

Неизвестный памятник среднерусской иконописи раннего XVI века.

Житийный образ Николая Чудотворца из собрания семьи Мамонтовых*

Александр Преображенский

Статья представляет собой монографическое исследование новооткрытой иконы Николая Чудотворца из частного собрания. Этот редкий по сохранности и отличающийся высоким качеством памятник проливает свет на малоизученную проблему развития искусства среднерусских центров в конце XV – первой трети XVI столетия.

Ключевые слова: икона, иконопись, житийный цикл, Николай Чудотворец, Средняя Русь, ростовские земли.

В отечественной науке сложилось устойчивое представление о полицентричности русского искусства XV-XVI веков. Исследователи привыкли говорить о живописи Новгорода, Пскова, Москвы, Твери и ростово-суздальских земель, научившись с большей или меньшей уверенностью выделять отличия, свойственные искусству определенного центра в определенную эпоху. Однако приходится признать, что мы по-прежнему плохо представляем причины и механизмы формирования ярких художественных традиций. Например, остается необъясненной неравномерность их возникновения: соседствующие, входившие в одну епархию и имевшие сходное политическое устройство Новгород и Псков дали совершенно разные результаты в сфере живописи, тогда как на огромных и, если говорить о XV столетии, еще не унифицированных в политическом отношении среднерусских пространствах создавалось гораздо более однородное искусство. На его фоне выделяются преимущественно московские (и, может быть, тверские) памятники, чья исключительность объясняется не столько географическим, сколько социологическим фактором – принадлежностью к элитарной культуре, формировавшейся при великокняжеском и митрополичьем дворах.

 ^{*} Краткий вариант этой статьи с цветными репродукциями опубликован в журнале «Русское искусство», IV/2012. С. 142–147.

Однако даже в Москве должно было существовать и искусство иного типа – иконы, писавшиеся для небольших посадских и монастырских храмов. По-видимому, эти произведения внешне и внутренне мало отличались от тех икон среднерусского круга, которые известны прежде всего по памятникам из древнего кафедрального города Ростова, его округи и земель, входивших в сферу влияния Ростовской епархии. Тем не менее искусство такого типа не ограничивалось пределами этой территории. Скорее его следует считать художественным «койне», общим наречием, которое хорошо понимали в Москве, Суздале, Нижнем Новгороде и Белозерске.

Несмотря на то что исследователями уже предпринимались попытки охарактеризовать ростовские и среднерусские иконы XV – начала XVI века¹, судьбы искусства этих земель, подробности его развития и его варианты пока известны лишь в самых общих чертах. Поэтому все памятники, принадлежащие к этому кругу, заслуживают самого пристального внимания.

В московском собрании семьи Мамонтовых находится незаурядная икона, имеющая прямое отношение к данной проблеме². Это большой (108х86х3 см) житийный образ святителя Николая Чудотворца – произведение высокого художественного уровня и прекрасной сохранности³. (Ил. 1.) Сведениями о бытовании памятника до поступления в коллекцию мы не располагаем. Сюжет не позволяет уточнить его происхождение, так как икона св. Николая с житием могла быть написана и для одного из бесчисленных храмов в его честь, и для любой другой церкви.

Памятник представляет собой идеальный пример житийного образа с предельно ясной, не перегруженной деталями композицией. В ней гармонично сосуществуют предназначенный для молитвенного поклонения поясной «портрет» Николая Чудотворца и окружающие его сцены, которые могут восприниматься не только как детали линейно развивающегося биографического повествования, но и как равноправные проявления чудесной силы святого, излучаемой центральным изображением. Эту особенность диктуют пропорции почти квадратной доски, намеренно использованные иконописцем при разметке композиции: каждый вертикальный и горизонтальный ряд включает четыре клейма, отделенные друг от друга и от средника широкими паузами (их акцентируют хорошо заметные следы графьи, образующие разгранки между сценами). Последовательное использование этого приема препятствует слиянию сцен в единое нерасчлененное пространство и сохраняет за каждой из них роль неповторимого деяния святого. Вместе с тем клейма верхнего и нижнего рядов объединены общим зеленым поземом, который не дает житийному циклу распасться на отдельные «иконки».

Общая композиционная схема произведения служит важным датирующим признаком. Поясное изображение в среднике, равное количе-



Ил. 1. Святитель Николай Чудотворец, с житием. Икона первой трети XVI века. Собрание семьи Мамонтовых. Москва

ство клейм в каждом ряду и их почти одинаковая ширина дают результат, непохожий на житийные образы XV века, для которых характерна более динамичная структура с явным преобладанием вертикальной оси⁴. Одним из первых примеров «равносторонней» житийной иконы с клеймами, обладающими строгой масштабной корреляцией со средником, является знаменитый образ преподобного Димитрия Прилуцкого, написанный на рубеже XV—XVI столетий и, скорее всего, принадлежащий кисти Дионисия⁵. В дальнейшем подобные произведения получа-

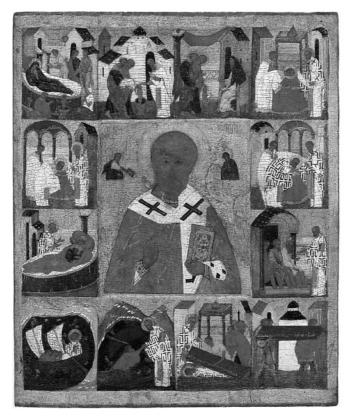
ют сравнительно широкое распространение. В частности, известно несколько икон Николая Чудотворца, которые похожи на публикуемую по композиции, а иногда и по и иконографии отдельных клейм. Все они созданы не ранее начала XVI века⁶, а их четкая ритмическая структура, по-видимому, восходит к произведениям круга Дионисия, хотя многие из этих памятников принадлежат не к московской, а к новгородской традиции. (Ил. 2.)

