

ИССЛЕДОВАНИЕ
И РЕСТАВРАЦИЯ
ОДНОГО
ПАМЯТНИКА



ПРЕПОДОБНЫЙ
МАКСИМ
ИСПОВЕДНИК
С ДЕЯНИЕМ

строгановская икона рубежа XVI–XVII веков

ИССЛЕДОВАНИЕ
И РЕСТАВРАЦИЯ
ОДНОГО
ПАМЯТНИКА

ПРЕПОДОБНЫЙ
МАКСИМ
ИСПОВЕДНИК
С ДЕЯНИЕМ

строгановская икона рубежа XVI–XVII веков

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 4026



Министерство культуры Российской Федерации

ВСЕРОССИЙСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
НАУЧНО – РЕСТАВРАЦИОННЫЙ ЦЕНТР
ИМЕНИ АКАДЕМИКА И.Э.ГРАБАРЯ



ВЫПУСК 2

РЕДАКЦИОННАЯ
КОЛЛЕГИЯ СЕРИИ

А.П. Владимиров
С.Ф. Вигасина
Н.Л. ДЕМЕНТЬЕВА
А.С. Колупаева
В.Г. СИМОНОВ

РЕДАКЦИОННО-
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
СОВЕТ СБОРНИКА

А.П.Владимиров
председатель совета
А.Н. Овчинников
М.С. ТРУБАЧЁВА
Г.П. ИГРАЩЕНКОВА
И.С. ФОМИЧЕВА
Г.В. ЦИРУЛЬ

Составитель
и ответственный редактор
М.С. ТРУБАЧЁВА

Консультант
А.Н. Овчинников

Художник
Г.П. ИГРАЩЕНКОВА

ISBN 5-7196-0776-5

- © ВХНРЦ имени академика И.Э.Грабаря – издание, 2003 г.
- © Государственная Третьяковская галерея – илл. с. 74 – 81, 2003 г.
- © Игращенко Г.П. – оформление серии, 2003 г.

Идея создания серии публикаций “Исследование и реставрация одного памятника” связана не только с искусствоведческим или иконографическим анализом памятника культуры – она возникла в процессе работы реставраторов, проводимой нашим Центром.

Появляющаяся в процессе реставрации произведения любая, всегда ценнейшая, информация интересует не только специалистов-исследователей и реставраторов. Реставрационное вмешательство дает уникальную возможность стать обладателем информации о бытовании памятника на протяжении многих веков, его реставрации в различные времена и, более того, выявляет авторский почерк, его характерные особенности, то есть дает возможность проведения комплексного исследования, совмещающего классическое историческое и естественно-научное направления.

Это особенно важно для “анонимных” произведений, к которым в первую очередь относятся иконы. Ведь по сложившейся традиции, не каждый иконописец (даже известный) дерзал поставить свою подпись на созданном шедевре. Нам более известны имена заказчиков, вкладчиков икон, чем самих художников.

За последние 20 лет ВХНРЦ проделал колоссальную работу по реставрации большого комплекса произведений иконописи и древнего шитья, связанных с домом “именитых людей” Строгановых, получивших впоследствии графский титул.

Центр заинтересовали наиболее ранние вклады XVI–XVII вв. этой семьи в монастыри и собственные храмы, заказы для царских подарков. В результате собралась интересная выставка, сопровождавшаяся научным каталогом, отдельными публикациями и экспонировавшаяся в музеях многих стран. Эта выставка-публикация разрушила традиционное представление о “строгановском искусстве”.

В уже издающейся серии “Исследование и реставрация одного памятника” мы предлагаем новую публикацию “Преподобный Максим Исповедник, с деянием” – строгановская икона рубежа XVI–XVII веков”, состоящую из статей на различные темы: иконография, искусствоведение и реставрация.

Нам представляется, что весь публикуемый в этом выпуске материал содержит наиболее полное исследование произведения.

Первая публикация в этой серии, посвященная “Евангелию Успенского собора”, показала жизненную необходимость и актуальность подобного издания и выявила большой спрос на такого рода комплексные исследования. Надеемся, что и материалы этой публикации продолжат важное и интересное для всех дело.

ДИРЕКТОР ВХНРЦ
А. П. ВЛАДИМИРОВ

СОДЕРЖАНИЕ

6

Введение

11

М.С.ТРУБАЧЁВА «По повелению Максима Яковлевича Строганова...»

21

М.С.ТРУБАЧЁВА О святом Максиме Исповеднике
и возможных литературных источниках образа его деяний

РЕСТАВРАЦИЯ

50

Г.В.ЦИРУЛЬ Реставрация иконы

51

А.П.БУРМАКИН Техничко-технологическое исследование

52

А.Н.ОВЧИННИКОВ Об авторском покрытии живописи иконы

53

С.В.САВИН Оклад иконы

АТТРИБУЦИЯ

63

Е.В.ЛОГВИНОВ Атрибуция иконы

72

А.Н.ОВЧИННИКОВ Неизвестная икона письма Истомы Гордеева
из частного собрания

84

А.Н.ОВЧИННИКОВ «...письмо человека ево Истомы Гордеева»

Contents (98)

Compiler's note (99)

List of illustrations (100)

Список сокращений (102)

Об авторах (103)



Ил. 1. Преподобный Максим Исповедник, с деянием
в 20-ти клеймах. Конец XVI – начало XVII в.

Введение

Каждая древняя икона неповторима, каждая достойна быть изданной и в цвете, и с хорошим увеличением деталей, с описанием ее происхождения, содержания, манеры письма, истории реставрации. Такая публикация памятника поможет лучшим образом постичь его и будет уподоблена богатой оправе, в которой драгоценное произведение искусства заиграет с большей силой всеми гранями.

Второй выпуск серии “Исследование и реставрация одного памятника” посвящен уникальной иконе рубежа XVI—XVII вв., происходящей из Благовещенского собора г. Сольвычегодска и хранящейся в собрании Сольвычегодского историко-художественного музея, – “Преп. Максим Исповедник, с деянием”, реставрация которой проведена в ВХНРЦ имени И.Э.Грабаря в 1980-х гг. Выбор, павший на издание книги именно об этой иконе, определен многими причинами. Это и превосходный по художественным достоинствам памятник, выполненный строгановским мастером Истомой Гордеевым; это и исторический памятник, связанный с одним из ярчайших предста-

вителей рода Строгановых – Максимом Яковлевичем, о чем сохранились письменные свидетельства; наконец, это редкостный иконографический памятник – единственно известное изображение деяний прославленного византийского святого VII столетия.

Первое упоминание этой иконы помещено в Описи сольвычегодского Благовещенского собора 1579 г. (далее: Опись конца XVI в.), древнейший список которой с добавлениями датирован 1592–1601 гг. Оно, как и последующие упоминания, звучит достаточно кратко: “Икона местная преподобный Максим Исповедник з деяннем на краске в киоте, поставление Максима Яковлева сына Строганова”. В дальнейшем эта икона включалась в содержание Писцовых книг, составлявшихся в 1625³, 1645⁴ и 1678–1682⁵ гг. Сведения Описи 1625 г. повторены в труде В.А.Попова “Сольвычегодская старина”, составленном в 1863–1865 гг.⁶ В конце XVIII в., а именно в 1789 г., сольвычегодским историком А.Соскиным были описаны храмы города, и в том числе Благовещенский собор с его иконами. Почти через сто лет, в 1881–1882 гг. этот труд был опубликован в Вологодских епархиальных ведомостях, где об иконе Максима Исповедника говорится: “Посреди церкви вокруг двух каменных столбов в иконостасе в одном ряду святых образов: на южной стороне: ...3-й – преп. Максима Исповедника...”⁷.

