

УДК: 75.033.2.94(47).043.246.3

ББК: 85.14

DOI: 10.18688/aa2111-03-29

И. А. Шалина

Праздничный ряд иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря и его место в искусстве эпохи Ивана Грозного¹

В собрании Русского музея самым значительным по полноте и числу первоклассных памятников древнерусским ансамблем является иконостас Успенского собора Тихвинского монастыря. Он насчитывает около 60 икон, в древности составлявших местный, деисусный, праздничный, пророческий и праотеческий ряды, созданные в XVI–XVII вв. московскими, новгородскими, псковскими и местными мастерами.

Иконостас украшал грандиозный каменный храм, возведённый на Тихвинском погосте в 1515 г. повелением и на средства Василия III как реликварий для чудотворного образа Богоматери Одигитрии. Судя по дошедшим до нас наиболее древним иконам и шитым пеленам, есть основания полагать, что с великокняжескими вкладами было связано и первоначальное убранство Успенского собора, вскоре ставшего известным местом паломничества [29]. Здесь в 1526 г. Василий III молился о рождении наследника, впоследствии считавшего Тихвинскую икону своей покровительницей. Иван IV дважды приезжал ей поклониться, сначала в 1547 г., всего за несколько недель до венчания на царство, затем в 1560 г., когда по его воле погост был превращён в крупный общежительный монастырь [27].

Первая тябловая конструкция с местными образами, деисусным и, возможно, праздничным рядами должна была появиться к моменту освящения Успенского собора, однако среди происходящих оттуда икон следов этого комплекса, который можно было бы опознать по крупным размерам образов, обнаружить не удаётся. С началом XVI в. можно связывать храмовый образ Успения, крупную местную икону Троицы Ветхозаветной в деяниях [28], ряд разрозненных деисусных чинов и праздников, поступивших в ГТГ через ЦГРМ из Тихвинского музея [2, кат. № 389, илл. 13; № 648, с. 225] и вывезенных экспедициями ГРМ [14, табл. 233–236, кат. №№ 233–236; 17, № 47, с. 85; 10, илл. 14, кат. № 7, с. 17–18, 21], но каким церквам они в действительности принадлежали, остаётся неизвестным. Судя по сохранившимся памятникам, очевидно лишь то, что иконостас претерпел существенные изменения в 1560 г., поскольку с царским вкладом этого времени надо связывать значительный по размерам монументальный комплекс местного

¹ Работа выполнена в рамках научного проекта РФФИ № 18-012-00512 «Тихвин как сакральный центр, духовный форпост и палладиум Московского царства. Художественное убранство храмов Большого Успенского монастыря по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

ряда — шесть крупных икон, объединённых размером (более двух метров в высоту), замыслом и композицией [26].

Однако самая крупная перемена в убранстве храма произошла после пожара 1623 г., когда от взрыва пороха обрушились каменная пятипролётная звонница и боковые главы Успенского собора, обгорела его кровля. Судя по сохранившимся иконам местного ряда и другим настольным образам, интерьер, во всяком случае, в его нижней зоне, не был повреждён. Однако монастырские власти воспользовались поводом, направив в Новгород жалобную грамоту с просьбой передать иконостас Коневского монастыря, стоявший в те годы без использования в новгородском Деревяницком монастыре, что тогда же и было исполнено. Согласно записи приходо-расходной книги от 21 августа, «воевода князь Григорий Петрович Ромодановский и коневские дьяки <...> пожаловали в дом Пречистые Богородицы <...> деисус стоящей образ Спасов на престоле, а по сторонам осмнадцать образов святых все на золоте без окладов одиннадцати пядей малых. Над деисусом 16 образов праздников владычных на золоте, пяти пядей малых, да над праздники образ Пречистые Богородицы Воплощение, а по сторонам 16-ть пророков на золоте шти пядей малых, и поставлены те образы во храме Успения Пречистые Богородицы»². Из документа следует, что комплекс ранее принадлежал монастырскому собору Рождества Богоматери на острове Коневец. Этот собор, судя по царской грамоте, появился там после большого пожара 1554 г., уничтожившего деревянный храм вместе с его убранством [5, с. 66–67]. Восстанавливался интерьер за счёт царской казны и московских вкладов [11, с. 17], что делает более чем вероятным столичное происхождение иконостаса. Однако украшением Коневской обители он пробыл недолго. Через 20 лет в ходе шведской войны коневские монахи вынуждены были покинуть остров и в течение 20 лет жили в Новгороде в Деревяницком монастыре; туда же они повторно переехали со всем своим имуществом и в 1609 г. после заключения Василием Шуйским договора со Швецией, которой отводились Корельские земли, в том числе острова Ладожского озера с Валаамским и Коневским монастырями.

Желание тихвинских властей получить этот ансамбль вписывалось в принятую после Смутного времени практику передачи икон и утвари разоренных церквей. Но существенным фактором стало бегство коневской братии от шведского разорения именно в Тихвин, где она скрывалась за стенами Успенского монастыря с частью своего имущества («били челом <...> Деревяницкого и Коневского монастыря старцы и слуги, а сказали: бегали де они из Великого Новгорода для податей от немецких людей и были в Тихфине») [20, с. 24–26]. Видимо, здесь братия и осталась впоследствии, начав хлопоты о передаче иконостаса, схороненного ею на бывшем своём новгородском подворье «на Буяни улице», где в то время находилось и имущество полностью разорённого Деревяницкого монастыря³. Немаловажным фактором для подачи челобитной именно об

² Архив СПбИИ РАН. Ф.132. Оп. 1. Карт. 130. Д. 1. Книга приходная 1623–1699 гг. (копия начала XIX в.). Л. 1. Тот же текст сохранился в приходной книге казначея Ириарха 1623 г. — Там же. Оп. 2. Д. 6. Л. 4.

³ Подворье упоминается в 1552 г. [18, с. 84], а как хранилище вещей обоих обителей — в описи 1617 г. Видимо, ещё в начале войны власти вывезли в город «казну и всякое монастырское строенье на Буянилицу в полату», где составители этого документа и переписали образы двух иконостасов, о чём сви-

этом ансамбле, как кажется, стали очень близкие поперечные размеры обоих соборов — 15,4 м (Тихвин) и 16,5 м (возведённый сразу после 1554 г. собор Коневского монастыря) [3, с. 37–38], что объясняет установку привезённых в Тихвин крайних образов «на заворооте»: на северной и южной стенах. Таким образом, в Успенском соборе в 1623 г. оказалось более 50 икон коневского комплекса, созданного в столичной мастерской вскоре после событий 1554 г. [25].

Летом 1628 г. приступили к монтажке иконостаса, о чём свидетельствует запись о выдаче иконописцу Игнатию Семенову денег «от постройки от дисуса и от праздников, и от пророков»⁴. Судя по крупной выплате, изограф не только наблюдал за правильностью установки чинов на тяблах, но и выполнял более существенную работу — поновлял живопись и реставрировал ветхие иконы. Это тем более вероятно, что во время долгих месяцев скитаний и ожидания разрешения на переселение в Новгород коневские монахи скрывались в лесу: «*образы и колокола, и книги стоит де ныне подле Ладоскаго озера в ловецких станах, а иное хвоею покрыто, и сами живут тут же*» [11, с. 10]. Эти обстоятельства, а также длительное нахождение икон в холодном Успенском соборе, стоявшем в послевоенное время с выбитыми окнами и заваленным зимой снегом, объясняют тяжёлое состояние сохранности памятников, вывезенных в Русский музей экспедициями 1956–1966 гг.⁵ Многие из них до сих пор находятся под профзаклейками, а их живопись — под записью. Многочисленные поновления XVII–XIX вв. определили и значительную разницу их современного вида, что усугубляется ещё и разновременной музейной реставрацией. Всё это крайне затрудняет атрибуцию памятников, их стилистическое сравнение и выделение рук мастеров. Поэтому до полного раскрытия и проведения всех технико-технологических исследований наши выводы носят предварительный характер.

Как следует из ближайшей ко времени установки иконостаса переписной книги (1640)⁶, из привезенных 16 праздничных образов в нём оказалось лишь 15: видимо, один из них, а именно — «Вход в Иерусалим», пришёл в полную ветхость и его вскоре вынуждены были, как увидим, заменить новым. Следующая опись, составленная через восемь лет, называет в ряду уже 19 праздников, 14 из которых были обложены драгоценными окладами работы местных серебряников⁷. Следовательно, в этот временной промежуток были написаны четыре новых образа, потребовавшихся для восстановления длины не полностью полученного праздничного яруса, отличавшегося на 2,5 метра от равных между собой икон деисусного и пророческого рядов, что, действительно, соответствует числу более поздних памятников. Судя по тому, что все они (кроме заменённого ветхого) относятся к богородичному циклу, очевидно, что по какой-то причине

детельствует их число: «четырёх деисус образов с празники и с пророки числом 111 на золоте» [15, с. 113–114].