Иконография средника публикуемой иконы типична для искусства XV–XVI веков. Поясной образ святителя Николая с благословляющей десницей и закрытым кодексом в левой руке дополнен небольшими медальонами с полуфигурами Христа и Богородицы, которые вручают святому знаки епископского достоинства — Евангелие и омофор (широко распространенная сцена так называемого «Никейского чуда»). Второстепенные особенности изображения — трактовка фелони св. Николая, выполненной вишневым цветом и не имеющей крестов, положение спускающегося на грудь конца омофора и евангельского кодекса — находят аналогии в целом ряде памятников, в основном относящихся к первой половине XVI столетия. Более оригинален житийный цикл иконы, хотя в нем нет редких сюжетов.

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

Перечень клейм: 1) Рождество св. Николая; 2) Приведение во учение; 3) Поставление во диаконы; 4) Поставление в пресвитеры; 5) Явление царю Константину; 6) Избавление трех мужей от казни; 7) Избавление корабля от потопления; 8) Возвращение Агрикова сына из сарацинского плена; 9) Св. Николай покупает ковер у старца; 10) Св. Николай возвращает ковер жене старца; 11) Перенесение мощей св. Николая; 12) Преставление св. Николая.

Автор иконы опирался на уже сложившиеся ко времени ее написания «редакции» житийного цикла Николая Чудотворца. По-видимому, он пользовался образцами — житийными иконами святителя, созданными в развитом XV веке (об этом свидетельствует архитектурный стаффаж, состоящий из ясных классических форм, которые утвердились в русских сценах жития св. Николая уже в первой половине XV столетия). Создается впечатление, что по сравнению с исходным циклом иконописец сократил количество клейм, не желая дробить композицию своего произведения и, возможно, стремясь выделить определенные сюжеты. Так или иначе, он воспроизвел традиционно открывающие повествование сцены «Рождество св. Николая» и «Приведение во учение». Вслед за ними он поместил не менее традиционные, выстроенные



Ил. 2. Святитель Николай Чудотворец, с житием. Икона второй четверти – середины XVI века. Музей имени Андрея Рублёва. Москва

по одной схеме изображения последовательного возведения святого в сан диакона и иерея, однако отказался от самой важной композиции – «Поставление во епископы» (впрочем, следует отметить, что это не единственный известный случай такого рода).

Далее следует мини-цикл, посвященный одному из наиболее известных прижизненных деяний святителя — избавлению из темницы трех невинно осужденных воевод и спасению трех мужей от казни. Он тоже представлен в сокращенном виде: первое клеймо изображает Николая Чудотворца, явившегося спящему императору Константину и повелевшего освободить трех воевод (ил. 3), а второе клеймо отведено сцене со святителем, останавливающим казнь трех мужей. Ключевое для повествования изображение воевод в темнице здесь отсутствует. Не исключено, что иконописец считал трех воевод и трех осужденных на казнь мужей одними и теми же лицами, хотя подобная интерпретация сюжета является безусловной ошибкой. Согласно житию, воево-



Ил. 3. Явление Николая Чудотворца царю Константину. Клеймо иконы из собрания семьи Мамонтовых

ды, заключенные в тюрьму по ложному обвинению в заговоре против императора, обратились с молитвой к «Богу Николая», поскольку в свое время видели, как святой остановил казнь невинно осужденных; после этого Николай явился царю Константину и епарху Евлавию, повелев им освободить узников⁷. Однако многие русские иконописцы нарупоследовательность событий, начиная повествование с явления Константину, продолжая его сценой явления св. Николая трем воеводам в темнице и завершая сценой избавления трех мужей от казни. Логика этого решения вполне понятна – молящийся перед иконой мог не знать, что три

воеводы и три мужа не идентичны друг другу, но получал возможность следить за поступательно развивающимся сюжетом, кульминацией которого была сцена несостоявшейся казни – яркое свидетельство готовности св. Николая вступиться за призывающих его имя. Мастер, написавший икону из собрания Мамонтовых, усилил это впечатление, отказавшись от сцены с темницей и превратив избавление трех мужей от смерти в прямое следствие явления Николая Чудотворца царю Константину.