В 1886 г. П.И.Савваитовым опубликована первая, уже называвшаяся Опись Благовещенского собора с упоминанием в ней иконы преп. Максима⁸. Последующие упоминания относятся к первой половине XX в. и связаны с проведением обследования собора сотрудниками Государственных центральных реставрационных мастерских. Так, в отчете М.С.Лаговского, составленном в 1927 г., называются шесть икон, имеющих на обороте надписи в кругах. Четвертой среди них названа икона “Максим Исповедник, в житии”⁹.

Как достопримечательный памятник икона отмечена Ю.А.Олсуфьевым, посетившим во время командировки 1931 г. Сольвычегодск¹⁰. Икона вошла также в “Список памятников, подлежащих Госохране”¹¹. В 1975 г. образ св. Максима, по-прежнему находившийся на южной стороне южного столба Благовещенского собо-



Ил. 2. Древний вид сольвычегодского Благовещенского собора (иллюстрация из книги П.И.Савваитова 1886 г.)

ра, был вывезен в Москву на реставрацию сотрудниками ВХНРЦ имени И.Э.Грабаря¹².

Дальнейшие описания и исследование этой иконы проводились также сотрудниками ВХНРЦ и начались одновременно с ее реставрацией, выполнявшейся художником-реставратором высшей квалификации Г.В.Цируль. Первая публикация сведений, а также сохранившегося на обороте иконы текста, где заказчиком образа назван Максим Яковлевич Строганов, осуществлена в 1983 г. Е.А.Гра¹³; в 1987 г. были напечатаны статья Е.В.Логвинова, в которой проведен подробный анализ манеры письма и установлено имя создателя – Истомы Гордеев¹⁴, а также статья А.П.Бурмакина, в которой дается описание состава кодеров, использованных при написании иконы¹⁵.

В 1991 г. памятник экспонировался на выставке "Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы" в залах Академии художеств в Москве и был опубликован в одноименном каталоге¹⁶, один из разделов которого подготовлен Е.В.Логвиновым¹⁷. Наконец, в 2001 г. в статье С.В.Савина, посвященной сольвычегодским окладам, воспроизведены прориси с фрагментов оклада иконы "Преп. Максим Исповедник, с деянием"¹⁸.

Отличаясь разнообразием подходов к предмету исследования, некоторые статьи названных авторов повторно публикуются в настоящем издании¹⁹ вместе со вновь подготовленными, к которым относятся: статьи М.С.Трубачёвой о Максиме Яковлевиче Строганове, а также по поводу содержания клейм и его литературного источника; статья Г.В.Цируль о реставрации иконы; статья С.В.Савина об окладе с названного памятника. Завершающими исследовательскую часть являются статьи А.Н.Овчинникова: об особенностях авторского покрытия иконы; о ранее неизвестной иконе письма Истомы Гордеева, проходившей экспертизу в ВХНРЦ, а также эссе о стилистических особенностях уникального мастера.

Особое значение придаётся альбомной части, где дано подробное воспроизведение не только всех клейм иконы, но и макросъемки деталей, позволяющие в максимальной мере рассмотреть особенности мастерства древнерусского иконописца.

М.С.Трубачёва

ПРИМЕЧАНИЯ

1. "Опись сольвычегодского Благовещенского собора 1579 года" (далее – Опись) хранится в РНБ (СПб.), ОР, Археологическое общество, 26; издана П.И.Савваитовым. О датировке рукописи (см.: СИЛКИН А.В. "Опись сольвычегодского Благовещенского собора 1579 года" как источник по истории строгановского искусства // Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Памяти Н.Н.Померанцева. М., 2001. С. 105).
2. Опись. Л. 10 об.
3. Писцовая книга Сольвычегодского уезда 1625 года. РГАДА. Ф. 1209, ед. хр. 446. Л. 79.
4. Писцовая книга Сольвычегодского уезда 1645 года. РГАДА. Ф. 1209, ед. хр. 451. Л. 83 об.
5. Писцовая книга Сольвычегодского уезда 1678–1682 годов. РГАДА. Ф. 1209, ед. хр. 501. Л. 7.
6. ПОПОВ В.А. Сольвычегодская старина. Рукопись 1863–1865 гг. РНБ. ОР QIV-404. Приложение № 1, с. 14.
7. СОСКИН А. История города Соли Вычегодской древнейших и нынешних времен//Вологодские епархиальные ведомости. 1882. № 10. С. 238.
8. САВВАИТОВ, 1886. С. 34.
9. ЛАГОВСКИЙ (в печати).
10. ОЛСУФЬЕВ (в печати).
11. Список памятников, подлежащих Госохране по учетным спискам. Северный край. 1932. ОР ГТГ. Ф. 67, д. 482.
12. Отчеты командировок за 1975 г. Архив ВХНРЦ. Состав группы: М.К.Ефимов, Е.А.Гра, Ш.С.Давлетшина, Л.А.Бабаджания.
13. ГРА, с. 45, 48–49, 53. Ил. на с. 46, 47.
14. ЛОГВИНОВ Е.В. Атрибуция иконы "Преп. Максим Исповедник, с деянием" из сольвычегодского Благовещенского собора//Памятники русского искусства: исследования и реставрация. М., 1987. С. 41–55.
15. БУРМАКИН А.П. Технико-технологическое исследование иконы "Максим Исповедник, с деянием" // Памятники русского искусства: исследования и реставрация. М., 1987. С. 55–58.
16. Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. Каталог выставки. М., 1991. С. 13, 26. № 26. С. 64, 69. Ил. на с. 66, 67.
17. Им же составлен список источников и литературы об иконе "Преп. Максим Исповедник, с деянием", который положен в основу этого историографического обзора.
18. САВИН С.В. Сольвычегодские оклады: методика изучения // Древнерусское искусство. Исследования и реставрация. Памяти Н.Н.Померанцева. М., 2001. С. 155. Ил. на с. 157, № 63, с. 159, № 67.
19. При повторной публикации статьи даны со стилистической правкой.



Ил. 3. Преподобный Максим Исповедник, с дешием.
Средник



*Ил. 4. Преподобный Максим Исповедник с деянием.
Фрагмент средника. Лик*

М.С. ТРУБАЧЁВА

«По повелению Максима Яковлевича Строганова...»

Сооружение сольвычегодского Благовещенского собора, откуда происходит икона “Преп. Максим Исповедник, с деянием”¹, было начато в 1560 г. богатым солепромышленником и купцом, владевшим обширными землями, – Иоанникием (Аникой) Федоровичем Строгановым (1498–1570). Сольвычегодские земли, принадлежавшие ему, были расположены далеко на север от царствующей Москвы и входили в то время в ведение Ростовского архиепископа Никандра. Он же и благословил в 1558 г. ядничным образом Благовещения Пресвятой Богородицы начало строительства собора, которое продолжалось более двадцати лет. Именно к этому времени относится создание домовых иконных горниц, иначе говоря – мастерских, в которых писались иконы для нового собора.² Среди них, огромные по размеру, “Благовещение, с Акафистом в клеймах”, “Благовещение, с житием Богоматери в клеймах”, “Троица, в деяниях”, “Страшный суд”, “Северная Алтарная дверь”³ две иконы “Богоматери Одигитрии” и другие.⁴ Известно, что Иоанником Федоровичем вместе со знатым сольвычегодским посадником Леонтием Ивановичем Пырским было “поставлено” двенадцать икон пророческого ряда, известные и другие его поставления. Однако большая доля в украшении храма иконами, утварью и книгами выпала на внуков Аники – Никиту Григорьевича и Максима Яковлевича. Об их вкладах повествует Опись, первоначально составленная в 1579 г. и дошедшая до нас в списке конца XVI–начала XVII в.

Остановимся на упоминаниях, касающихся вкладчика рассматриваемой иконы, предварив их сведениями и о его личности.