⁴ Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 19. Приходо-расходная книга за 1627/1628 г. Л. 46.

⁵ Отчеты экспедиций и сведения о состоянии икон в ОДРИ ГРМ. В результате реставрации и исследования ряд икон был включён в 1966 г. в состав выставки [6, с. 29].

⁶ «<...> да над деисусом в другом тябле пятнадцать икон праздников на золоте». — Архив СПбИИ РАН. Ф. 132. Оп. 2. Д. 71. Л. 21.

⁷ «<...> да над деисусом в другом тябле девятнадцать икон праздников на золоте». — Там же. Д. 102. Л. 15 об.

этих трёх икон не было среди переданного имущества Коневского монастыря. Не случайно, при поступлении упоминались лишь «16 владычных праздников».

К 1653 г. все иконы этого яруса были украшены серебряной позолоченной басмой, а перед каждой из них появился медный чеканный подсвечник⁸. Переписные книги с 1668 по 1678 г. ошибочно называют 12 икон праздничного ряда, но уже опись 1680 г. исправляет это число вновь на 19 икон⁹. После установки в 1740 г. новой резной рамы иконостаса, сменившей древнюю тябловую конструкцию, праздничный ряд, по устоявшейся к тому времени традиции, был спущен во второй ярус и расположен над местными иконами; а также существенно сокращён — в него вошло лишь 14 образов, два из которых оказались «на завороте» на боковых стенах¹⁰. Таким ряд оставался до 1957 г., когда в Русский музей были вывезены все 14 икон: «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Сошествие во ад», «Уверение Фомы», «Сошествие Св. Духа», «Вознесение», «Успение».

Четыре из этих произведений действительно составляют самостоятельную группу и заметно отличаются от остальных десяти одновременных и стилистически схожих икон праздничного яруса. Об этом свидетельствуют и их материальные данные: в отличие от древних образов, написанных на хорошо обработанных липовых досках с одинаково оформленными врезными встречными шпонками, щиты этих четырёх икон собраны из более толстых еловых и не гладко струганных частей; иначе вставлены плоские по виду и сквозные по конструкции или односторонние шпонки. Обратные стороны четырёх икон, различающиеся и между собой, близки произведениям местных тихвинских мастеров XVII в. Не однородны они и стилистически, но явно одновременны и могут быть датированы 1640-ми гг., что соответствует времени их появления в праздничном ряду. Три образа — «Рождество Богоматери»¹¹ (Илл. 63), «Введение во храм»¹² и «Успение»¹³ — составляют богородичный цикл, заменяя иконы, по какой-то причине не переданные в 1623 г. в Успенский монастырь. Документы тихвинского архива не сохранили имён исполнителей, но очевидно, что их было двое, и одному из них принадлежат иконы этого цикла — «Рождество Богоматери» и «Успение», и возможно, «Введение во храм». Этот изограф демонстрирует своеобразный художественный стиль, восходящий к новгородскому искусству позднего XVI в., оказавшему определённое влияние на сложение местного иконописания, что вполне ожидаемо, учитывая церковную подчинённость погоста Софийской кафедре. Ориентацией на традиционное письмо, характерное в целом для русского искусства первых десятилетий XVII в., объясняется архаичность и монументальность образного решения, упрощённый колорит, построенный на чистых и контрастных цветах. Большеголовые и малоподвижные укрупнённые фигуры плотно

⁸ Там же. Д. 151. Л. 11.

⁹ Там же. Д. 404. Л. 16 об.

¹⁰ Там же. Оп. 4. Д. 2. Л. 5 об.–6.

¹¹ Инв. № ДРЖ 3173. 96,5×70,2×3,3 см. Живопись раскрыта И. А. Ратниковым (2008–2016) [16, кат. № 164, с. 168; 30].

¹² Инв. № ДРЖ 3175. 93,8×69,5×2,6 см. Икона раскрыта частично в 1990 г. А. Т. Деденковым.

¹³ Инв. № ДРЖ 3171. 97,5×70,5×3 см. Поступила в 1957 г. Раскрыта частично в 1972 г. И. В. Ярыгиной и в 1978–1979 гг. под её же руководством — В. И. Тиуновым [16, кат. № 149, с. 156; 29].

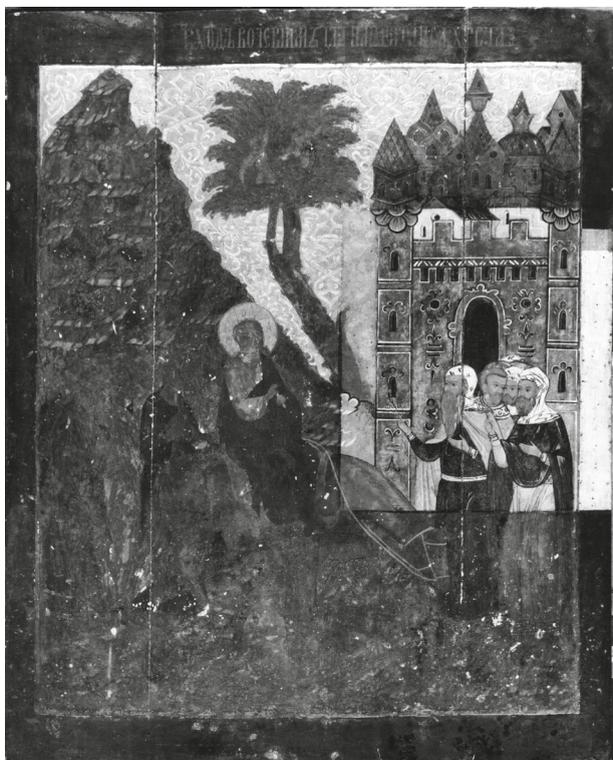


Рис. 1. Вход в Иерусалим. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. 1640-е гг. Тихвинские или новгородские мастера. ГРМ Инв. № ДРЖ 3166

вписаны в затеснённое пространство, к тому же максимально заполненное архитектурными кулисами. Простые формы построек, обильно украшенные орнаментами, отгораживают композицию от фона, лишая действие какой-либо протяжённости. Типично и однотонно моделированное светлыми охрами без притенений личное письмо с объёмными чертами, заметно раскрытыми глазами, акцентированными тёмными описями. Нельзя исключить новгородское происхождение автора этих двух (или трёх?) икон, настолько они отличны от местной иконописной культуры, которая в это время обладает вполне узнаваемым лицом [30].

Повторяющий иконографию новгородской таблетки из серии Софийских святцев [4, табл. VI] образ «Введение во храм» до сих пор датировался XVI столетием, но судя по частичному раскрытию, также относится к 1640-м гг. Крупные черты личного и их рисунок, особенно лик праведной Анны с широким разрезом глаз, выделенным носом и пухлыми губами, написаны так же, как и лики жён в иконе Успения, но не имеют столь активной обводки, которая, впрочем, может относиться к слою поновления, что даёт повод думать о создании их одним мастером. Однако не полностью раскрытые и по-разному исполненные иконы пока не позволяют говорить об этом уверенно.

Гораздо определённое демонстрирует связь с собственно тихвинской живописью третий фрагментарно раскрытый праздник — «Вход в Иерусалим»¹⁴ (Рис. 1). Его пространственное построение и соразмерность фигур ландшафту вполне отвечают современным тенденциям искусства. Письмо небольших ликов с чертами, фиксированными описями, напоминает ангельские образы «Ветхозаветной Троицы», вывезенной немцами из Тихвина (Новгородский музей-заповедник)¹⁵. К её затейливому архитектурному заднику тяготеют и формы городских построек на иконе Входа в Иерусалим, но здесь они имеют даже более вычурный облик. Характерна и манера исполнения охристых горок с частыми белильными лещадками, которые сгруппированы полукругами и поднимаются кверху подобно мелким чешуйкам, — она сохранится во всех тихвинских иконах вплоть до конца XVII в.