За часто встречающимся изображением св. Николая, избавляющего корабль от потопления злым духом (ил. 4), следуют посмертные чудеса святителя. Это сцена возвращения из сарацинского (арабского) плена отрока-христианина – сына родителей, глубоко чтивших св. Николая, и два эпизода известного только по русским памятникам «Чуда о ковре» (святой покупает у старца, желавшего достойно отпраздновать Николин день, его единственную ценную вещь – ковер, и возвращает этот ковер жене старца, сказав ей, что муж раздумал его продавать). Цикл завершают два клейма, расположение которых опять-таки не соответствует житийной хронологии. В последнем клейме изображена кончина («преставление») святого, в соответствии с традицией показанная как его погребение – отпевание, совершаемое неким епископом.

Однако этому клейму предшествует сцена перенесения мощей Николая Чудотворца из Мир Ликийских, где он епископствовал и был похоронен, в южноитальянский город Бари. Это событие произошло в 1087 году; в Русской церкви оно до сих пор вспоминается 9 (22) мая. Таким образом, две сцены поменялись местами, хотя, судя по сохранившимся авторским надписям, иконописец прекрасно понимал, что именно он изображает. Очевидно, и ему, и другим мастерам, которые поступали сходным образом, казалось более правильным превратить перенесение мощей святого в событие, предшествующее погребению⁸. Последнее должно было восприниматься как естественный финал земного пути св. Николая, момент, противоположный представленному в первом клейме рождеству святого, но уподобляемый ему в силу традиционных представлений о том,



Ил. 4. Избавление корабля от потопления. Клеймо иконы из собрания семьи Мамонтовых

что смерть праведника есть его рождение для жизни вечной.

Этот иконографический ход, скорее всего, объясняется не только бессознательным тяготением к упрощению или, точнее, к предельно четкой организации цикла ради облегчения его восприятия зрителем. Наглядное выделение начала и конца биографии св. Николая заставляло молящегося видеть в посмертных чудесах святого его прижизненные, а значит – физически реальные деяния (примечательно, что в Средневековье житийные иконы назывались именно иконами «в деяниях»). Очевидно, именно этот прием, указывающий на особые качества, свойственные Николаю Чудотворцу еще при жизни, позволял средневековому человеку верить в реальность благодеяний, совершаемых святым после смерти. Подобной достоверностью обладает и житийный цикл публикуемой иконы. Еще одна его особенность – чередование однотипных клейм (две сцены рукоположения святого, два клейма, посвященных чуду о ковре), со сценами, не имеющими структурных аналогий в пределах цикла. Их сочетание позволяет уравновесить драматизм некоторых сюжетов композициями, воплощающими идею покоя и предопределенности событий. Возможно, именно ради достижения этого эффекта мастер иконы Николая Чудотворца не стал изображать некоторые широко распространенные сюжеты, например «Изгнание беса из кладезя и посечение древа», «Исцеление бесноватого», «Спасение Димитрия от потопления».

Житийные клейма иконы Николая Чудотворца из собрания Мамонтовых – прекрасное доказательство того, что средневековые иконописцы не считали нужным постоянно обращаться к текстам, лежащим в основе того или иного цикла. Создавая иконы святых «в деяниях», они мыслили визуальными образами, используя уже существовавшие иконографические схемы и комбинируя их без точной привязки к житийному повествованию⁹. Именно поэтому у публикуемого памятника нет буквальных аналогий, хотя состав житийного цикла близок целому ряду произведений, а для всех клейм можно подобрать более или менее точные композиционные параллели как в среднерусском, так и в новгородском искусстве¹⁰ (последнее обстоятельство не позволяет связывать икону из коллекции Мамонтовых с почитанием какого-то конкретного чудотворного образа святителя Николая¹¹). Не останавливаясь на этом вопросе, отметим одну сцену, особенно интересную в иконографическом отношении. Речь идет о предпоследнем клейме, где, как уже было сказано, представлено перенесение мощей Николая Чудотворца из Мир Ликийских в Бари. (Ил. 5.) Как правило, в XV-XVI веках это событие изображали в виде торжественной процессии духовных лиц – диаконов, несущих раку с мощами, и епископа (довольно распространен и краткий вариант сцены, где фигура епископа отсутствует). Подобные композиции соответствовали моменту прибытия святыни в Бари. Между тем в иконе из собрания Мамонтовых использован совсем иной иконографический вариант: останки святого несут четверо мирян, которые как бы прячутся за массивным саркофагом. Возможно, здесь подразумевается шествие процессии по улицам Бари. Однако более вероятно, что это изображение барийцев, тайно вывозящих гроб Николая Чудотворца из Мир Ликийских (в таком случае купольный храм, представленный на заднем плане, является образом церкви Св. Николая в Мирах). Как бы то ни было, эта иконографическая схема, если судить по известным нам памятникам, является новшеством первой трети XVI века и в более позднее время встречается сравнительно редко. По-видимому, она сформировалась в среднерусском искусстве и затем получила известность в новгородских землях¹². (Ср. ил. 2.)

