Лавра, Анастасии, Екатерины и Параскевы). Доска сосновая из двух частей с двумя односторонними несквозными шпонками, ковчегом и наволокой. 69 × 49.

Из Успенской церкви в г. Кондопога Карельской АССР. Обнаружена, вывезена и раскрыта В. Г. Брюсовой.

Выставки: Живопись древней Карелии. Петрозаводск — Кижы, 1964; Итоги экспедиций; Живопись древней Карелии, М., 1968—1969.

Литература: Кат. выст. „Живопись древней Карелии“, стр. 10; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 23; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья..., стр. 47, 48, 110, илл. 14, 15, 16; Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.

Карельский музей изобразительных искусств.

Денсусный чин семифигурный. 1-я пол. XVI в. Северные письма.

Сохранность: имеется много утрат красочного слоя, особенно в нижней части иконы, где оставлены вставки поздней живописи. Доска сосновая цельная с двумя односторонними несквозными шпонками, без ковчега и наволоки. 49 × 78.

Из Варваринской часовни в с. Есино Медвежьего р-на Карельской АССР (Занежье). Вывезена экспедицией КМИИ в 1962 г. Раскрыта в ГРМ Н. В. Перцевым, И. П. Ярославцевым и И. В. Ярыгиной в 1963 г.

Выставки: Живопись древней Карелии. Петрозаводск — Кижы, 1964; Итоги экспедиций. Живопись древней Карелии, М., 1968—1969.

Литература: Кат. выст. „Живопись древней Карелии“, стр. 7 и илл. (фигура Петра); Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 11, 26; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья..., стр. 67, 76, 77, 116, илл. 33, 34; Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.

Карельский музей изобразительных искусств.

Покров с избранными святыми. Начало XVI в. Северные письма.

На левом поле Никола, Козьма, Димитрий и Параскева; на правом — Василий Великий, Демьян, Варлаам Хутынский, Анастасия.

Сохранность хорошая.

Из церкви в д. Куржекса близ с. Андома Вытегорского р-на Вологодской обл. Находилась в Вытегорском музее, откуда поступила в ГРМ в 1962 г. Раскрыта (частично) в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1962—1965 гг.

Выставки: III выставка; Итоги экспедиций.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 25; Э. С. Смирнова, Живопись Обонежья..., стр. 85, 86, 118, 119, илл. 31.

Государственный Русский музей.

Никола с житием. XVI в. Северные письма.

Порядок клейм: 1. Рождество Николая; 2. Крещение; 3. Обучение грамоте; 4. Поставление в диаконы; 5. Поставление в иереи; 6. Поставление в епископы; 7. Явление „трех

мужам* в темнице; 8. Явление царю Константину во сне; 9. Возвращение Василия, сына Агрикова; 10. Спасение корабля; 11. Спасение Димитрия; 12. Чудо о ковче; 12. Преставление Николая; 14. Перенесение мощей.

Сохранность: в клеймах древние фоны вырезаны вместе с грунтом и заменены полами. На этих поздних вставках — фонах клейм — сохранились фрагменты поздних (XVII в.?) надписей скоронисью, коричневой краской. Древние надписи, сохранившиеся лишь на самых изображениях, исполнены киноварью и беллами. Доска сосновая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой, 89 × 69.

Из Никольской церкви в с. Ковда Кандалакшского р-на Мурманской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1961 г. Раскрыта (частично) в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1961—1966 гг.

Выставки: II выставка; Итоги экспедиций.

Литература: Э. С. Смирнова. Экспедиции в Карельскую АССР. СГРМ, вып. VIII. Л., 1964, стр. 130; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 36; Э. С. Смирнова. Живопись. Обложка... стр. 86, 118, илл. 47.

Государственный Русский музей.

45

Илья Пророк в пустыне. XVI в. Северные письма.