Все остальные десять праздников составляют единый комплекс и относятся к ансамблю около 1554 г. Это иконы: «Благовещение»¹⁶, «Рождество Христово»¹⁷, «Сретение»¹⁸, «Крещение»¹⁹, «Преображение»²⁰, «Воскрешение Лазаря»²¹, «Сошествие во ад»²², «Уверение Фомы»²³, «Сошествие Св. Духа»²⁴, «Вознесение»²⁵. Состав уцелевших памятников позволяет реконструировать недостающие части первоначального чина собора Коневского монастыря, равного по ширине и числу 19 иконам деисусного ряда (16,5 м). Столько же образов входило в целый ряд праздничных чинов, начиная с иконостаса 1425–1427 гг. из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря; иными словами, наряду с традиционным циклом из 12 изображений, этот состав был типичен для крупных храмов. Очевидно, что в структуре рассматриваемого ансамбля проявилась тенденция к уравниванию числа икон всех ярусов и выражению осевой ориентации композиции: над 19 монументальными иконами деисусного чина помещалось равное число образов (по 19) в праздничном и, видимо, первоначально в пророческом рядах, с близкой шириной составляющих их досок. Таким образом, они стояли одна над другой, подчеркивая вертикальные и горизонтальные членения тябловой конструкции. Соотношение

¹⁴ Инв. № ДРЖ 3166. 94,6×73,8×2,3 см. Частично раскрыта в 1975 г. С. И. Голубевым, в 1978–1979 гг. Н. В. Заволока под руководством И. В. Ярыгиной [30].

¹⁵ [32, кат. N 29, S. 88. Илл. ошибочно помещена под кат. N 23, S. 82].

¹⁶ Инв. № ДРЖ 3168. 94,4×76,3×2,6 см. Пробное раскрытие в 1970 г. И. В. Ярыгиной, частичное — В. А. Таракановым в 1977 г.

¹⁷ Инв. № ДРЖ 3170. 94,7×76,4×3 см. Раскрыта в 1977–1981 гг. С. И. Голубевым [10, кат. № 57, с. 84–87, илл. 93].

¹⁸ Инв. № ДРЖ 3164. 94,6×76,2×2,3 см. Живопись раскрыта М. М. Бушуевым в 2000–2006 гг.

¹⁹ Инв. № ДРЖ 3172. 94×73,9×2,5 см. Частично раскрыта в 1964 г. И. П. Ярославцевым и в 1977–1978 гг., полностью — Р. А. Кесаревым в 1997–1999 гг.

²⁰ Инв. № ДРЖ 3169. 95×75,6×2,6 см. Живопись не раскрыта.

²¹ Инв. № ДРЖ 3162. 94,6×75×2,4 см. Частично раскрыта в 1966 г. И. В. Ярыгиной, полностью — Л. В. Фижбиным в 1977 г. [21, с. 303, кат. № 180–181; 19, с. 58].

²² Инв. № ДРЖ 3174. 94,3×74,5×2,1 см. Частично раскрыта в 1979 г. В. И. Тиуновым под руководством И. В. Ярыгиной.

²³ Инв. № ДРЖ 3163. 94,5×74,8×3 см. Частично раскрыта в 1966 г. И. В. Ярыгиной, полностью — в 1977–1978 гг. Н. М. Ткачёвой.

²⁴ Инв. № ДРЖ 3165. 93,7×74,1×2,2 см. Частично раскрыта в 1979 г. Н. В. Заволока под руководством И. В. Ярыгиной.

²⁵ Инв. № ДРЖ 3167. 94,3×73,8×2,5 см. Частично раскрыта в 1966 г. И. В. Ярыгиной [6, с. 30].

размеров икон в каждом из ярусов также было продумано: суммарная высота праздников и увеличенных по сравнению с ними пророков равнялась высоте деисусного чина. Гармония чисел и уравновешенность целого также свидетельствуют в пользу происхождения иконостаса из крупной столичной мастерской.

Если проанализировать гипотетический состав пяти утраченных икон чина, становится ясно, что среди них оказались все образы страстного цикла: «Омовение ног», «Тайная вечеря», «Распятие», «Оплакивание», «Жёны мироносицы у Гроба Господня» (вместо последнего могли быть изображения Троицы или Преполовления, входившие в пасхальный цикл, в расположении которого чаще соблюдалась не историческая, а триодная последовательность) [24, с. 474–475]. Скорее всего, эти образы вынуждено исключили из числа праздников в момент сокращения ряда при замене тябловой конструкции на резную раму в 1740 г., когда иконостас дополнили ещё одним — верхним страстным рядом, дублировавшим все перечисленные сюжеты.

Следовательно, обширный цикл охватывал не только двенадцатые праздники, но и события, связанные с другими эпизодами земной жизни Христа и Богородицы, а также соответствующие календарным дням литургического года. Видимо, в число древнего комплекса 1554 г. входили иконы протоевангельского цикла, поскольку Рождественский собор Коневского монастыря имел богородичное посвящение. Это тем более вероятно, что уже с конца XV в. эти сюжеты получили в иконостасах повсеместно широкое распространение. От первой половины — середины следующего столетия столичные ансамбли не сохранились, до нас дошли лишь разрозненные праздники, не позволяющие делать какие-либо заключения о характере развития этого чина. Однако анализ его состава в новгородских и псковских иконостасах этого времени, известных по письменным источникам и дошедшим до нас памятникам, свидетельствует, что при значительном числе входивших в них образов состав праздников менялся за счёт отказа от ряда страстных сюжетов [23], весьма характерных для иконостасов конца предшествующего столетия. Среди городских комплексов известна лишь одна икона — «Снятие со креста» 1540-х гг. из церкви Спаса Преображения на Нередице (Новгородский музей-заповедник) [14, илл. 197, с. 324]. При этом в большинстве новгородских и псковских иконостасов всё чаще вводятся образы Троицы Ветхозаветной и Воздвижения Креста. Следовательно, для этих регионов можно говорить об определённом изменении содержания праздничного ряда, уже не столько отражавшего евангельскую историю и её литургическую драму, сколько служившего иллюстрацией календарной последовательности годичного круга богослужения, акцентировавшего экклесиологический смысл событий.

По наиболее полно сохранившимся и чуть более поздним, по сравнению с концевским, иконостасам трёх верхних придельных храмов Благовещенского собора Московского Кремля 1560-х гг. заметна тенденция к сокращению схемы чина, что могло быть связано с камерным характером самого пространства. В этих ансамблях отсутствуют все сюжеты, не относящиеся к событиям жизни Христа, но примечательно, что это относится и к праздничному ярусу богородичной по посвящению церкви Собора Богоматери. Если эти ансамбли не были исключением в московском искусстве, можно говорить о возвращении в третьей четверти XVI в. к историко-хронологическому ос-



Рис. 2. Благовещение. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ Инв. № ДРЖ 3168

мыслению календарного цикла, а склонность к историзму, как известно, характеризовала эпоху Ивана Грозного в целом. Не исключено, что и коневецкому (впоследствии тихвинскому) иконостасу были присущи те же столичные особенности, учитывая иконографическую близость целого ряда композиций этого и придельных кремлевских комплексов и странное отсутствие в нём в 1623 г. всех богородичных сюжетов.

Иконы праздников из Тихвина, безусловно, составляли единый художественный ансамбль с деисусным и пророческим рядами, их иконография и стиль говорят об очень слаженной работе крупной артели, работавшей в Москве и, более чем вероятно, при царском дворе в середине XVI в. Большинство произведений обнаруживают тесную связь с официальным искусством столицы, хотя есть и те, которые отмечены явным влиянием новгородской живописи. Судя по всему, мастерская состояла из изографов, издавна трудившихся для нужд кремлёвских храмов, но сохранявших свою генетическую связь с традициями родных городов.

Большая часть сцен, подобно «Благовещению» (Рис. 2), восходят к иконографии рублёвского времени, продолжавшей жить в московских иконостасах на протяжении

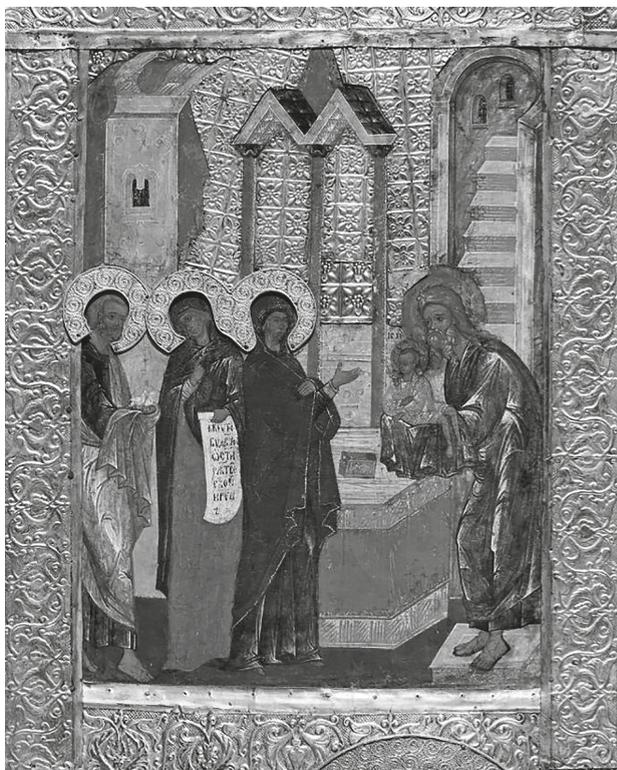


Рис. 3. Сретение. Икона праздничного ряда иконостаса верхнего придела Собора Архангела Гавриила Благовещенского собора Московского Кремля. 1560-е гг. Музеи Московского Кремля. Соб-5066/1-2. Инв. № Ж-1465/1-2

всего XV в. Как и во многих других случаях, композиция объединяет элементы, заимствованные из разных источников: поза ангела повторяет прорись праздника Успенского собора во Владимире (около 1410) [1, с. 280, № 16], а абрис фигуры Марии — икону Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (1425–1427) [7, № 32].