В клеймах иконы из собрания Мамонтовых заметно соединение стилистических черт двух соседствующих, но внутренне очень разных эпох. Это прозрачные, уравновешенные, обладающие ясным ритмическим рисунком композиции в духе второй половины XV века. Клейма выглядят такими не просто в силу копирования иконографических схем этого времени и воспроизведения характерного для него античного архитектурного стаффажа — экседр, портиков и кивориев. Мастер, исполнивший икону, хорошо понимал суть такого искусства и типич-



Ил. 5. Перенесение мощей св. Николая. Клеймо иконы из собрания семьи Мамонтовых

ных для него просветленных образов. Именно эти формы, гармонирующие с общей композицией иконы, определяют первое впечатление от памятника. Тем не менее в нем присутствует и другой стилистический пласт. Он выражается в многочисленных неправильностях формы, которые, с одной стороны, являются особенностями личной манеры иконописца (и вовсе не означают его непрофессионализма), а с другой стороны, могут восприниматься как признак постепенно происходящей смены художественных идеалов.

Перечень этих неправильностей можно начать с незначительного, но улавливаемого взглядом варьирования размеров клейм – в левом от зрителя вертикальном ряду они существенно сужены относительно правого ряда, что влияет и на восприятие композиции средника, приобретающей определенную подвижность. Далее, бросается в глаза неровность границ некоторых сцен, которая отчасти объясняется колебаниями неустойчивых архитектурных форм – наклоненных построек, «падающих» или изгибающихся колонн (ср. клейма 1, 2, 3, 5). Не все архитектурные формы в клеймах обладают экспрессией такого рода, однако она все же воспринимается как программный элемент автор-

ского замысла. Ему соответствуют конкретизированные движения и жесты, которые весьма узнаваемо для столь идеализированной художественной системы передают различные состояния или ситуации – радостное волнение, диалог, вопрошание, удивление, физическое усилие, активное вмешательство в ход действий. Лики персонажей сложно назвать портретными, однако по сравнению с произведениями второй половины XV века в них тоже ощущается «характерность» и острота моментальной реакции на происходящие события, выраженной в подвижной мимике и фиксированных взглядах. Показательна также сравнительная многочисленность ликов, представленных в профиль.

Сходные качества обнаруживаются, например, в среднерусском образе Благовещения из Покровского монастыря в Суздале (Владимиро-Суздальский музей-заповедник)¹³ и особенно – в также среднерусской (вероятно, ростовской) иконе «Рождество Богоматери» начала XVI века (собрание Воробьёвых)¹⁴. Ее и аналогичное по сюжету клеймо образа Николая Чудотворца стоит сравнить с более ранним памятником ростовского круга – иконой Рождества Богоматери из села Астафьево



Ил. 6. Рождество Николая Чудотворца. Клеймо иконы из собрания семьи Мамонтовых

близ Каргополя (Каргопольский музей) 15. (Ил. 6, 7, 8.) Эти произведения принадлежат к одной и той же культуре, что выражается в целом ряде общих качеств: простоте и прозрачности композиций, где всегда остается много «воздуха», особенностях колорита, похожих приемах нанесения красок, наконец - в самодостаточности и значительности каждого лика (отметим, что в каргопольской иконе двое из семи персонажей показаны в профиль). Однако в иконе из-под Каргополя хорошо заметны и другие качества: более отчетливая, «классическая» по своей природе моделировка форм, не позволяющая им слиться с пространством, безусловное внутреннее единство персонажей и их умиротворенность, подчеркнутые устойчивостью геометризованных архитектурных элементов и идеальной цельностью композции. Острые акценты, на которых строится выразительность клейм иконы Николая Чудотворца и «Рождества» из собрания Воробьёвых, свидетельствуют об изменении основных принципов художественного мышления и, несмотря на сохранение многих традиционных приемов, о наступлении новой эпохи.



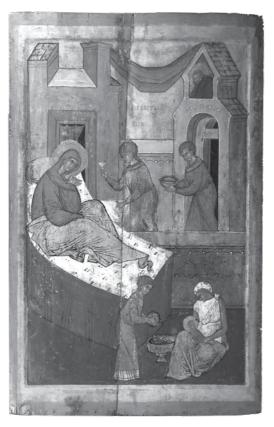
Ил. 7. Рождество Богоматери. Икона начала XVI в. Собрание Воробъёвых. Москва

В этих особенностях исследуемого памятника, на наш взгляд, отразилась одна из главных тенденций, которые определяли эволюцию русской живописи в первой трети XVI века – отказ от достигшей предела идеализации форм в пользу их большей конкретности, передающей драматизм действия и активность диалога предметов между собой и с пространством¹⁶. Эти новации еще более полно отразились в среднике публикуемой иконы. Композиция строится на контрасте между расширяющимся силуэтом святого и его сравнительно небольшой головой, а также миниатюрными фигурами Христа и Богоматери, приближенными к лику Николая Чудотворца и высвобождающими обширные пустые плоскости фона. Аналогичные по иконографии произведения позднего XV столетия обладают более спокойной, равномерно развивающейся композицией. Здесь же мы наблюдаем скорее столкновение форм, подчеркнутое многочисленными, контрастирующими с каллиграфией волос и бороды диагоналями складок фелони, а также конкретизацией выражения лика. Несмотря на обобщенность, которая явно восходит к идеальным образам дионисиевских старцев, лик святого обладает отчетливой меланхолической интонацией, располагающей к долгому вглядыванию в образ.