Сохранность: белла надписи потускнели; имеются незначительные утраты красочного слоя, тонированные при реставрации. Доска сосновая грубо тесанная из двух частей с двумя встречными сквозными шпонками, ковчегом и паволокой, 73 × 62.

Из церкви в с. Волосово близ Каргополя Плесецкого р-на Архангельской обл. Вывезена экспедицией ГЦХРМ в 1958 г. Раскрыта в ГЦХРМ Н. В. Лисицкой в 1959—1961 гг.

Выставки: Северные письма. М., 1965; Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Северные письма“, Перечень произведений. ГТГ, М., 1965, № 28; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 33, 34, илл. 20; М. А. Реформатская, „Северные письма“, М., 1968, стр. 23, илл. 14.

Государственный Русский музей.

46

Покров. XVI в. Северные письма.

Вверху на фоне по сторонам купола — поясные изображения Афанасия и Кирилла Александрийских.

Сохранность: живопись во многих местах (в том числе и на ликах) потерта. Надписи сохранились фрагментарно. В нижней части иконы — поздняя вставка, захватывающая ноги стоящих фигур. Доска липовая цельная грубо тесанная с гнездами от двух сквозных односторонних шпонок, без ковчега, без паволоки, 52,5 × 41.

Из церкви Михаила Архангела в с. Тулгас на Северной Двине (Виноградовский р-н Архангельской обл.). Вывезена экспедицией ГРМ в 1965 г. Раскрыта в ГРМ И. В. Яригиной в 1965—1966 гг.

Выставки: Итоги экспедиций.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 11, 34.

Государственный Русский музей.

47, 48

Троица ветхозаветная. XVI в.

Сохранность: многочисленные мелкие утраты красочного слоя (особенно на синих одеждах среднего ангела) тонированы при реставрации. Доска липовая из трех частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой, 131 × 101.

Из Троицкой церкви в с. Кеврола на р. Пинеге Пинежского р-на Архангельской обл. (храмовая икона). Вывезена экспедицией ГРМ в 1962 г. Раскрыта (частично) в ГРМ И. В. Яригиной в 1962—1966 гг.

Выставки: III выставка; Итоги экспедиций.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 37.

Государственный Русский музей.

49, 50

Усекновение главы Иоанна Предтечи. Конец XVI — начало XVII в.

Сохранность хорошая. Доска липовая из трех частей с двумя встречными сквозными шпонками, ковчегом и паволокой, 145 × 113.

Из Никольской церкви в с. Покшеньга Пинежского р-на Архангельской обл. Вывезена экспедицией ГРМ в 1962 г. Раскрыта (частично) в ГРМ Н. В. Перцевым и И. П. Ярославцевым в 1962—1963 гг.

Выставки: III выставка; Итоги экспедиций.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 40, илл. на обложке (фрагмент).

Государственный Русский музей.

Рождество Христово. Конец XVI — начало XVII в.

Фон и поля в басменном серебряном окладе.

Сохранность хорошая. Доска сосновая из трех частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 180 × 155.

Из Христорождественского собора 1562 г. в Каргополе (храмовая икона). Вывезена экспедицией ГРМ в 1962 г. Раскрыта в ГРМ И. П. Ярославцевым в 1962—1968 гг.

Выставки: Итоги экспедиций; Выставка к 70-летию.

Литература: Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 38, илл. 21 (фрагмент).

Государственный Русский музей.

Параскева с житием. 1660 г. Северные письма.

На нижнем поле надпись: *„Писана икона сия лета 7168 [1660] месяца мая в день, а велел ея икону писати Типиницкой волости священноиерей Иван Естафьев“.*

Сохранность: есть отдельные выбоины живописи и грунта; повреждены надписи: верхнее и нижнее поля сплелены. Доска липовая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, ковчегом и паволокой. 88 × 73.