Удерживает главные особенности московских памятников конца XIV — начала XV в. и образ Рождества Христова (Илл. 64), что сказывается в расположении основных эпизодов, в том числе путешествующих за звездой волхвов-всадников, показанных в уменьшенном масштабе в верхней левой части средника. Достаточно редкая иконографическая деталь — изображение трёх коленопреклонённых ангелов с покровенными руками, в данном случае представленных не рядом, а над пещерой, — также восходит к произведениям рублёвского круга. Полностью не повторяя ни один из известных вариантов, икона отличается уравновешенными пропорциональными соотношениями всех её частей. Однако природа других особенностей — новгородская: это и замкнуто-симметричные, в отличие от московских, нижние сцены, и фигура играющего на



Рис. 4. Богоявление. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3172

рожке пастуха, в точности повторяющего изображения целого ряда икон, начиная с образа середины XV в. из собрания И. С. Остроухова (ГТГ) [22, кат. № 20, с. 232]. Отметим многочисленность пасущихся овец, которых, судя по авторскому рисунку, в первоначальном замысле было ещё больше.

Редкий извод «Сретения» (Илл. 65) с фризообразным движением фигур и необычной архитектурой, а также уникальной подробностью — лежащей на престоле книгой, в точности следует схеме праздника из верхнего придела Собора Архангела Гавриила Благовещенского собора Московского Кремля (1560-е гг.) [12, илл. 213] (Рис. 3). С этим памятником концевецкую икону роднит и архитектурный замысел сцены с замыкающей её стеной: в обеих композициях повторяются центральная сень на трёх колонках с капителями, очертания левой палаты с одинаково наброшенным на неё киноварным велумом и даже высокий полукруглый ступенчатый престол-амвон.

Какому-то иному, не московскому изводу следует икона Богоявления (Рис. 4), более последовательно развивающая палеологовскую традицию, для которой характерна об-

нажённая фигура Христа, благословляющего воды Иордана и развернувшегося вполборота к Иоанну Предтече, делающему шаг Ему навстречу. Важная примета — смыкающиеся сверху горки и не четыре, как в иконах рублёвского круга, а три одинаково склонённые ангельские фигуры. С небольшими вариациями эта иконография была достаточно широко распространена, причём как в среднерусском, так и в новгородском искусстве, о чём свидетельствуют столь разные по происхождению серии таблеток середины XV в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры [33, cat. N 3а, p. 54] и конца того же столетия из Софийского собора в Новгороде [4, табл. VIII].

Композиция «Воскрешения Лазаря» (Илл. 66) восходит к распространённой в византийском искусстве палеологовского времени схеме, в которой всё подчинено противопоставлению Христа, земная жизнь Которого приближается к концу, и воскрешённого Им «трехдневного» Лазаря, чья смерть и воскресение прообразуют будущую смерть и Воскресение Спасителя. В соответствии с этим распределены группы изображённых: апостолы плотной толпой стоят слева за спиной Учителя; иудеи наблюдают за чудом в центре, сёстры Лазаря припадают к ногам Иисуса. На Руси такая композиция была закреплена в таблетке из серии софийских святцев конца XV в. [4, табл. XII], в то время как ранние московские иконы, прежде всего, образ кремлёвского Благовещенского собора начала XV в. [31, с. 213], следовали иной, переработанной в рублёвском кругу схеме, где расположение учеников другое: они предстоят пред лицом Спасителя, а иудеи следуют за Ним. Впоследствии оба варианта варьировались и использовались мастерами вне зависимости от их происхождения. Следует заметить, что все известные иконы Воскрешения Лазаря XV–XVI вв. разнятся между собой по общему рисунку и воспроизводимым деталям, и публикуемое произведение не является исключением, также отличаясь своеобразным замыслом.

В отличие от большинства изображений, поза идущего Христа подчёркнуто сдержанна и величава. Плотны придвинутые друг к другу апостолы образуют замкнутую единым контуром группу: как уже духовно прозревшие, они не смотрят на происходящее чудо, но, как посвящённые, обсуждают его, активно жестикулируя. Повернувшийся к ним Пётр указывает на случившееся, а юный апостол в красном плаще — видимо, Фома — обращается со словами: «пойдем и мы умрем вместе с ним» (Ин. 11:16). Число уверовавших иудеев с покрытыми платами головами сокращено до двух, причём один из них, с открытой ладонью, обращен к Иисусу, словно получая благословение, а другой наблюдает за чудом. В согласии с древней иконографией, удержанной в московском искусстве, выходящий из пещеры Лазарь в погребальных пеленах показан спокойно стоящим, в то время как в большинстве новгородских икон середины XVI в. он активно нагибается в сторону Спасителя. Отметим, что в тихвинском празднике фигура воскресшего утрачивает статус главного персонажа, она наполовину скрыта согбенными спинами юношей, один из которых поднимает тяжёлую крышку каменного саркофага, а второй развязывает пелены и оглядывается на совершающего чудо Христа. Последний образ в точности соответствует позе слуги в иконе 1558 г. из иконостаса новгородской церкви Петра и Павла в Кожевниках [9, № 33].

Изображения склонившихся фигур сестёр Лазаря следуют софийской таблетке, но такой извод получил большую популярность не в новгородском, а в псковском ис-



Рис. 5. Воскресение — Сошествие во ад. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ

кусстве XVI в. Фризообразный характер композиции позволяет по-иному прочесть сцену, расставляет новые и неожиданные для традиционной иконографии акценты и не находит точных аналогий среди других произведений XVI столетия. Наиболее близки концевцкой иконе московские праздники из придельных иконостасов Благовещенского собора Московского Кремля 1560-х гг., прежде всего из придела Входа в Иерусалим [12, илл. 211].

Композиция следующей сцены повторяет один из иконографических типов Воскресения — Сошествия во ад (Рис. 5), сложившихся в русском искусстве к началу XV в. Его отличают развернутая в сторону Адама фигура Христа, держащего за руку праотца и помогающего ему подняться из гроба; расположение пророков и значительная по размерам пещера преисподней. Эта схема была известна как в Москве, так и в Новгороде, где она отличалась, как и рассматриваемая икона, круглой многослойной мандорлой. Древнейшим её примером можно считать икону из Успенского собора Тихвинского монастыря 1420-х гг. (ГРМ) [14, илл. 58], но она известна здесь и впоследствии, например, в праздничном чине волотовской церкви 1460-х гг. [14, илл. 119]. Однако и в данном

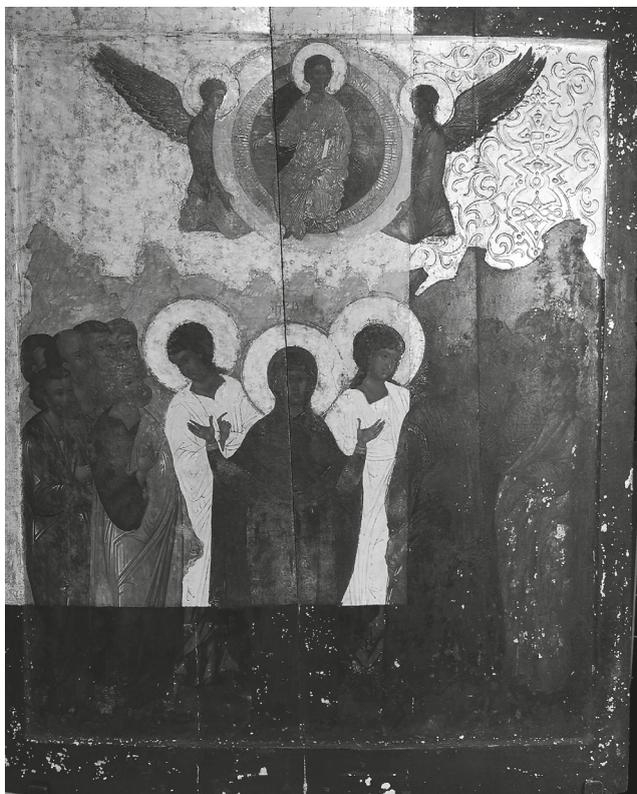


Рис. 6. Вознесение. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3167

случае наиболее близким замыслом — со свитком, а не крупным крестом в руке Иисуса — отличаются праздники из двух приделов Благовещенского собора — Входа в Иерусалим и Собора Богоматери [12, илл. 211].