В фигуре Николая Чудотворца фактически отсутствует рельеф, сглажены анатомические сочленения, не ощущается внутренняя собранность, характерная для памятников второй половины XV века, а цвет не обладает свойственной им степенью звучности¹⁷. Между тем в клеймах эти качества еще ощутимы. Создается впечатление, что клейма, которые, несмотря на их сюжетную значимость, все же играют подчиненную роль, более тесно связаны с традициями искусства XV столетия. Этот эффект напоминает о многочисленных, встречающихся в разные эпохи примерах дифференциации основных и второстепенных изображений – клейм или фигур святых на полях, исполнявшихся в упрощенной или, как в нашем случае, чуть более архаичной манере. Таким образом, по совокупности иконографических и стилисти-

Таким образом, по совокупности иконографических и стилистических признаков икону Николая Чудотворца из собрания семьи Мамонтовых следует отнести к первой трети XVI века. Этому выводу не противоречат данные палеографической экспертизы, которая позволяет датировать надписи второй половиной XV столетия — приметы почерков этого времени могли сохраняться и позже. Связь надписей с традициями XV века совпадает с аналогичными свойствами клейм, и это позволяет думать, что образ был написан мастером, который учился и сформировался примерно в 1470—90-е годы, продолжал работать в последующие десятилетия и откликался на стилистические новшества начала XVI века.

Отражая процессы, происходившие в столичном искусстве, образ Николая Чудотворца принадлежит к иному кругу памятников. Очевидно его родство со среднерусской живописью и прежде всего –



Ил. 8. Рождество Богоматери. Икона последней четверти XV века. Каргопольский государственный историко-архитектурный и художественный музей

с произведениями второй половины XV – начала XVI века, прямо или опосредованно связанными с художественной культурой Ростова (возможно, в ее северном варианте, представленном некоторыми иконами из белозерско-каргопольского региона) 18. Такие памятники отличает минималистическая сдержанность пластики и цветовых соотношений, и одновременно – вещественность контуров и цветовых пятен, которая не позволяет формам достичь высокой степени абстрактности, характерной для московского искусства. Эти качества хорошо видны и в публикуемой иконе. Главным средством моделировки здесь служит линия, надежно разграничивающая цветовые пятна и подчеркивающая многочисленные диагонали, которые активизируют композиции клейм. Тем не менее это не жесткий контур, уплощающий и абстрагирующий форму. Мастер, исполнивший публикуемую икону, как и

другие иконописцы этого круга, понимает линию как элемент, который можно поэтизировать и трактовать в живописном ключе. Он не только создает подвижные композиции из легких складок, но еще и использует краски разной плотности, позволяющие видеть подготовительный рисунок. Его эскизные линии, более определенные линии описей и текучая фактура красочного слоя воспринимаются как тонкие пласты, которые, накладываясь и просвечивая друг через друга, создают эффект пространственной глубины.

Колорит иконы также находит многочисленные параллели в среднерусских (в том числе – ростовских) иконах. В цветовой гамме произведения нет особой эффектности и яркости, для нее, как и в целом для искусства такого типа, характерно крайне ограниченное использование золота. Однако, несмотря на свой кажущийся аскетизм, это сложно организованная живопись, строящаяся на многочисленных вариациях нескольких тонов - светлой охры, травянисто-зеленого, розовато-красного и серебристо-синего. Цветовые нюансы и подвижность то жидкого, то сгущающегося красочного слоя наполняют пространство иконы мягким движением, выражающим особое устройство и онтологическую подлинность изображенного мира: за его лаконичной внешностью скрывается духовное богатство, которое не являет себя сразу и во всей полноте, а постепенно приоткрывается в ответ на сосредоточенное погружение зрителя в эту среду.

Образ Николая Чудотворца свидетельствует о том, что идеал смирения, через которое раскрывается подлинное духовное величие, определял своеобразие живописи Средней Руси не только во второй половине XV века, но и в начале XVI столетия – в эпоху экспансии новой, имперской по своему характеру культуры Москвы. Возможность сравнительно точной датировки этого памятника, который стараниями владельцев стал доступен для исследования, позволяет уточнить представления о культуре среднерусских художественных центров, сохранивших не так много произведений столь высокого качества.

Автор выражает свою признательность М.В. Мамонтовой, принявшей решение ввести памятник в научный оборот и разрешившей его публикацию.

Список сокращений

ГИМ – Государственный исторический музей ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