Родился Максим Яковлевич около 1557 г. (незадолго до получения его делом благословения на строительство собора). С малых лет он был свидетелем грандиозной деятельности дома Строгановых. Кроме обширных работ по солеварению, добыче железа, жемчуга, торговле пушниной, возведению соборов и монастырей Строгановы участвовали и в государственной политике. Так, известно, что во время Ливонской войны они содержали тысячный отряд.

Отец Максима, Яков Аникиевич, вслед за своим братом Григорием Аникиевичем, получил в 1568 г. грамоту на владение землей по Каме и Чусовой. Григорий Аникиевич получил грамоту на Великопермские земли еще в 1558 г., начал по царскому разрешению строить в 1564 г. Орел-городок. В 1574 г. братьям были дарованы земли за Уралом – по Оби, Тоболу и Иртышу.

Уже после их смерти, последовавшей в конце 1570-х гг., младший брат Семен Аникиевич Строганов вместе с Максимом Яковлевичем призывают Ермака для борьбы с ханом Кучумом, угрожавшим их землям. Поход Ермака положил начало присоединению Сибири к Московскому царству. В годы литовского нашествия (а поляки дошли до Сольвычегодска и разграби-



Ил. 6. Миниатюра из Краткой Сибирской летописи: Максим Строганов “отвори амбары” и снабжает Ермака с дружиной продовольствием и оружием перед походом в Сибирь (иллюстрация из книги А.А.Введенского “Дом Строгановых в XVI – XVII веках”. М., 1962)

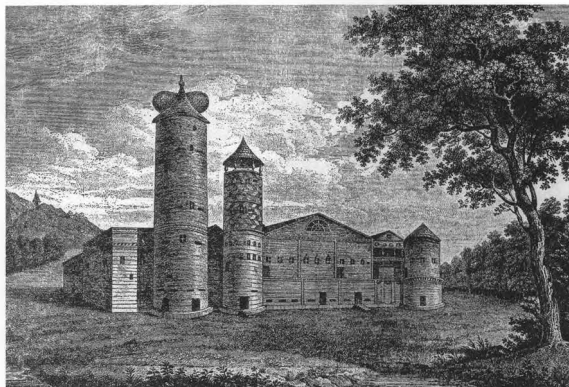
ли Благовещенский собор, ободрав со многих икон оклады) Строгановы оказали поддержку московскому правительству, в связи с чем, вероятно, Максим Яковлевич и Никита Григорьевич стали носителями звания “именитых людей” с правом называться по отчеству.

Тогда же Максим Яковлевич основал Верхне-Чусовской городок. “Он подолгу живал в Пермских вотчинах, налаживая там соляную промышленность и пушную торговлю... наряду с этой кипучей жизнью дельца-практика, имел склонность к художественной культуре”, – писал исследователь деятельности Строгановых А.А.Введенский, добавляя далее: “Будучи сам рисовальщиком-иконописцем и понимая толк в живописи, Максим Яковлевич не только сам писал красками иконы, но он, равно как и его брат Никита, тоже во многом похожий и так же занимавшийся живописью, вместе с Никитой Григорьевичем организовали у себя в родовом гнезде, в Соли Вычегодской иконную мастерскую, где работали как свои дворовые холопы иконники, так и приглашенные из найма со стороны”⁶. Не имея возможности ни подтвердить это высказывание об иконописных работах самих Строгановых, ни опровергнуть его, принимая, однако, во внимание для составления мысленного портрета Максима Яковлевича, следует добавить к этому малоизвестное свидетельство и о его библиотеке. “Если присмотреться к библиотеке Максима Яковлевича, – писал тот же исследователь, – в той части, о которой нам говорит опись имущества его сына Максима 1627 г., то можно, несомненно, отметить, что на этой библиотеке лежит отпечаток своеобразной индивидуальности хозяина, ее создавшего”⁷. “Библиотека Максима Яковлевича имела 282 книги печатные и рукописные и 105 тетрадей певчих книг... В свое время, в 1578 году Максим Яковлевич Строганов получил на свою долю только 68–70 книг из отцовской, Аникиевской библиотеки, то мы можем составить некоторое понятие об энергии собирателя и любви к книгам Максима Яковлевича, который не расставаясь с книгой даже во время своих деловых поездок из Соли Вычегодской в Казань, в Москву, в Пермские вотчины, в Архангельск по своим торгово-промышленным делам”⁸. Книги по своему содержанию делились на четыре раздела – богословские, четьи, певчие и дорожные. Судя же по обширному нотному собранию, Максим Яковлевич “был едва ли и не большим любителем церковного пения”⁹.

Ил. 7. Надпись на обороте иконы “Преподобный Максим Исповедник, с деянием”

Немало книг и различной утвари (паникадило, блюдо, подсвечник, чаша, дискос, потир, два колокола, шитые пелены и облачения) были вложены им в Благовещенский собор. Вместе с Никитой Григорьевичем и родным дядей Семеном Аникиевичем Максим Строганов “поставил” икону Алексия митрополита “з деяньми на краске”, богато украсил иконы “Благовещение, с акафистом” и “Вседержитель на престоле, с молящимися святыми” (из местного ряда), иконупядницу “Спас Вседержитель” (в киоте)¹⁰. Эти вклады упоминаются в древней Описи. Упоминута в ней и рассматриваемая в этом издании икона, о которой сказано: “Икона местная преподобный Максим Исповедник з деянием, на краске, в киоте. Поставление Максима Яковлева сына Строганова”¹¹.

Об иконах, созданных по заказу Максима Яковлевича, известно из таких источников, как надписи на оборотах икон (см. с. 15–19). Некоторые являются подлинными, некоторые повторяют тексты первоначальных. Есть и



Ил. 8. Вид старого дома Строгановых в Сольвычегодске. Гравюра И.Ческаго (иллюстрация из книги Н.Макаренко “Искусство Древней Руси у Соли Вычегодской”. 1918 г.)

такие, содержание которых давалось по сохранившемуся преданию. Многие надписи на оборотах икон, принадлежавших Максиму Яковлевичу, помещены в круглые клейма. Многие из них начинаются словами: “Сий образ написан по повелению...” или: “Сий образ Максима Яковлева сына Строганова...”. В нескольких случаях названы имена иконописцев – Гордеев Истома, Москвитин Емельян, Первуша, Перша, Савин Истома, Савин Никифор, Чирин Василий, Чирин Прокопий, причём Гордеев, Первуша и Перша называются людьми Макси-

ма Яковлевича Строганова. Возвращаясь к иконе “Преп. Максим Исповедник, с деянием”, упомянем, что на оборотной стороне доски имеется характерное для икон Максима Строганова круглое клеймо с текстом из семи строк следующего содержания: “Сий образ преподобного Максима Исповедника, а около писано житие его и мучение. А поставление тот образ на поспеде в соборную в каменную в церковь Благовещения Пречистые Богородицы Максима Яковлевича Строганова”¹². (Текст передан в современной орфографии и без сокращений.)