«Уверение Фомы» (Илл. 67) в целом следует палеологовской традиции, но соединяет в своей композиции два известных варианта, представленных софийской таблеткой с её характерной приметой — ветвями деревьев за полукруглой стеной [4, табл. XVII], и иконой из серии святцев середины XV в. из собрания Троице-Сергиевой лавры [33, cat. N 6а, р. 60], которая отличается редкой деталью — позой апостола Андрея, стоящего рядом с Христом и обсуждающего происходящее с учениками, повернув голову в их сторону. Если ориентироваться на московскую икону из собрания А. И. Морозова (ГТГ) [2, т. 1, кат. № 282, с. 344, илл. 232], эта схема получила развитие в столичном искусстве середины XVI в.

Образ Вознесения (Рис. 6) в точности повторяет композицию иконы из праздничного чина иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря 1497 г. [8,



Рис. 7. Сошествие Св. Духа. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3165

илл. 56], в составе сборной артели которого также работали мастера из Москвы, Ростова и Новгорода. Тихвинская икона не совпадает ни с изводом софийской серии лицевых святцев, ни с ранними московскими праздниками. Сцену отличают строго фронтальная поза Богородицы Оранты и жесты ангелов по сторонам, указывающих не на возносящегося Христа, что было обычно, а на оставшуюся на земле Богородицу, которая здесь прямо ассоциируется с идеей создания на земле Церкви Нового завета. Другие черты извода — сомкнутые тесные группы почти не жестикулирующих апостолов, не указывающих на мандорлу с Учителем, но также смотрящих на центральный образ Марии, полностью совпадают с кирилловским праздником, как и необычное решение верхней части с симметричными позами расставивших крылья ангелов, полускрытых «слоями» несомой ими славы. В других вариантах они действительно показаны летящими и лишь поддерживающими ореол по сторонам. Вновь приходится отметить сходство и этой иконы с праздничным образом 1560-х гг. из иконостаса придела Собора Богородицы Благовещенского собора (ММК Соб-5072/1-2. Инв. № Ж-1471/1-2).

Сцена Сошествия Св. Духа (Рис. 7) отличалась устойчивым характером в искусстве разных регионов, различия наблюдаются в жестах и позах сидящих апостолов, изображении фигуры Царя-Космоса и архитектурных формах. Круглая стена на фоне и высокое положение апостолов близки по композиции праздничной иконе из иконостаса собора Успения Кирилло-Белозерского монастыря (1497) [8, илл. 57]. Однако и в этом случае тихвинский образ вплоть до деталей, включая абрис и одеяния старца-Космоса в черном проёме с белым платом в руках, восходит к иконографии, использованной мастером одноимённого праздника из придела Собора Богоматери Благовещенского собора (ММК Соб-5073/1-2. Инв. № Ж-1472/1-2). Рассматриваемое изображение имеет и ряд особенностей, прежде всего, в характере архитектурного фона, необычайно сложного по замыслу левого портика с вычурной двухсоставной конструкцией, отличающейся от всех известных примеров.

Таким образом, иконографический состав праздничного чина, входившего в состав иконостаса Рождественского собора Коневецкого монастыря, созданного около 1554 г., демонстрирует широкий иконографический репертуар композиций. Он подобрал с себя как византийские, московские и среднерусские изводы, так и новгородские схемы, что было весьма характерно для полифоничной столичной культуры эпохи Ивана Грозного, когда в кремлёвских или близких им мастерских работали выходцы из самых разных русских земель. Симптоматично, что многие иконы этого комплекса находят параллели в очень близких по времени праздничных чинах трёх придельных иконостасов царского домового собора (1560-е гг.). При этом следует отметить как разнообразие изводов одних и тех же сцен внутри самих этих комплексов, так и выборочную близость с каждым из них коневецких (тихвинских) образов. Всё это подтверждает одновременное бытование значительного числа образцов в столичных мастерских, расширение границ их распространения, варьирование источников и стирание граней между их местными особенностями. Как кажется, в этом также сказался принцип энциклопедичности и всеохватности, присущий времени Ивана Грозного в целом.

При явной стилистической однородности праздничного чина, как и других рядов коневецкого иконостаса, целая группа икон демонстрирует не столь однозначную художественную природу живописи, позволяющую говорить о преобладании или сочетании в ней каких-то иных, не столичных традиций. Наибольшую сложность при атрибуции вызывает образ Рождества Христова (Илл. 64), хорошо сохранившийся и к тому же бережно раскрытый методом «сухой» реставрации С. И. Голубевым, то есть, в отличие от многих других праздников, на нём уцелели верхние слои моделировок. Двойственный эффект, который производит искусство исполнившего его мастера, объясняет тот факт, что произведение публикуется в контексте то московской иконописи, то новгородской. Действительно, его живопись в равной степени характеризуется как плавными очертаниями силуэтов и мягкостью письма не утративших созерцательности ликов, так и насыщенным звучным колоритом вкупе с чрезвычайно продуманным, рациональным построением уравновешенных и устойчивых сцен. Об истоках этого стиля свидетельствуют тонкие вытянутые фигуры святых, их грациозные позы, например, образы служанки, льющей воду в купель, старца с клюкой или играющего пастушка. При всей яркости колорита цвета сгармонизированы, большую роль играют нежные красочные

сочетания горok и травянистые оттенки зелёного цвета. В то же время приходится отметить не характерный для столичных икон подробный подготовительный рисунок, далеко не всегда повторённый иконописцем при последующей раскраске, что подразумевает как особое отношение к графической основе изображения, так и полную его живописную свободу. Лапидарный контур уверенно описывает лишённые объёма фигуры, при этом вспарушенные складки концов плащей живо напоминают новгородские памятники макарьевской эпохи. Важную роль в личном письме играет обводка форм «собирающей» их коричневой линией, также не везде совпадающей с первоначальным наброском. Эта особенность отчасти сближает икону с плохо сохранившимся образом Благовещения. В большинстве других праздников рисунок также выделен, но сделан деликатнее и оттушёван в тенях. Примечательно и использование редких декоративных элементов, подобно полосатой ткани, которой обшито седло одного из волхвов. Нельзя исключать, что икона написана новгородцем, к тому времени уже много лет работавшим в Москве. Тем не менее, надо признать, что в отличие от некоторых икон деисусного чина, подобных изображениям евангелистов Луки и Марка [14, кат. № 55–56, илл. 91–92, с. 84], где характер драпировок и моделировка личного письма сухими белильными светом не оставляют сомнений в новгородском происхождении мастера, образ Рождества Христова создает более сложное и противоречивое впечатление. Сочетание в его стиле разных художественных традиций не находит прямых параллелей не только среди икон этого чина, но и среди раскрытых произведений комплекса в целом. Как кажется, это подтверждает не просто сборный состав артели, трудившейся над созданием столь крупного ансамбля, но и укоренённость его исполнителей в столичной культуре. Не исключено, что проступающая сквозь живопись надпись «иеромонах Димитрий», написанная в слое подготовительного рисунка на фоне иконы Благовещения, является пометой главного мастера, распределявшего сюжеты и доски между членами артели.

Необычное соединение разных особенностей заметно и в следующем за «Рождеством» образе Сретения (Илл. 65). Он отличается подчёркнуто фризообразным характером композиции, выстроенной в неглубоком архитектурном пространстве с простыми формами зданий. Однако выдвинутые на первый план легко шагающие фигуры, облечённые объёмными драпировками, наделены убедительными позами и живыми жестами, свободно развёрнутыми в этом сжатом просцениуме. Столичное происхождение мастера сказывается прежде всего в высокой живописной культуре — в лаковых притенениях складок одежд, выделяющих рельеф формы, в манере исполнения мягко моделированного личного письма с некрупными чертами ликов, в характерных для всего комплекса коричневых, местами оттушеванных описях.