РНБ – Российская Национальная библиотека

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Об искусстве Ростова второй половины XV столетия и проблемах его изучения см. подробнее: Преображенский А.С. Ростовская иконопись второй половины XV века: предварительные размышления // От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э.С. Смирновой. М., 2007. С. 441–472. Удачная характеристика ростовского искусства этого периода дана В.М. Сорокатым. См.: Сорокатый В.М. Храмовая икона Успенского собора Великого Устюга // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М., 1989. С. 181–193.
- 2 Икона предварительно изучалась Л.П. Тарасенко (ГИМ, историко-культурная атрибуционная консультация, заключение № 40), определена как среднерусский (ростовский?) памятник конца XV века. Технико-технологическое исследование иконы было проведено В.Н. Ярош в Российском научно-исследовательском институте культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва (по технологическим признакам датирована XV–XVI веками; отмечено использование редкого пигмента смальты, встречающегося в русской иконописи с конца XV столетия). Заключение о палеографии надписей выполнено А.А. Туриловым, который датировал памятник второй половиной XV века по совокупности палеографических признаков, но отметил, что большинство этих признаков без существенных изменений сохраняется в первой трети XVI столетия.
- 3 Икона написана на щите, выполненном из трех сосновых досок, которые соединялись двумя врезными встречными несквозными шпонками (утрачены); ковчег, паволока. Щит заметно выгнут из-за коробления; на тыльной стороне продольные реставрационные вставки древесины (две по стыкам досок и одна в правой части щита). На торцах и боковых сторонах доски многочисленные отверстия от гвоздей оклада, неудаленные кованые гвозди. На лицевой стороне незначительные утраты живописи и грунта до паволоки или доски по стыкам и периметру (особенно на углах), в местах гвоздевых отверстий, и крупная утрата (ожог) в клейме 12; мелкие потертости красочного слоя. Памятник прошел профессиональную реставрацию, в ходе которой были удалены частичные прописи и потемневшая олифа.
- 4 Эта особенность характерна не только для житийных, но и для относящихся к иным типам икон среднерусского круга XV века.
- 5 Вологодский музей-заповедник. См.: Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI веков из собраний музеев и библиотек России. М., 2002. Кат. 35; Иконы Вологды XIV–XVI веков. М., 2007. Кат. 32.
- 6 Наиболее близкие памятники среднерусская (или провинциальная новгородская) икона второй четверти середины XVI века из собрания Музея имени Андрея Рублёва (инв. № КП-1200) и относящийся к новгородскому художественному кругу образ второй половины XVI века из Покровской церкви в Кижах (Музей изобразительных искусств Республики Карелия). Их житийные

циклы, состоящие из двенадцати сцен, не вполне идентичны циклу публикуемой иконы, но совпадающие клейма воспроизводят те же образцы (см.: Uit het Hart van Rusland. Ikonen en handschriften uit de 15de en 16de eeuw. Catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in Museum Catharijneconvent te Utrecht van 27 augustus t/m 14 nivember 1999. Zwolle, 1999. N 35; Образ святителя Николая Чудотворца в живописи, рукописной и старопечатной книге, графике, мелкой пластике, деревянной скульптуре и декоративно-прикладном искусстве XIII-XXI веков из собраний музеев и частных коллекций Северо-Западного региона России. Никольские храмы, монастыри и часовни. Города, селения и местности, посвященные св. Николаю. Каталог выставок. Вологда, апрель – май 2004 / Авт.-сост. А.А. Рыбаков. М., 2004. Кат. 57). Другие примеры поясных образов Николая Чудотворца с равным числом клейм в каждом ряду – иконы с 12 житийными сценами из Великоустюжского музея (Рыбаков А.А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. М., 1995. Табл. 231), Национального музея Грузии (Майорова Н., Скоков Г. Русская иконопись. Сюжеты и шедевры. М., 2007. Ил. с. 421), Псково-Печерского монастыря (Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь / Авт.-сост. А. Горюнова. М., 2001. Ил. с. 215), Николо-Барградского храма в Петербурге и Покровского монастыря в Суздале (обе – ГРМ; Святой Николай Мирликийский в произведениях XII-XIX столетий из собрания Русского музея. СПб., 2006. Кат. 47, 50). Также известны аналогичные по композиции иконы с 16 сценами - из Новгородского епархиального древлехранилища (местонахождение неизвестно; опубликована: Георгиевский В.Т. Иконы Новгородского церковно-исторического древлехранилища // Светильник. 1915. № 9-12. С. 5 и цв. табл.), Владимиро-Суздальского музея-заповедника (Иконы Владимира и Суздаля. Изд. 2, испр. и доп. М., 2008. Кат. 34), Национального музея Швеции (Abel U., with V. Moore. Icons [Stockholm. Nationalmuseum]. Stockholm, 2002. N 43) и бывшего собрания Дж. Ханна (The George R. Hann Collection. Part 1. Russian Icons, Ecclesiastical and Secular Works of Art, Embroidery, Silver, Porcelain and Malachite. Christi's, New York, 17-18 April 1980. N 83); в несколько искаженном виде тот же принцип применен мастером иконы второй половины XVI в. из собрания В.А. Логвиненко (Слово и образ. Русские житийные иконы XIV - начала XX века. Каталог выставки. М., 2010. Кат. 16). Житийный цикл образа из собрания Ханна отличается значительным иконографическим сходством с публикуемой иконой. Кроме иконы из Великого Устюга, которую, вероятно, можно датировать началом XVI века (а не второй половиной XV столетия), все перечисленные памятники относятся к середине - второй половине столетия, по-видимому, отражая динамику распространения этого варианта житийных икон. Следует отметить, что параллельно с ним в XVI столетии укореняются и другие разновидности «равносторонних» житийных композиций – с 9 клеймами (тип Николы Великорецкого) и с изображениями святых в рост.