Безусловно, что образ прославленного византийского святого создавался как патрональный. Как и в подобную патрональную икону великомученика Никиты, поставленную в собор Никитой Григорьевичем Строгановым, было включено изображение жития¹³, так изображение жития (деяний) вошло и в образ преподобного Максима Исповедника. Судя по художественным достоинствам, произведение это, монументальное по замыслу и одновременно исполненное благородного изящества, было поручено умелому мастеру. К редко встречающемуся образу, помещенному в среднике, он составил ряд композиций для клейм, являющихся единственным известным изображением деяний преподобного Максима Исповедника. Все это свидетельствует об особом значении иконы, задуманной Максимом Яковлевичем Строгановым, который, прославляя своего святого покровителя, оставил о себе и своих деяниях неизбывную память.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Икона “Преп. Максим Исповедник, с деянием” конца XVI—начала XVII в. 197,3 x 157,2 x 4; СГИХМ, инв. № СМ-346-Ж; реставрирована в ВХНРЦ Г.В.Цируль (КП 2214).
2. К 20-м годам XVII в. они представляли собой отдельные здания, располагавшиеся “одна – на переднем дворе у хозяйских хором, другая – на заднем, и эта последняя очень большая, в два этажа... под папертью Благовещенского собора находились... неоконченные иконы, подготовленные “цики”... а также некоторые инструменты и пигменты” (см.: ГРА. С. 43).
3. Сведения об этих иконах и обширной литературе, посвященной строгановскому искусству (см.: Искусство строгановских мастеров... 1991. №№ 2–6, 20; Реставрация музейных ценностей в России. 1999. С. 93, № 327).
4. СИЛКИН А.В. Строгановское лицевое шитье. Приложение 1. “Опись сольвычегодского Благовещенского собора 1579 г. как источник по истории строгановского искусства”. М., 2002. С. 137–152.
5. ВВЕДЕНСКИЙ, 1923. С. 81.
6. Максим Максимович Строганов – один из двенадцати детей Максима Яковлевича и его жены Марии

Михайловны Преподобовой, родившийся в 1603 г. (?) и умерший в 1627 г., спустя три года после смерти самого Максима Яковлевича (см.: Род Строгановых. Практическое пособие для историков, краеведов и генеалогов. Сост. А.Н.Онучин. Пермь, 1990. С. 13, № 53).

7. ВВЕДЕНСКИЙ, 1923. С. 81.
8. Там же. С. 80.
9. Там же. С. 82.
10. САВВАИТОВ. С. 23, 26–27, 34, 42–43, 45–46, 75, 76–77, 79–80, 90–92, 100–103.
11. Там же. С. 34. В публикации П.И.Савваитова предлог “з” ошибочно передан как “за”. В рукописи кон. XVI в. после слов “на краске” сделан пропуск в 2 строки, куда, вероятно, предполагалось впоследствии поместить упоминание об окладе.
12. Надпись на обороте иконы выполнена, как справедливо отмечено Е.В.Логвиновым, после 1610 года, когда Максиму Строганову было дано звание именитого человека с правом именоваться по отчеству на “ич”. (см.: наст. издание, прим. 3. С. 69).
13. Икона “Никита Воин, предстоящий Богоматери с Младенцем, с житием в 20-ти клеймах” кон. XVI в., 196x160; СГИХМ, инв. № СМ-340-Ж; реставрирована в ВХНРЦ в 1976–1980 гг. Г.Ф.Коваль (КП-2212) (см.: Искусство строгановских мастеров... 1991. С. 58, № 21. Ил. на с. 56).
Среди строгановских икон имеется немало изображений, которые также можно назвать патрональными. Из связанных с именем Максима Яковлевича можно назвать “Вседержитель на Престоле, с млящимися святыми”, среди которых — Максим Исповедник, Иосиф Песнописец и Иоанн Воин. 196x135; СГИХМ, инв. № СМ-537-Ж (см. прим. 48 в статье Е.В.Логвинова к каталогу выставки “Искусство строгановских мастеров...”, 1991. С. 13). Другой иконой является образ “Св. Василий Великий”, который писался, вероятно, как патрональный для сына Василия, умершего в 1603 г. В нем имеется несомненное сходство изображения св. Василия с изображением св. Максима в среднике житийной иконы (см.: ТРУБАЧЕВА. С. 54, № 6; с. 67). Хорошо известная икона “Иоанн Воин”, по преданию, выполненная Прокопием Чириним, могла быть патрональной иконой сына Максима Яковлевича — Ивана (род. ок. 1592 г., ум. в 1640-х гг.); см.: Искусство строгановских мастеров. В собрании ГРМ. Каталог. Л., 1987. № 43. Икона преп. Максима могла быть заказана не только для себя, но и по поводу рождения сына Максима (ок. 1603–1627 гг.). Известны патрональные образы преп. Максима Исповедника и св. Иоанна Воина, выполненные Прокопием Чириним по заказу Ивана Максимовича Строганова: “Богоматерь Печерская, с предстоящими святыми” (см.: ГЕОРГИЕВСКИЙ В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911. С. 93, рис. 36; см. наст. издание ил. 54, с. 87) и “Спас Нерукотворный, с предстоящими святыми” (см.: КОНДАКОВ Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905; репринт. М., 2001. С. 86. Рис. 23).

Иконы, связанные с именем Максима Яковлевича Строганова, по надписям на их оборотах
(названия, место хранения; литература, где опубликованы сведения об этих иконах)

1.	«Складень пятистворчатый»	Музей П.Д.Корина	Антонова. № 63	
2.	«Складень трехстворчатый: Церковь походная»	Музей П.Д.Корина	Там же. № 64	<i>Рис. 2 а-б *</i>
3.	«Створки четырехрядные: Чудеса иконы Богоматери Римской»	Музей П.Д.Корина	Там же. № 65	<i>Рис. 1</i>
4.	«Деисус на трех досках»	Музей П.Д.Корина	Там же. № 69	<i>Рис. 14</i>
5.	«Складень двухстворчатый»	Музей П.Д.Корина	Там же. № 75	<i>Рис. 9</i>
6.	«Благовещение, с Акафистом в клеймах»	ГТГ	Иконы строгановских вотчин. М. 2003. № 2	<i>Рис. 8*</i>
7.	«Принесение убруса Нерукотворенного образа»	ГТГ	Антонова, Мнева. Т. 2. №783	<i>Рис. 12</i>
8.	«Исцеление слепого»	ГТГ	Там же. № 784	<i>Рис. 15</i>
9.	«Богоматерь Боголюбская, с избранными святыми»	ГТГ	Там же. № 785	<i>Рис. 11</i>
10.	«Петр митрополит, с житием»	ГТГ	Там же. № 788	<i>Рис. 16</i>
11.	«Происхождение Честных древ Креста»	ГТГ	Там же. № 789	
12.	«Богоматерь на Престоле, с Архангелами и избранными святыми»	ГТГ	Там же. № 794	<i>Рис. 13</i>
13.	«Воскресение – Сошествие во ад, со страстями и праздниками»	ГТГ	Там же. № 800	<i>Рис. 17</i>
14.	«Складень трехстворчатый»	ГТГ	Там же. № 802	
15.	«Воскресение – Сошествие во ад, с праздниками»	ГТГ	Там же. № 819	
16.	«Богоматерь Смоленская»	ГТГ	Там же. № 832	
17.	«Воскресение – Сошествие во ад»	ГТГ	Там же. № 833	
18.	«Обновление храма Воскресения Христова»	ГТГ	Там же. № 850	
19.	«Собор апостолов»	ГРМ	Искусство строгановских мастеров... 1987. № 11	
20.	«Положение пояса Богоматери»	ГРМ	Там же. № 26	
21.	«Воскрешение Лазаря»	ГРМ	Там же. № 29	
22.	«Деисусный чин» (на трех досках)	ГРМ	Там же. № 30	
23.	«Иоанн Воин»	ГРМ	Там же. № 43	
24.	«Максим Исповедник, с деянием в клеймах»	СГИХМ	Гра. С. 46	<i>Рис. 4</i>
25.	«Вседержитель на Престоле, с молящимися святыми»	СГИХМ Инв. № СМ-537-Ж	Искусство строгановских мастеров... 1991. С.23–24 Прим. 48	<i>Рис. 7*</i>
26.	«Василий Великий»	СГИХМ	Трубачева, 1999. С.42, 55, 68	<i>Рис. 5</i>
27.	«Троица ветхозаветная»	СГИХМ Инв. № СМ-541-Ж	Лаговский; л. 2	<i>Рис. 6*</i>
28.	«Петр и Павел»	ПГХГ	Искусство строгановских мастеров... 1991. № 51	<i>Рис. 18</i>
29.	«Пророки Наум и Михей»	ПГХГ	Там же. № 75	
30.	«Введение во храм»	Частное собрание	Овчинников, наст. издание с. 72–73.	<i>Рис. 3*</i>

* В рисунках, отмеченных «звездочкой», надписи публикуются впервые.