С официальным направлением живописи грозненской эпохи, к которому принадлежит целый ряд известных кремлёвских памятников 1550–1560-х гг., связана большая часть праздников тихвинского Успенского собора. Среди раскрытых это иконы Воскрешения Лазаря, Воскресения — Сошествия во ад, Уверения Фомы, Вознесения, Сошествия Св. Духа, в которых монументальная выразительность композиций сочетается с академичностью и мастерством исполнения. Плотная живописная фактура поверхности, несмотря на смытость верхних слоёв, отличающая тихвинские праздники, — одна из характерных примет московской живописи этих десятилетий. Глубокие по оттенкам

краски гармонично сочетаются со сложными колористическими эффектами драпировок плащей, окрашенных разными оттенками того же пигмента и постепенными светотеневыми переходами в пределах одного цвета. Вместо активных белильных заливок используются деликатные высветления по гребням складок, лишь намечающие выступающие объёмы. В тех случаях, когда применен золотой и серебряный ассист, например, на одеждах Христа в иконе Сошествия во ад, он отличается частотой и протяженностью узких металлических линий, сплошной сеткой покрывающих одеяния и наделяющих поверхность качеством драгоценности. Так же ассист использовали столичные мастера в памятниках, исполненных по царскому заказу, например, в образе «Богоматерь Смоленская» из местного ряда придела архангела Гавриила при Благовещенском соборе Московского Кремля, освящённого в 1563 г. в память взятия Полоцка [13, илл. на с. 10]. И в богатстве колорита, и в образной характеристике этих памятников проявляется импозантно-представительный и холодноватый по общему облику официальный стиль московской живописи середины XVI в. При этом надо отметить, что по сравнению с бесстрастными образами этой и многих других столичных икон образное решение тихвинских памятников гораздо индивидуальнее, оно отличается художественной выразительностью созерцательных или чуть отрешённых от земной юдоли персонажей.

Многослойная моделировка личного письма сближает праздники с центральными образами деисусного чина того же иконостаса. Как и там, в иконах этого ряда используется розоватое охрение, положенное ровными слоями по всей поверхности тёмно-оливкового санкиря; форма лепится энергичными плотными мазками, подчёркивающими весомость и материальность объёма. Одни и те же мастера, работавшие над иконами разных ярусов, активно применяют подробные коричневые описи черт, выявляя этим лапидарным приёмом условно-напряжённое и замершее выражение ликов, которое становится узнаваемым физиогномическим клише целой эпохи. Аналогичная манера письма присуща не только местным образам упомянутых придельных иконостасов Благовещенского собора, но и другим памятникам этого времени.

Монументальность и царственная значительность тихвинского комплекса органично вписываются в концепцию официального искусства грозненского времени. Весьма характерно, что и композиции, и стиль входящих в него памятников находят наиболее близкие параллели, вплоть до точных повторений деталей и схожих типажей ликов, холодновато-отстранённых образов, в трёх комплексах 1560-х гг., написанных для верхних придельных церквей царского домового Благовещенского собора. Само происхождение этих камерных иконостасов, как и их назначение — служить убранством личного моленного пространства царской семьи Ивана Грозного, — свидетельствует о создании их в кремлёвской мастерской. На наш взгляд, теми же изографами или мастерами близкого им круга был исполнен и иконостас Рождественского собора Коневского монастыря, созданный по государеву велению сразу после пожара 1554 г. и волею случая в течение более 200 лет служивший убранством Успенского храма Большого монастыря «на Тихвине».

Литература

1. Андрей Рублев. Подвиг иконописания. К 650-летию великого художника / Сост. Г. В. Попов, Б. Н. Дудочкин, Н. Н. Шередега. — М.: Красная площадь, 2010. — 624 с.
2. Антонова В. И., Мнёва Н. Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. В 2-х тт. — Т. 2. — М.: Искусство, 1963. — 570 с.
3. Бирюков Ю. Б., Булкин Вал. А. История Коневского монастыря по документам и первоначальный каменный храм Рождества Богородицы третьей четверти XVI в // Искусство Древней Руси и его исследователи. — СПб.: Изд. СПбГУ, 2002. — С. 22–46.
4. Вздорнов Г. И. Иконы-таблетки Великого Новгорода. Софийские святцы. Серия «Свод русской иконописи». — М.: Гранд-Холдинг, 2007. — 208 с.
5. Дополнение к актам историческим, собранным и изданным Археографической комиссией. Т. 1. — СПб.: Тип. 2-го Отд-ния Собств. Е. И. В. канцелярии, 1846. — 435 с.
6. Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. — Л.; М.: Советский художник, 1966. — 88 с.
7. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры / Автор текста Л. М. Воронцова. — М.: И. П. Верхов С. И., 2014. — 72 с.
8. Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря / Автор текста Г. О. Иванова. — М.: И. П. Верхов С. И., 2011. — 96 с.
9. Иконостас церкви Апостолов Петра и Павла «в Кожевниках» / Авторы текста Е. В. Игнашина, Ю. Б. Комарова. — М.: И. П. Верхов С. И., 2011. — 70 с.
10. Искусство Великого Новгорода эпохи святителя Макария. Каталог выставки / Ред.-сост. И. А. Шалина. Альманах. Вып. 486. — СПб.: Palace Editions, 2016. — 208 с.
11. Историко-статистическое описание Рождественского Коневского монастыря (Санкт-Петербургской епархии). — СПб.: печ. В. Головина, 1869. — 81 с.
12. Качалова И. Я., Маясова Н. А., Щенникова Л. А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М.: Искусство, 1990. — 388 с.
13. Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники. В 2-х кн. — Кн. 2. — М.: БуксМАрт, 2014. — 496 с.
14. Новгородская икона XII–XVII веков / Авторы В. К. Лаурина, В. А. Пушкарев. Вступ. статья Д. С. Лихачева. Л.: Аврора, 1980. — 346 с.
15. Опись Новгорода 1617 года / Под ред. В. Л. Янина / Памятники отечественной истории. Вып. 3. В 2-х ч. — Ч. I. — М.: АН СССР, 1984. — 174 с.
16. Осень русского средневековья. Искусство XVII века в собрании Русского музея. Каталог выставки. — СПб.: Palace Editions, 2018. — 216 с.
17. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. — СПб.: Palace Edition, 1995. — 350 с.
18. ПСРЛ. Том V. Псковская вторая и Софийская первая летописи. — СПб.: Изд. Археографическая комиссия, 1851. — 286 с.
19. Русские монастыри. Искусство и традиции. — СПб.: Palace Edition, 1997. — 240 с.
20. Семеvский М. И. Грамоты монастырей Деревяницкого и Коневского // Летопись занятий Археографической Комиссии 1865–1866. Вып. 4. — СПб.: Изд. Археографическая комиссия, 1868. — С. 18–29.
21. Смирнова Э. С. Московская икона XIV–XVII веков. — М.: Аврора, 1988. — 320 с.
22. Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода. XV век / Центры художественной культуры средневековой Руси. — М.: Наука, 1982. — 576 с.
23. Сорочатый В. М. Новгородские иконостасы в XVI в., их состав и иконографические особенности // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. [Сб. науч. тр.]. — М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. — С. 59–102.
24. Сорочатый В. М. Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV–XVI веков // Иконостас: происхождение, развитие, символика. Сб. статей / Изд. Центр восточнохристианской культуры. Ред.-сост. А. М. Лидов. — М.: Прогресс-Традиция, 2000. — С. 465–489.

25. Шалина И. А. Иконостас Успенского собора Большого Тихвинского монастыря // Искусство Древней Руси и его исследователи. Сб. статей / Под ред. Вал. А. Булкина. (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 6). — СПб.: Изд. СПбГУ, 2002. — С. 177–198.
26. Шалина И. А. Местный ряд иконостасов Успенских соборов Тихвинского и Троице-Сергиева монастырей: художественный и символический замысел // Искусство христианского мира. Сб. статей. — Вып. 8. — М.: Изд-во ПСТБИ, 2004. — С. 114–127.
27. Шалина И. А. Чудотворная икона Богоматери Тихвинской в истории Московского государства конца XV — первой половины XVI века // Материалы круглого стола «История и развитие церковно-государственных отношений на примере Тихвинского Успенского монастыря» (к 450-летию со дня основания обители) / Отв. ред.: М. А. Антипов, архим. Евфимий (Шашорин). — СПб.: Президентская библиотека имени Б. Н. Ельцина, 2010. — С. 15–23.
28. Шалина И. А. Икона Ветхозаветной Троицы с деяниями из Успенского собора Тихвинского монастыря: проблемы датировки и интерпретации // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2019. — С. 458–471.
29. Шалина И. А. Древнейшая подвесная лицевая пелена чудотворной иконы Богоматери Тихвинской и прославление монастырской святыни // Вестник сектора древнерусского искусства. Журнал по истории древнерусского искусства / Отв. ред. А. Л. Баталов. Вып. 2(4). — М.: ГИИ, 2020. — С. 129–145.
30. Шалина И. А., Преображенский А. С. Тихвин — как крупный художественный центр иконописания XVII века // XXV Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). Сб. статей. — Ярославль: Ярославский художественный музей, 2021. — С. 94–132.
31. Щенникова Л. А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля: Деисусный и праздничный ряды иконостаса: Каталог. — М.: Красная площадь, 2004. — 288 с.
32. Großmächtiges Nowgorod. Meisterwerke der Ikonenmalerei und die Kirche auf dem Wolotowo-Feld. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 28 September 2003 bis 18 Januar 2004. Ikonen-Museum der Stadt. — Frankfurt a.M.: Legat Verlag, 2003. — 255 S.
33. Uit Het Hart van Rusland: Ikonen en miniaturen: Catalogus / Redact. S. Morsink. Museum Catharijneconvent, Utrecht. — Utrecht: Waanders Uitgevers, 1999. — 184 p.