- 7 См. житие, составленное Симеоном Метафрастом: Крутова М.С. Святитель Николай Чудотворец в древнерусской письменности. М., 1997. С. 26–33.
- 8 См. некоторые замечания по этому вопросу и примеры подобного расположе-

- ния клейм: Шалина И.А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 426–427, 431–432. Ил. 164 б, в, 234 а, 235 б. Не исключено, что такое расположение сцен восходит к редкому мини-циклу из трех сцен, известному по ростовской иконе конца XIV в. из села Павлово (ГТГ; Там же. Ил. 163): здесь последовательность сюжетов отвечает хронологии, но за сценой перенесения мощей святителя следует замыкающее весь житийный цикл изображение службы над гробом Николая Чудотворца в Бари.
- 9 См. об этом: Кочетков И.А. Иконописец как иллюстратор жития // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 36. Л., 1981. С. 332–342.
- 10 Примеры приведены в заключении, составленном Л.П. Тарасенко, которая указывает несколько среднерусских и новгородских памятников с более или менее сходными циклами - икону Николы Можайского из села Воиново Меленковского района Владимирской области, на наш взгляд, созданную не ранее первой трети XVI века (ГТГ; Розанова Н.В. Ростово-суздальская живопись XII–XVI веков. М., 1970. Табл. 109-110; Images Saintes. Maître Denis, Roublev et les autres. Galerie Nationale Tretiakov, Moscou / Fondation Pierre Gianadda. Martigny, Suisse. 3 décembre 2009 – 13 juin 2010. Paris; Zurich, 2009. N 27), и новгородскую икону 1551 года в собрании Музея имени Андрея Рублёва (Иконы Твери, Новгорода, Пскова XV-XVI вв. / ЦМиАР. Каталог собрания. Серия Иконы. Вып. I / Ред.сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М., 2000. Кат. 40; Иконы XIII-XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублёва. М., 2007. Кат. 75). К этому перечню следует добавить плохо сохранившийся образ, созданный в начале или первой половине XVI века для одного из важнейших храмов Московской Руси – Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры и, очевидно, отразивший столичные новации в житийной иконографии Николая Чудотворца (Николаева Т.В. Древнерусская живопись Загорского музея. Каталог. М., 1977. Кат. 73). С рассматриваемым произведением эту икону, помимо общих пропорций и композиции средника, сближает состав клейм. На иконе Троицкого собора их 18, т. е. больше, чем на иконе из собрания Мамонтовых; при этом в цикле лаврской иконы присутствуют все сцены, включенные в интересующий нас цикл. За исключением клейма с перенесением мощей святителя иконографические схемы клейм совпадают полностью или почти полностью.
- 11 Л.П. Тарасенко справедливо отмечает относительную близость публикуемого памятника к группе списков чудотворной иконы Николы Гостунского (см. о них: Цапаева Е.В. Икона «Никола Гостунский» в собрании Муромского музея // IV Грабаревские чтения. Древнерусское искусство. Доклады, сообщения, тезисы. М., 1999. С. 72–78; Ее же. Икона «Никола Гостунский» в собрании Муромского музея // Уваровские чтения—III. Русский православный монастырь как явление культуры: история и современность. Материалы научной конференции, посвященной 900-летию Муромского Спасо-Преображенского монастыря. Муром, 17–19 апреля 1996 г. Муром, 2001. С. 78–82; Иконы Мурома. М., 2004. Кат. 16; Вахрина В.И. Икона святителя Николая (Гостунского) из собрания Ростовского музея // История и культура Ростовской земли. 2000. Ростов, 2001. С. 105–114; Иконы Ростова Великого. Изд. 2, испр. и доп. М., 2006. Кат. 59).