· ѿ ѿбра
 зы створныа
 тюдеса прѣттыа
 бцы рымскиа
 · написанѣ ·

Рис. 1

поповелѣ·
 нїю мази маіако
 влечнуа строга но
 ва писмо члвк ево
 не томы гордѣ
 во

Рис. 2 а*

Рис. 2 б *

ттрѡнга и ствѡ и еб ѿ ѿ

сїи складни максима · яковлева · сн · а · спротанова
 а писмо ево члвк не томы гордѣ ва сн а

Рис. 3*

снї ѿбра
 писанѡ попо делѣ
 нїю мази маіако
 плеича строга но
 ва писмо члвк ево
 не томы гордѣ
 · ево ·

Рис. 4

снї ѿбра
 писанѡ попо делѣ
 нїю мази маіако
 плеича строга но
 ва писмо члвк ево
 не томы гордѣ
 · ево ·

Рис. 5

Рис. 6*

снї ѿбра
 писанѡ попо делѣ
 нїю мази маіако
 плеича строга но
 ва писмо члвк ево
 не томы гордѣ
 · ево ·

снї ѿбра
 писанѡ попо делѣ
 нїю мази маіако
 плеича строга но
 ва писмо члвк ево
 не томы гордѣ
 · ево ·



Рис. 11

Рис. 14

СИН ШЕРАЗЪ
 НАПИСАНЪ ПО ПОВЕЛѢ
 НІЮ МАЖИМА ЯКОВЛЕ
 ВИЧА СТРОГАНОВА ЯЕВ
 ДЕТѢ ЯВАНА МАЖИМА
 ПИМОТКАЕВО ПЕРВЪ
 ШИ

Рис. 12

СИН ШЕРАЗЪ
 МАЖИМА
 ЧИ СТРОГАНОВА
 РЕНВАНА

Рис. 13

СИН ШЕРАЗЪ
 НАПИСАНЪ ПО ПОВЕ
 ЛѢНІЮ МАЖИМА Я
 КОВЛІА СТРОГАНОВ
 СМО ЧЛКА ЕВО ПЕРВЪШ
 ПРОКОПЪЕВА ЧТЕНН

СИН ШЕРАЗЪ
 ЗНАПИСАНЪ ПО
 ПОВЕЛѢНІЮ МАЖИМ
 ЯКОВЛЕВИЧА СТРОГА
 НОВА; ПИМОТКАЕ
 ЕВО ПЕРШИНОВ



Рис. 15

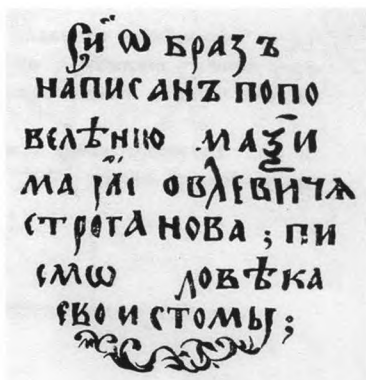


Рис. 16

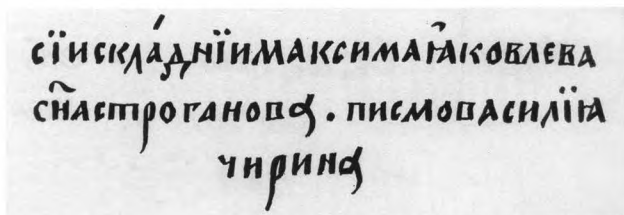


Рис. 17

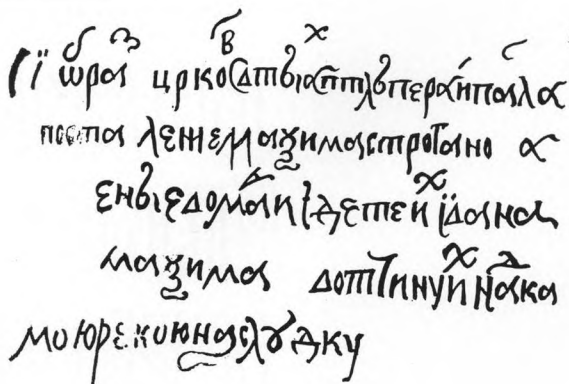


Рис. 18

Рис. 19



Рис. 20



Рис. 21



Рис. 19, 20, 21 — меты дома Строгановых.

Прориси-реконструкции с надписей на оборотах икон выполнены по фотографіям С.В.Савиным (рис. 2 а-б, 3, 7, 18).

Прорись на рис. 8 выполнена при реставраци иконы в ГТГ.

БНИ ИЖИ ТУ БО

ОБОЗАН Б АСНА

НОМА В А ТИ Г

НИ ИЖИ ТИ СТО

ТУ АШЕ В НУ НИ

ТЕ С С Н У НИ А У

БО БЗ Н С Л И Ц С М С

С Н У К О Б С С И Ж

ТАКО

М.С. ТРУБАЧЁВА

О святом Максиме Исповеднике и возможных литературных источниках образа его деяний

О жизни и творениях знаменитого деятеля и учителя церкви святого Максима (582–662)¹, названного за стойкость своей веры исповедником², “столпа Православия, мужа удивительно и светлого, как по чистоте своей жизни, так и по высоте своих умозрений”³, написано немало⁴. С древнейших времен переводили с греческого языка его сочинения⁵ и житие. При всем понимании духовной высоты личности Максима Исповедника, которого определяют и как универсальнейший ум, для учения которого было характерно равновесие между мистическим и рациональным направлениями умозрения, прославившегося борьбой с монофелитской ересью⁶, – “все попытки биографов Максима Исповедника установить хронологию его жизни не приводят к желаемому”⁷. Житие святого, датой возникновения которого назывались и VII, и VIII, и X века, имеет несколько редакций. Среди опубликованных в отечественных изданиях выделяются следующие: греческая, пространная и краткая; грузинская, пространный и краткая; славянская, краткая, в 4-х вариантах (I, II-а, II-б, III); наконец, сирийская, существенно отличающаяся от остальных и здесь не рассматриваемая⁸.

Лишь в начале XVIII в. в древнерусской литературе появилась славянская пространная редакция, изложенная св. Димитрием Ростовским⁹. Приводя сокращенно этот текст, отметим, что в церковной среде его принято считать традиционным.

Св. Максим родился в Константинополе, в семье высокопоставленных благочестивых родителей, получил хорошее образование и был известен своей мудростью и праведной жизнью. Царь Ираклий (царствовал в 610–641 гг.) по воле Максима включил его в число советников и дал ему звание первого секретаря. Но несмотря на любовь и уважение придворных, Максим удалился в недалеко расположенный от Константинополя Хрисопольский монастырь,

принял постриг и спустя несколько лет был избран его настоятелем. Причиной ухода Максима из дворца явилось его опасение впасть в монофелитскую ересь, распространителями которой были царь Ираклий и патриархи Александрийской и Константинопольской церквей. Вскоре царь издал указ, повелевающий всем подданным следовать монофелитскому учению. Максим, узнав, что ложное учение не принято в западных странах, решил уйти в Рим.