Название статьи. Праздничный ряд иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря и его место в искусстве эпохи Ивана Грозного

Сведения об авторе. Шалина Ирина Александровна — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный Русский музей. Инженерная ул., 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. shalina_irina@mail.ru ORCID: 0000-0001-8187-6677

Аннотация. Самым значительным по числу и полноте первоклассных памятников средневековым ансамблем, хранящимся в Русском музее, является иконостас Успенского собора Тихвинского монастыря (около 60 произведений), поступивший в результате экспедиционной деятельности в 1950–60-е гг. В древности он состоял из местного, деисусного, праздничного, пророческого и праотеческого рядов, написанных мастерами разных центров в XVI–XVII вв. Как удалось установить, древняя часть ансамбля оказалась в Тихвине лишь в 1623 г. и была передана из Воскресенского Деревяницкого монастыря в Новгороде, где в годы шведской оккупации острова Коневец и Коневского монастыря временно находился вывезенный оттуда иконостас храма Рождества Богоматери. Время и обстоятельства его создания определяет грамота (1554), сообщающая о восстановлении за счет царской казны убранства этого собора после случившегося там пожара. Высокий уровень исполнения привезенных в Тихвин деисусного, праздничного и пророческого рядов коневецкого ансамбля позволяет связывать его создание с ведущей столичной мастерской середины XVI в. Судя по стилю некоторых икон, в ней работали и новгородские иконники. Праздничный чин отличается цельностью замысла, а иконография входящих в него икон и их художественные особенности находят близкие параллели среди московских произведений — прежде всего, праздничных икон иконостасов верхних приделов придворного Благовещенского собора Московского Кремля (1560-е гг.). Оба ансамбля представляют ведущее направление официального искусства эпохи Ивана Грозного.

Ключевые слова: икона, иконописцы, древнерусское искусство, Тихвин, Москва, Новгород, XVI век, монастыри, художественный стиль, иконография, иконостас, праздничный ряд, архив

Title. Festive Row of the Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Big Tikhvin Monastery and Its Place in the Art of the Ivan the Terrible Era²⁶

Author. Shalina, Irina Alexandrovna — Ph. D., senior researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaya ul., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation. shalina_irina@mail.ru ORCID: 0000-0001-8187-6677

Abstract. The most significant in quality and quantity medieval ensemble preserved in the Russian Museum is the iconostasis of the Assumption Cathedral of the Tikhvin Monastery (ab. 60 icons), acquired as a result of the museum's expeditionary activity in the 1950–60s. It included the Local, Deesis, Festive, Prophetic, and Forefather rows painted by masters of the 16th and 17th centuries. As it was established, the oldest part of the ensemble ended up in Tikhvin only in 1623. The monuments were received from the Voskresensky Derevyanitsky Monastery in Novgorod, where during the years of the Swedish occupation of the Konevets Island the iconostasis of the Church of the Nativity of the Virgin of the Konevets Monastery had been temporarily kept. The time and circumstances of its creation was determined by the document of 1554 informing about the restoration of the church decor after the fire at the expense of the royal treasury. The high level of artisanship of the Deesis, Festival, and Prophetic rows of the Konevets ensemble brought to Tikhvin makes it possible to associate its creation with the leading metropolitan workshop of the mid-16th century. Judging by the style of certain icons, the Novgorod icon painters also worked for that workshop. The Festive row is distinguished by the integrity of the design and the iconography of the icons included in it, and their artistic features find close parallels with the work of Moscow artists, primarily the festive icons of the iconostases of the upper chapels of the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin (1560s). Both ensembles represent the leading trend of official art of the era of Ivan the Terrible.

Keywords: icon, icon painters, Old Russian painting, Tikhvin, Moscow, Novgorod, 16th century, monasteries, artistic style, iconography, iconostasis, festival row, archive

References

Antonova V. I.; Mneva N. E. *Gosudarstvennaia Tretiakovskaia galereia. Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii (State Tretyakov Gallery. Catalogue of the Old Russian Painting. Experience of Historical and Artistic Classification)*, vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 570 p. (in Russian).

Biriukov Iu. B.; Bulkin Val. A. The History of the Konevsky Monastery according to the Documents and the Original Stone Church of the Nativity of the Virgin of the Third Quarter of the 16th Century. *Iskusstvo Drevnei Rusi i ego issledovately (Art of Old Rus and Its Researchers)*. St. Petersburg, Saint-Petersburg State University Publ., 2002, pp. 22–46 (in Russian).

Dopolnenie k aktam istoricheskim, sobrannym i izdannym Arkheograficheskoi komissiei (Supplement to Historical Acts, Collected and Published by the Archaeographic Commission), vol. 1. St. Petersburg, 1846. 435 p. (in Russian).

Drevnerusskoe iskusstvo. Vystavka 'Itogi ekspeditsii muzeev RSFSR po vyavleniiu i sobiraniuu proizvedenii drevnerusskogo iskusstva' (Old Russian Art. Results of Expeditions of the Museums of the RSFSR on the Identification and Collection of Works of Ancient Russian Art, Exhibition Catalogue). Leningrad; Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1966. 88 p. (in Russian).

Ignashina E. V.; Komarova Yu. B. *Ikonostas tserkvi Apostolov Petra i Pavla "v Kozhevnikakh" (Iconostasis of the Church of the Apostles Peter and Paul "in Kozhevnikhi")*. Moscow, Verkhov S. I. Publ., 2011. 70 p. (in Russian).

Ianin V. L. (ed.). *Opis' Novgoroda 1617 goda (Inventory of Novgorod in 1617). Pamiatniki otechestvennoi istorii. Pt. 3, vol. 1*. Moscow, Academy of Sciences SSSR Publ., 1984. 174 p. (in Russian).

Istoriko-statisticheskoe opisanie Rozhdestvenskogo Konevskogo monastyria (Sankt-Peterburgskoi eparkhii) (Historical and Statistic Description of the Rozhdestvensky Konevsky Monastery (St. Petersburg Diocese)). St. Petersburg, V. Golovin Publ., 1869. 81 p. (in Russian).

Ivanova G. O. *Ikonostas Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyria (Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Kirillo-Belozersky Monastery)*. Moscow, Verkhov S. I. Publ., 2011. 96 p. (in Russian).

Kachalova I. Ia.; Maiaosova N. A.; Shchennikova L. A. *Blagoveshchenskii sobor Moskovskogo Kremli: K 500-letiiu unikal'nogo pamiatnika russkoi kul'tury (Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: To the 500th Anniversary of the Unique Monument of Russian Culture)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 388 p. (in Russian).

²⁶ The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research, project number 18-012-00512.