- Однако, несмотря на совпадение ряда сюжетов и на то, что в средниках этих произведений помещено поясное изображение св. Николая, икону из собрания Мамонтовых сложно напрямую связать с почитанием Гостунского образа. Правильнее говорить именно о сходстве, возникающем в результате комбинации широко известных иконографических элементов, которые использовались мастерами из разных, в том числе среднерусских художественных центров.
- 12 Ср. следующие памятники: иконы первой трети XVI века из села Воинова (ГТГ; см. примеч. 10), Николаевской Пеньевской церкви Грязовецкого уезда (Вологодский музей-заповедник; Иконы Вологды... Кат. 49) и села Борисково Рязанской области (Рязанский художественный музей; Искусство рязанских земель. Альбом-каталог подготовлен ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря / Авт.-сост. Н.В. Дмитриева, Г.С. Клокова, А.В. Силкин. М., 1993. Кат. 4), новгородскую икону 1551 года из Музея имени Андрея Рублёва (см. примеч. 10) и произведения, упомянутые в примеч. 6 к нашей статье: среднерусскую (?) икону второй четверти – середины XVI века из того же собрания, новгородскую икону середины столетия из бывшей коллекции Дж. Ханна и икону второй половины XVI века из Покровского монастыря в Суздале (ГРМ). О иконографии перенесения мощей св. Николая и интересующем нас варианте см.: Шалина И.А. Реликвии... С. 421–452 (особенно с. 432). Илл. 165 а, б. Изображения перенесения гроба мирянами (иногда – с фигурой встречающего их епископа) известны и в конце XIV-XV веке, но они выглядят иначе, чем клеймо рассматриваемой иконы и его иконографические аналогии. Промежуточное положение между этими двумя группами занимает клеймо житийной иконы первой трети XVI века из Успенского собора в Дмитрове (Музей имени Андрея Рублёва; Иконы XIII–XVI веков... Кат. 46).
- 13 Иконы Владимира и Суздаля... Кат. 18 (датирована рубежом XV–XVI веков).
- 14 Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний. Каталог / Сост. Н.В. Задорожный, И.А. Шалина, Л.М. Евсеева. М., 2009. Кат. 56.
- 15 Каргополье. Художественные сокровища / Авт.-сост. Г.П. Дурасов. М., 1984. С. 71. Ил. 52–54; Преображенский А.С. Ростовская иконопись второй половины XV века... С. 458, 460. Ил. 6. Кроме каргопольского «Рождества», для сопоставления с изучаемой иконой – и с точки зрения преемственности, и для демонстрации различий - можно привлечь другие памятники второй половины XV века, принадлежащие к ростовскому кругу. Прежде всего это иконостас из Покровской церкви села Чернокулово близ Юрьева-Польского (Музей имени Андрея Рублёва; Владимиро-Суздальский музей-заповедник), за исключением архаизирующей иконы «Вход в Иерусалим». Хотя ведущие мастера чернокуловского комплекса были склонны к острой трактовке форм, сильно влиявшей на общее впечатление от произведений и интонацию образов, эти иконы обладают собранными и ритмически цельными композициями (см.: Иконы Владимира и Суздаля... Кат. 8, 10; Иконы XIII–XVI веков... Кат. 25, 26; Преображенский А.С. Ростовская иконопись второй половины XV века... С. 460–461). Ср. также редкий для ростовской и среднерусской иконописи памятник с достаточно надежной датировкой – деисусные иконы, написанные около 1485 года для Ризоположенской церкви села Бородавы (Кирилло-Белозерский музей-заповедник, ранее – в Музее имени Андрея

- Рублёва; Иконы XIII–XVI веков... Кат. 17; Преображенский А.С. Ростовская иконопись второй половины XV века... С. 445–453). Создание этого комплекса по заказу ростовского архиепископа Иоасафа делает бородавские иконы эталонными произведениями своего времени. Исходя из этого очевидные стилистические отличия иконы св. Николая из собрания Мамонтовых от этих памятников следует воспринимать как признаки несколько иной, более поздней эпохи.
- 16 Иногда этот диалог превращается в нечто вроде постоянной вибрации пластики и цвета, как в иконах Николая Чудотворца с житием из Зарайска (около 1513 года, Музей имени Андрея Рублёва; Иконы XIII—XVI веков... Кат. 35) и из Николо-Пеньевской церкви Вологодской губернии (первая треть XVI века, Вологодский музей-заповедник; см. примеч. 12). В других случаях он выражается в медленном движении избыточных, как бы нагроможденных и сталкивающихся друг с другом геометризованных форм ср. иконы праздничного чина из собора Корнилиево-Комельского монастыря, особенно образ Воскрешения Лазаря (1520–30-е годы, Вологодский музей-заповедник; Иконы Вологды... Кат. 41–48) и неопубликованную икону Введения во храм 1533 года в Переславль-Залесском музее. По сравнению с этими произведениями икона Николая Чудотворца из собрания Мамонтовых более тесно связана с традициями искусства позднего XV века.
- 17 Фигура св. Николая точнее, ее силуэт, пластические особенности, тип и выражение лика может быть сопоставлена с целым рядом произведений начала первой трети XVI столетия. Ср., например, образ Богоматери Воплощение первой четверти XVI века из Глушицкого Сосновецкого монастыря под Вологдой (Вологодский музей-заповедник; Иконы Вологды... Кат. 29), фигуру св. Елеазара на иконе святых братьев Маккавеев, Елеазара и Соломонии, написанной около 1515 года для Покровского монастыря в Суздале (Владимиро-Суздальский музей-заповедник; Иконы Владимира и Суздаля... Кат. 24), и оплечный образ Николая Чудотворца второй четверти XVI века из той же обители (Там же. Кат. 27).
- 18 Истоки стиля иконы Николая Чудотворца из собрания Мамонтовых, точнее ее житийных клейм, кроме уже названных нами произведений ростовского круга, могут быть прослежены в нескольких памятниках позднего XV века - миниатюрах Угличской Псалтири 1485 года, РНБ, F.I.5 (Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris, 2010. N 160), иконе «Богоматерь Умиление с избранными святыми» из села Хотёново близ Каргополя (ГРМ; «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб., 1995. Кат. 99) и житийном образе св. Николая из Горицкого монастыря на Шексне (?), опубликованном как произведение начала XVI века (ГРМ; Святой Николай Мирликийский... Кат. 33), но, возможно, несколько более раннем. Для этих памятников (в случае с иконами Богоматери Умиление и св. Николая из ГРМ – прежде всего для фигур на полях и житийных клейм) характерна экспрессивная трактовка образов, проявляющаяся в контрастной моделировке ликов и напряженных взглядах персонажей. Однако по сравнению с исследуемым произведением их живопись отличается большей отчетливостью пластики, геометризацией форм и отсутствием смягченных интонаций.