Его путь лежал через африканские страны, где, утверждая в православной вере епископов и бежавшего от царя Консты патриарха Пирра, преподобный прожил несколько лет. В то время императором стал внук Ираклия Констанс (царствовал в 641–668 гг.), который также издал излагавший еретическое учение “Образец веры” (Типос), по коему и надлежало всем веровать. Максим, находившийся в то время уже в Риме, советовал св. Мартину, ставшему папой, собрать поместный собор и осудить еретиков-патриархов и царский указ, что и было совершено (649 г. – Латеранский собор).

Узнав о том, Констанс разгневался и, возводя ложные обвинения на папу, велел взять под стражу святых Мартина и Максима с учениками (653 г.). Мартин Исповедник был сослан в Херсонес, где скончался (655 г.). Максима же доставили в Константинополь и, подвергнув позорному мучению, заключили в темницу, а затем привели во дворец на допрос. На возводимую клевету святой отвечал речами, в которых никто не мог его победить. После этого его опять заключили в темницу, куда прибыли послы от еретика-патриарха, угрожавшие Максиму анафемой и смертью. Но святой был непреклонен. Тогда император повелел сослать Максима в г. Визию, находившийся во Фракии (на границе с Македонией). Были сосланы и ученики святого. Спустя некоторое время император послал к Максиму епископа Феодосия и двух консулов, чтобы те обратили его к принятому учению. Однако после долгих споров с Максимом еретики раскаялись и согласились с православным учением, целував крест и Евангелие. Но, вернувшись к царю, они убоялись его

Илл. 9. Преподобный Максим Исповедник, с детства. Фрагмент средника. Свиток

гнева и снова обратились к ереси. Тогда царь повелел доставить Максима в Константинополь и с почетом поселить его в монастыре св. Феодора, расположенном поблизости от города. Наутро к нему были посланы знатные патриции и епископ Феодосий. Вслед за настойчивым требованием подчиниться царской воле святого стали бить, и лишь епископ защитил его от смерти.

После этого Максима изгнали в Селемврию, где разнесся слух о том, что он не почитает Божию Матерь. На вопросы пришедших к нему клириков Максим исповедал Божию Матерь, и затем старцы долго беседовали о вере при стечении находившихся там воинов. И когда повели святого в заточение в Перверу, клирики понесли его на руках, а затем усадили на коня.

Через пять лет царь снова повелел привести Максима и его учеников. Доплыв до Константинополя, преподобный снова был позорно проведен по городу и подвергся допросу, на котором выступили лжесвидетели. Его просили и ради имени царя не отвергать еретического учения, но Максим оставался непреклонен. И опять допрашивали его с учениками, угрожая казнью. Затем предали его и учеников городскому воеводе (префекту), который жестоко их избил, а на следующий день преподобному Максиму и первому его ученику вырвали язык и отрезали правую руку.

Однако Бог, как повествует житие, дал возможность без языка говорить и записывать слова истинной веры. Влчача святых по всему городу, их отравили в изгнание, каждого порознь. Поскольку Максим не мог ни идти, ни держаться на лошади, воины сплели корзину и несли его к месту заточения в скифскую страну Аланию¹⁰.

Первый же его ученик Анастасий умер на пути в заточение. Св. Максим прожил в изгнании еще три года, а перед смертью был извещен о времени кончины божественным видением. На месте же погребения в монастыре св. Арсения, на могиле святого стали видны три светившиеся лампады, которые служили знаменем о вселении божьего угодника в обители Пресвятой Троицы. Спустя несколько лет (в 668 г.) в правление вступил правник царя Ираклия Константин IV Погонат (бородатый), который осудил монофелитскую ересь, созвав Шестой Вселенский собор (680 г.). Второй же ученик, оставшийся в живых, написал житие св. Максима Исповедника.

На этом заканчивается редакция, составленная св. Димитрием Ростовским. К краткому пересказу следует добавить, что память преп. Максима Исповедника в русской церкви совер-

шается дважды в году: **13 августа** (ст. ст.) – в день преставления (этот день считается основным празднованием в западной церкви) и **21 января** (ст. ст.) – в день усекновения руки и языка святого (этот день особо почитается в восточной церкви)¹¹. Для полноты представления о прославлении преп. Максима приведем здесь некоторые тексты из службы, переведенные с греческого на русский язык¹².

ТРОПАРЬ

Православия вождь, благочестия учитель и святости, вселенной (церкви) светило, монахов богодухновенное украшение, Максим премудрый, – учениями своими ты всех просветил, лира Духа, (отец праведный): моли Христа Бога спастись душам нашим.

ПЕСНЬ 3-Я

Кровь каплет из честной твоей руки и догматы текут с целомудренного языка твоего, который после отсечения его ясно возвещает Христа в двух природах.

ПЕСНЬ 5-Я

Меч не отсек твоего, отец, дерзновения, – не загасила, преподобный, ссылка веру твою. Проповедует Рим ревность твою, богоносный, – трубит (возглашает) твою, преподобный, Церковь слова твои. Веру свою непоколебимую сохранил ты в сердце и ум вознес к небу, великоименный.

СВЕТИЛЕН

Богословствуя, отец, ты проповедал одну природу Троицы и одну волю и действие одно: а в Воплотившемся Боге исповедуя две природы, две воли и два действия, ты, Максим, всемудрый богоявитель, низвергаешь ересь богоборцев, от коих подвергшишь отрезанию руки и языка, ты явился мучеником.

В иконописном подлиннике на 21 января дается такое описание к изображению: «Преподобного отца нашего Максима Исповедника, сед, брада Власиева, на концы подвоилася, риза испод, санкирь дич, в руке крест, а в левой свиток, а в нем писано: чту и пою и поклоняюся Отцу и Сыну и Святому Духу»¹³.

На публикуемой иконе, созданной на рубеже XVI–XVII вв. по повелению Максима Яковлевича Строганова для Благовещенского собора в Сольвычегодске, св. Максим изображен в рост, прямолично, с обнаженной головой, в монашеском одеянии – темно-коричневой мантии с «огненными», киноварными высветлениями, светло-охристом хитоне, со схимой синего цвета на груди. Правой рукой он благословляет, в левой держит свиток с текстом: «Внимайте убо, о возлюбленная моя братия. Имеите чистоту душев-

ную и телесную и любовь нелицемерную ко всем человекам". Фон средника, фоны клейм, имеющие килевидное завершение, и поля покрыты басмой, местами утраченной. Утрачен и венец на нимбе центрального изображения. В металлических накладках по обе стороны от лика святого текст: Преподобный Максим (слева), Исповедник (справа). Изображение в среднике окружают 20 клейм, повествующих о жизни святого и прославляющих его. Их содержание отчасти раскрывают киноварные надписи, выполненные полуставом и помещенные на не закрытых басмой серебряных фонах. Отчасти содержание объясняется композициями клейм, в которые включены, словно обязательные (кроме клейм 12, 15–17), изображения городских ворот, храмов и башен, служащих своеобразным фоном ко действиям.

Лаконичность содержания клейм, обусловленная также и спецификой изобразительных средств, позволяет предположить, что литературным источником для создания иконы могла являться краткая редакция, которая обычно помещалась в Синаксарях (Прологах)¹⁴. Однако при сравнении различных названных редакций и изображения становится понятно, что связать содержание клейм иконы "Преп. Максим Исповедник, с деянием" с каким-либо конкретным из упомянутых источников не удастся¹⁵.