Из Вознесенской церкви в с. Типиница Медвежьегорского р-на Карельской АССР (Заонежье). Вывезена экспедицией ГРМ в 1957 г. Раскрыта (частично) в ГРМ Н. В. Перцевым в 1960—1966 гг.

Выставки: I выставка; Итоги экспедиций; Живопись древней Карелии. М., 1968—1969.

Литература: Э. С. Смирнова, И. Н. Паньшина. Экспедиции в Карельскую АССР. СГРМ, вып. VII. Л., 1961, стр. 66; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 43; Т. А. Ананьева. Обзор икон XVII и XVIII вв., вывезенных экспедициями Государственного Русского музея за период с 1956 по 1965 г. В сб.: Тезисы докладов, стр. 20; Э. С. Смирнова. Живопись. Обонежье... стр. 102. Э. С. Смирнова. Записи на иконах Заонежья как источник для истории северной живописи. В кн.: „Археографический ежегодник за 1966 год“. М., 1968, стр. 49. Кат. выст. „Живопись древней Карелии...“ М., 1968.

Примечание. Близкая стилистическая аналогия — икона „Никола Можайский с житием“ 1667 г. из Типиниц, в Музее изобразительных искусств Карельской АССР (см. Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 43, илл. 22).

Государственный Русский музей.

Семен Спиридонов Колмогорец. Богоматерь на престоле (Кириская) с 40 клеймами акафиста, 1687 г.

На нижнем поле надпись: *„Написан сий святой образ пресвятыя богородицы в лето 7196 [1687] месяца декабря в 29 день. А труды иконографы Семена Спиридонова Колмогорца“.*

Сохранность хорошая. Доска сосновая (?) из четырех частей с двумя встречными сквозными шпонками, без ковчеха, с паволокой. 160 × 136.

Была в Ярославском музее, откуда поступила в ГРМ в 1958 г. Раскрыта (частично) в ГРМ Н. В. Перцевым в 1958—1966 гг.

Выставки: Итоги экспедиций.

Литература: В. Г. Брюсова. Семен Спиридонович Колмогорец — иконограф XVII века (1642—1695 годы). К вопросу о холмогорско-устъюжской школе живописи. В кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1960. Архитектура и живопись. М., 1961, стр. 252, 276; С. И. Масленицын. Произведения Семена Спиридонова Холмогорца. В кн.: Возрожденные шедевры. М., 1963, стр. 41, 42.

Государственный Русский музей.

„Медост патриарх“. XVIII в. Северные письма.

На фоне надпись: *„Ибо мужу некоторому иерусалимлянину много скота и мушцу, и тому скоты помираху, источнику зимевым ядом наблвано, наветиеш дьяволюким. На него же нашедшу святому, скоты воскреси и злия умертви. И бесу пвтишия пришедшим псегим образом, страшным именем божским закляв не приходити никогда же, иде же святого имя наречется. Память декабря 18 дня“.*

Сохранность хорошая. Доска сосновая из двух частей с двумя односторонними сквозными шпонками, без ковчеха; паволока не видна. 90 × 70.

Из церкви в с. Малая Шалга Каргопольского р-на Архангельской обл. Вывезена экспедицией ГЦХРМ в 1962 г. Раскрыта в ГЦХРМ Л. П. Ишмаковой в 1962—1963 гг.

Выставки: Северные письма. М., 1965. Итоги экспедиций.

Литература: Кат. выст. „Северные письма“. Перечень произведений. ГТГ, М., 1965, № 63; Н. Кузьмин. Северные письма. „Творчество“, 1965, № 4, стр. 23; Кат. выст. „Итоги экспедиций“, стр. 53.

Государственный Русский музей.

Энгелина Сергеевна Смирнова
ЖИВОПИСЬ ДРЕВНЕЙ РУСИ
(находки и открытия)

Издательство „Аврора“, Ленинград, 1970

Типография № 3 им. Ивана Федорова, Ленинград
3494, М-32638 (4—20)

Printed in the USSR

(11)