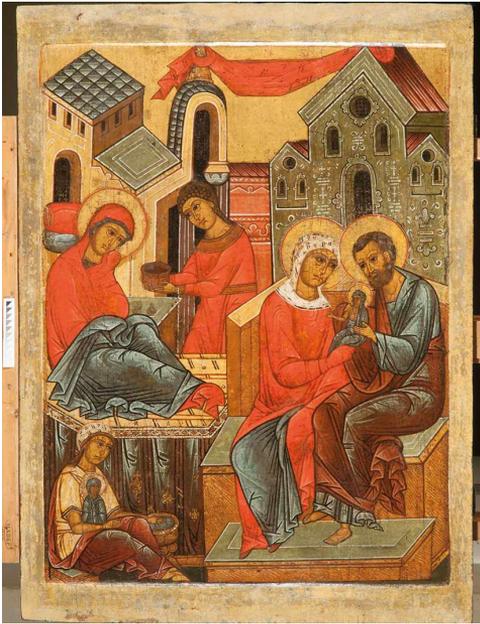
- Laurina V. K.; Pushkarev V. A.; Likhachev D. S. (eds.). *Novgorodskaiia ikona XII–XVII vekov (Novgorod Icons of the 12th–17th Centuries)*. Leningrad, Avrora Publ., 1980. 346 p. (in Russian).
- Moskovskii Kreml' XVI stoletii. *Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki (Moscow Kremlin of the 16th Century. Old Shrines and Historical Monuments)*, vol. 2. Moscow, Buksmart Publ., 2014. 496 p. (in Russian).
- Osen' russkogo srednevekov'ia. *Iskusstvo XVII veka v sobranii Russkogo muzeia (Autumn of the Russian Middle Ages. 17th Century Art in the Collection of the Russian Museum)*, Exhibition Catalogue. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2018. 216 p. (in Russian).
- Popov G. V.; Dudochkin B. N.; Sheredega N. N. (eds.). *Andrei Rublev. Podvig ikonopisaniia. K 650-letiiu velikogo khudozhnika (Andrey Rublev. The Feat of Icon Painting. To The 650th Anniversary of the Great Artist)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2010. 624 p. (in Russian).
- "Prechistomu obrazu Tvoemu pokloniaemsa...". *Obraz Bogomateri v proizvedeniiakh iz sobranii Russkogo muzeia ("We Worship Thy Most Pure Image ...". The Image of the Mother of God in Works from The Collection of the Russian Museum)*. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1995. 350 p. (in Russian).
- PSRL (Complete Collection of Russian Chronicles), vol. 5. *Pskovskaia vtoraiia i Sofijskaia pervaiia letopisi (Pskov Second and Sophia First Chronicles)*. St. Petersburg, Arkheograficheskaia komissiiia Publ., 1851. 286 p. (in Russian).
- Russkie monastyri. Iskusstvo i traditsii (Russian Monasteries. Arts and Traditions)*. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1997. 240 p. (in Russian).
- Shalina I. A. (ed.). *Iskusstvo Velikogo Novgoroda epokhi sviatitelia Makarii (The Art of Veliky Novgorod in the Era of St. Macarius)*, Exhibition Catalogue. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2016. 208 p. (in Russian).
- Shalina I. A. The Icon of the Holy Trinity with Acts from the Dormition Cathedral of the Tikhvin Monastery. Problems of Dating and Interpretation. Zakharova A.; Maltseva S.; Staniukovich-Denisova E. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 9. Moscow, Moscow State University Publ., St. Petersburg, NP-Print Publ., 2019, pp. 458–471 (in Russian).
- Semevskii M. I. Charters of the Derevyanitsky and Konevsky Monasteries. *Letopis' zaniatii Arkheograficheskoi Komissii 1865–1866 (Chronicle of the Archaeographic Commission Studies 1865–1866)*. St. Petersburg, Arkheograficheskaia komissiiia Publ., 1868, vol. 4, pp. 18–29 (in Russian).
- Shalina I. A. The Iconostasis of the Assumption Cathedral of the Bol'shoy Tikhvin Monastery. Bulkin V. A. (ed.). *Iskusstvo Drevnei Rusi i ego issledovateli (Art of Old Rus and Its Researchers)*, St. Petersburg, Saint-Petersburg State University Publ., 2002, pp. 177–198 (in Russian).
- Shalina I. A. Local Row of Iconostases of the Assumption Cathedrals of Tikhvin and Trinity-Sergius Monasteries: Artistic and Symbolic Design. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of Christian World)*, Collection of Articles, vol. 8. Moscow, PSTBI Publ., 2004, pp. 114–127 (in Russian).
- Shalina I. A. The Miraculous Icon of The Mother of God of Tikhvin in the History of the Moscow State at the End Of The 15th — the First Half of the 16th Century. *Materialy kruglogo stola "Istoriia i razvitie tserkovno-gosudarstvennykh otnoshenii na primere Tikhvinskogo Uspenskogo monastyria"(k 450-letiiu so dnia osnovaniia obiteli) (Materials of the Round Table "History and Development of Church-State Relations on the Example of the Tikhvin Assumption Monastery") (To The 450th Anniversary of the Monastery Foundation)*. St. Petersburg, Prezidentskaia biblioteka imeni B. N. El'tsina Publ., 2010, pp. 15–23 (in Russian).
- Shalina I. A. The Most Ancient Hanging Veil of the Miraculous Icon of the Mother of God of Tikhvin and the Glorification of the Monastery Shrine. Batalov A. L. (ed.). *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva. Zhurnal po istorii drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Sector of Old Russian Art. Journal on the History of Old Russian Art)*, vol. 2 (4). Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2020, pp. 129–145 (in Russian).
- Shalina I. A.; Preobrazhenskii A. S. Tikhvin as a Major Art Center for Icon Painting of the 17th Century. XXV *Nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny Bolotsevoi (1944–1995) (The 25th Scientific Readings in Memory of Irina Bolotseva (1944–1995))*, Collection of Articles. Iaroslavl', Iaroslavskii khudozhestvennyi muzei Publ., 2021, pp. 94–132 (in Russian).
- Shchennikova L. A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliia: Deisusnyi i prazdnichnyi riady ikonostasa: Katalog (Icons in the Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin: Deesis and Festive Rows of the Iconostasis: Catalogue)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2004. 288 p. (in Russian).
- Smirnova E. S. *Moskovskaia ikona XIV–XVII vekov (Moscow Icon of 14–17th Centuries)*. Moscow, Avrora Publ., 1988. 320 p. (in Russian).
- Smirnova E. S.; Laurina V. K.; Gordienko E. A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. 15 vek. Tsentry khudozhestvennoi kul'tury srednevekovoi Rusi (Painting of Veliky Novgorod. 15th Century. Centers of Artistic Culture of Medieval Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 576 p. (in Russian).

Sorokatyi V.M. Novgorod Iconostases in the 16th Century, Their Composition and Iconographic Features. *Russkoe iskusstvo pozdnego srednevekov'ia. Obraz i smysl (Russian Art of the Late Middle Ages. Image and Meaning)*. Moscow, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1993, pp. 59–102 (in Russian).

Sorokatyi V.M.; Lidov A.M. (eds.). Festive Row of the Russian Iconostasis. Iconographic Programs of the 15th–16th Centuries. *Ikonostas: proiskhozhdenie, razvitie, simbolika. Sbornik statei (Iconostasis: Origin, Development, Symbolism)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2000, pp. 465–489 (in Russian).

Vorontsova L.M. *Ikonostas Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi Lavry (Iconostasis of the Trinity Cathedral of the Trinity-Sergius Lavra)*. Moscow, Verkhov Publ., 2014. 72 p. (in Russian).

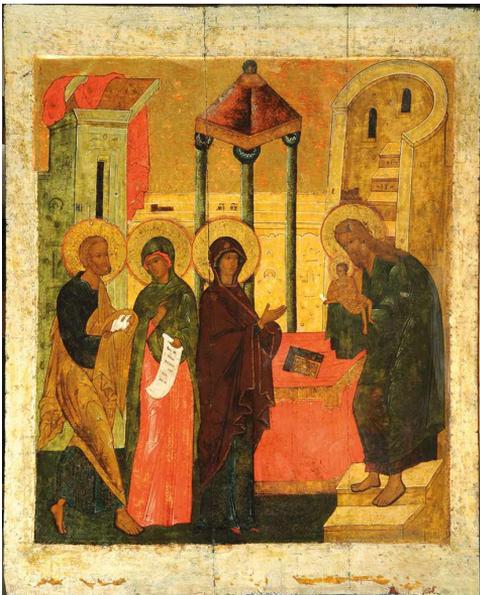
Vzdornov G.I. *Ikony-tabletki Velikogo Novgoroda. Sofiiskie sviattsy (Tablet Icons of Veliky Novgorod. Sofia Calendar)*. Moscow, Grand-Kholding Publ., 2007. 208 p. (in Russian).



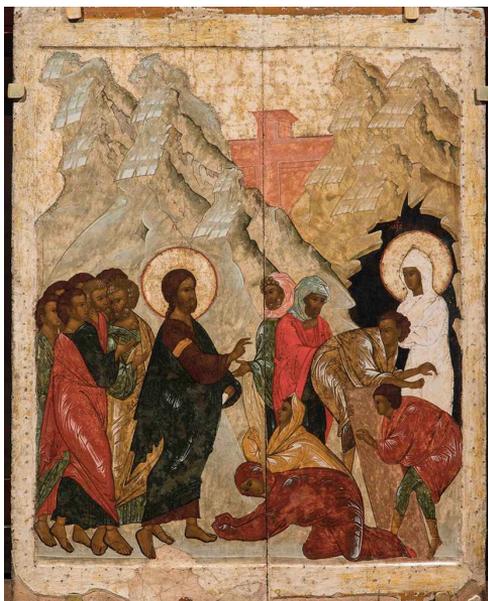
Илл. 63. Рождество Богородицы. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. 1640-е гг. Тихвинские или новгородские мастера. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3173



Илл. 64. Рождество Христово. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3170



Илл. 65. Сретение. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3164



Илл. 66. Воскрешение Лазаря. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3162



Илл. 67. Уверение Фомы. Икона праздничного ряда иконостаса Успенского собора Большого Тихвинского монастыря. Около 1554 г. ГРМ, Инв. № ДРЖ 3163