Ее особенности позволяют выделить содержание в отдельную славянскую подредакцию, а пока не найден рукописный источник, назвать эту редакцию "иконной"¹⁶. Навряд ли источник этой редакции следует искать непосредственно среди греческих рукописей, к тому времени во множестве привезенных на Русь. Скорее всего формирование ее происходило в среде западных славян, литература которых была неплохо знакома Строгановым, приобретавшим рукописи и книги в Литве¹⁷. С другой стороны, неизвестный исследователям вариант жития мог быть доставлен из Грузии, куда в 1589 г. был отправлен писать фрески царский иконописец Понсик (Петр) Дермин, выполнявший также и заказы Строгановых¹⁸. Не исключена и возможность использования ими богатого собрания рукописей Троице-Сергиева монастыря – места благочестивого поклонения древним святым, которое располагалось на пути из далекого Сольвычегодска в царствующий град Москву¹⁹. Несомненным остается превосходное знание и стремление сохранить отеческие предания при создании грандиозных по замыслу и мастерству образов, что еще раз объясняет феноменальность сольвычегодских икон, заказчиками которых были "именитые люди Строгановы".

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В некоторых публикациях датой рождения указывается 580 год. Дата смерти также может быть принята условной. Не исключено, что св. Максим Исповедник скончался позже 662 года.
2. Исповедание – открытое признание (см.: Православный молитвослов. М., 1970. С. 188).
3. СИДОРОВ А.И. Творения преподобного Максима Исповедника. Ч. 1. Б/м, 1993. С. 73 (далее – Сидоров, 1993).
4. Исследованиям их занимались ученые XIX века: А.И.Бриллиантов, С.Л.Епифанович, свящ. М.Зефир, свящ. К.Кекелидзе, М.Д.Муретов, свящ. И.Орлов и другие. В наше время известным специалистом по изучению творений и жизни святого является А.И.Сидоров, в работах которого приводятся также имена и теории зарубежных ученых.
5. Некоторые фрагменты этих сочинений вошли в "Изборник Святослава" 1073 года. К бесспорно принадлежащим св. Максиму Исповеднику сочинениям относятся следующие: Вопросыответы к Фалассию, О различных трудных местах у Дионисия и Григория, Толкование на 59 псалом, Тайноводство, главы о богословии и Домостроительстве Воплощения Сына Божия, Различные богословские и домостроительные главы, Главы о любви, Послание к Иоанну Кубикулярию о любви, Краткое изъяснение в главах спасительной Пасхи Христа Бога нашего, Диспут с Пирром, Послания (см.: СИДОРОВ, 1993. С. 58–74).
6. "Ересь монофелитская возникла в начале VII века и была продолжением монофизитской ереси. Монофелиты признавали во Христе одну волю и одно действие Божеское и, таким образом, искажали догмат вочеловечения Бога Слова. По учению же православному, воля есть принадлежность естества, а не лица, а потому и Господь Иисус Христос, как естеством Бог и естеством человек, имел и Божескую и человеческую волю. Без этой последней Он не был бы совершенным по естеству человеком" (см.: Жития святых на русском языке, изложение по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского. Кн. 5, ч. 2. Январь. М., 1904; репринт: Введенская Оптина пустынь. Калужская обл., г. Козельск, 1993. С. 201).
7. БОЛОТОВ В.В. Лекции по истории древней Церкви. Пг., 1907–1918. Вып. 1. С. 105.
8. Пересказ сирийской редакции приводится А.И.Сидоровым в его статье "Некоторые замечания к биографии Максима Исповедника". // Византийский временник. Т. 47. М., 1986. С. 109 (далее – Сидоров, 1986). Не исключено, что сирийская редакция могла оказать влияние на формирование краткой греческой и грузинских. Относительно краткой греческой редакции С.Л.Епифанович высказывал предположение, что она не является сокращением пространной, а имеет особый источник (см.: Труды Киевской Духовной Академии, 1910. Октябрь.

- С. 422. Раздел: Из академической жизни. Отзывы на сочинения студентов). Грузинская пространная была переведена с греческого игуменом Афоно-Иверского монастыря св.Евфимием около 998 г. Грузинская краткая редакция переведена с греческого игуменом Афоно-Иверского монастыря св. Георгием Мтацминдели до 1065 г. Исследование и перевод грузинских и пространной, и краткой редакций на русский язык выполнены протоиереем Корнилием Кекелидзе (см. его работу: "Сведения грузинских источников о преподобном Максиме Исповеднике" // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1912. Вып. Сентябрь и ноябрь. Далее – Кекелидзе, 1912.). Наиболее ранние рукописи, в которых содержатся славянские краткие редакции, датируются XIII–XIV вв. Редакция I и II-A помещались, как правило, на августовскую память, редакция II-B – на январскую. Редакция II-A вошла в Великие Четы-Минеи митрополита Макария; III редакция представляет собой краткое упоминание о праздновании памяти преподобному (об этом, а также публикацию славянских кратких редакций и перевод на русский язык греческих редакций см. в кн.: МУРЕТОВ М.Д. Творения св. отца нашего Максима Исповедника. Ч. 1. Сергиев-Посад, 1915. Далее – Муретов, 1915).
9. "Древнерусская версия опубликована в "Минеях Четьях" Димитрия Ростовского (за январь месяц). Сама эта версия представляет собой достаточно самостоятельное произведение, ибо автор его опирался, помимо греческого "Жития", и на другие источники" (см.: СИДОРОВ, 1986. № 47. С. 109).
 10. В других источниках местом ссылки называется Лазика. Объясняя расхождения в названиях, К.Кекелидзе пишет: "...Аланию называют не только западную Грузию (Лазику), но и весь Кавказский полуостров... Аланию Димитрий Ростовский именует Скифской страной... Итак, под Лазикой, Мингрелией и Аланией жития преподобного Максима разумеется одна и та же территория, именно — восточное, точнее, северо-восточное побережье Черного моря" (см.: КЕКЕЛИДЗЕ, 1912. Вып. за сентябрь. С. 22–23).
 11. В Грузинской церкви память св. Максиму совершается еще и в четверг Пасхальной седмицы (праздник "Гогашоба"). См.: КЕКЕЛИДЗЕ, 1912. Вып. за сентябрь. С. 36.
 12. МУРЕТОВ, 1915. С. 237, 248, 256, 262.
 13. Подлинник иконописный. Издание С.Т.Большакова под ред. А.И.Успенского. М., 1903. Л. "21 января". Изображения св. Максима см. также в Строгановском иконописном лицевом подлиннике, М., 1869. С. 92, 205.
 14. К этому же заключению приводит сравнение текстов известных редакций и начальных клейм иконы. Если пространные греческая и грузинская редакции жития подробно рассказывают о рождении св.Максима и получении им образования, что легко могло бы найти отражение в житийной иконе по аналогии с житийными иконами других святых, то краткие славянские и грузинская редакции не упоминают этих событий вообще, как нет этого и в иконе. Следующей особенностью кратких редакций и надписи 2-го клейма иконы является то, что все они, включая и пространную грузинскую, ошибочно относят время жизни св. Максима Исповедника ко времени правления Константина IV Погоната (бородача). Несоответствие имени царя, подвергшего св. Максима гонениям, проходит во всех кратких редакциях и пространной грузинской. Возможно, что текст греческой краткой "он был во времена (годы) Константина, по прозванию Погоната (бородача), внука Ираклия" послужил образцом для подобной ошибки в других редакциях (см.: МУРЕТОВ, 1915. С. 279); однако можно предположить, что св. Максим действительно дожил до дней правления Константина IV, Погоната.
 - Димитрий Ростовский отмечает: "Противен себе Пролог, тут кажет время святого: Максим беше в царство Константина Братодого правнука Ираклиева, а августа 13; того ж св. Максима поведает быти в царство Косты, внука Ираклиева, и мучил св. Максима, а Константин Братодый был православный". И далее: "Ираклий родил Константина, Константин Константу, а Константа родил Братодого Константина, царя православного" (см.: МУРЕТОВ, 1915. С. 279).
 - Еще одно существенное различие между редакциями, отраженное в 1 – 4 клеймах иконы, состоит в том, что по-разному излагается последовательность событий, связанных с уходом св. Максима в Рим. По греческим, и краткой, и пространной, св. Максим уходит в Рим прямо из Хрисопольского монастыря. То же говорится и в славянских редакциях I и II-A. В славянской же редакции II-B царь призывает монашествующего Максима во дворец, где святой обличает еретическое учение, как и изображено это в иконе, с той только разницей, что здесь он идет к царю добровольно и лишь потом направляется в Рим. Эта версия вскользь упомянута в краткой грузинской редакции, а в грузинской пространной развита не менее подробно, чем в славянской II-B.
 15. Хотя состав и содержание иклем более всего приближается к славянской II-B и одновременно к грузинским редакциям, тем не менее в иконе встречаются некоторые смысловые разночтения с этими текстами в одном случае и несопадение действий в другом. Так, например, по славянской II-B и грузинской редакциям Максима насильно доставляют из Рима в Константинополь. Именно в таком смысле можно было бы объяснить изображение сановников в клейме 8, которые по славянской II-B редакции приходили арестовать святых Максима и Мартина. Однако текст надписи говорит об отлучении еретиков, а в тексте следующего клейма 9 слова надписи свидетельствуют о добровольном желании преподобного вернуться в столицу. И далее, в 10 клейме, преп. Максим, хотя и окруженный воинами, свободно обращается к царю. По славянской же II-B и краткой грузинской редакциям над

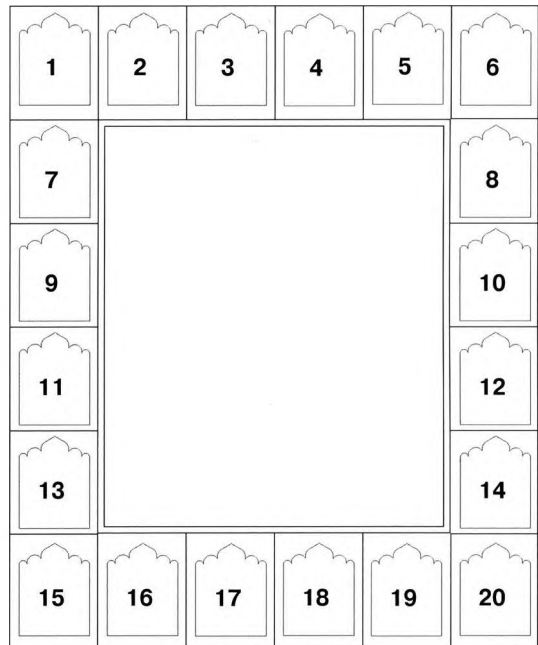
св. Максимом совершается суд. Если в иконе и славянской II-Б редакции усекновение руки и языка следует сразу за упоминанием фракийской темницы, то по грузинским редакциям святого дважды вызывали в Константинополь и каждый раз предавали мучениям, после чего усекли язык и руку. Как надпись клейма 15, так и славянская II-Б редакция говорят о том, что вместе с Максимом были сосланы в Лазикку оба его ученика (в изображении они и показаны сидящими вместе). Грузинская же подчеркивает то, что узников отлучили друг от друга. О преставлении, погребении и прославлении святого совершенно умалчивает славянская II-Б редакция, когда в грузинской краткой эти события последовательно перечислены, а в сольвычегодской иконе изображены в клеймах 18, 19, 20.

Наконец, ни в одной из опубликованных редакций не повествуется о просветительстве преподобного во время его ссылки в Лазикку. В клейме 17 однозначно указано на то, что св.Максим, заточенный в темницу на острове (!) Лазикке, научил людей вере во Христа и крестил (!) их. Необычная подробность заключена и в клейме 1, где говорится, что св.Максим направляется в Царьград, оставив и мир, и город, и отечество свое, тогда как по общепринятому житию известно, что его родиной был Константинополь.

16. Возможность того, что в иконе произвольно пересказан какой-либо источник, следует исключить.
 17. А.А.Введенский пишет: "В библиотеке Строгановых находилось немало книг литовской печати, привезенных из Литвы во время торговых поездок" (см.: ВВЕДЕНСКИЙ, 1923. № 3. С. 81).
 18. О Писнике Дермине и его работе в Грузии см.: АНТОНОВА. С. 89–90.
 19. Из рукописного наследия Троице-Сергиевой лавры были просмотрены: подробное "Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой Лавры", составленное иеромонахами Арсением и Иларием (М., 1879), Минея Четья на август XVI в. (ОР РГБ. Ф. 304/1, ед. 680); Минея Четья на август 1627 г. (ОР РГБ. Ф. 304/1, ед. 681) и Минея Четья на январь 1630 г. (ОР РГБ. Ф. 304/1, ед. 673), составленные Германом Тулуповым, писателем апокрифического жития архидиакона Стефана, положенного в основу содержания клейм одной из строгановских икон (см.: ОВЧИННИКОВ А.Н. Житийная икона первоученика архидиакона Стефана // Символика христианского искусства. М., 1999. С. 370); просмотрен Пролог конца XIV – начала XV в., принадлежавший Никите Строганову (ОР РГБ. Рогожское собрание. Ф. 247, ед. 510 – сентябрь–февраль, ед. 511 – март–август). Ни в одной из рукописей искомая редакция жития не встретилась.
- По сообщению А.И.Сидорова, в Бельгии готовится полное издание существующих редакций Жития св. Максима Исповедника, которое, возможно, облегчит поиск литературного источника для сольвычегодской иконы.

СХЕМА расположения КЛЕЙМ в ИКОНЕ

*Описание сюжетов и воспроизведение надписей
в клеймах см. на стр. 26 – 27*



клеймо 1

**Молитва св. Максима на пути
в Константинополь***

Св. Максим изображен стоящим среди гор, в монашеском одеянии; он воздел руки к небу, которое обозначено сегментом в правом углу клейма. Позади святого – городские ворота, храмы и здания.

Надпись: «Святой Максим оставле мир и град и отечество свое и приде во Царьград исповедати веры християнстей и помолися Христу на пути».**

клеймо 2

**Св. Максим обличает монофелитскую
ересь перед императором**

Св. Максим (рядом с ним стоит ученик) обращается к царю, восседающему в длинном одеянии на троне; позади него фигура придворного.

Надпись: «Прииде во град святой Максиме и [...] ни [...] е во единоволную ересь и преста царя Константину брадатуму, исповеда истинного Бога и церковь, и ересь обличи».

клеймо 3

**Св. Максим укоряет императора
и обличает собранных им еретиков**

Св. Максим, окруженный придворными в богатых одеждах русских бояр, стоит со свернутым свитком перед императором, восседающим на троне уже в иных, коротких одеждах.

Надпись: «Царь, собрав множество мудрых еретиков и призва святого Максима. Святой же Максим словом царя укорив и еретиков посрами всех и веру Христову исповеда».

клеймо 4

**Император требует от монофелитов,
чтобы они заставили замолчать св. Максима**

Оставшись наедине с толпой придворных, царь, восседающий на троне в таких же коротких одеждах, как на предыдущем клейме, обращается к старшему из них.

Надпись: «Царь же призвав вся еретики своя и жрецы, рече им. Аще не пре [...], злою смертью уморю вы. Они (рече) ему. Царю, не можем Максима...»

клеймо 5

Св. Максим идет в Рим к папе св. Мартину
Как и в кл.1, св.Максим стоит среди гор; перед ним городские ворота и здания.

Надпись: «И поиде преподобный к папе Мартяну в римский град о исповеданих вере християнстей».

клеймо 6

**Беседа св. Максима и папы св. Мартина
о ереси монофелитской**

Св. Максим, преклонив колена, протягивает руки к сидящему на возвышении св. папе, который изображен в монашеском одеянии, с покровенной головой; в левой руке его свиток, правой он благословляет Максима.

Надпись: «И прииде святой Максим к папе в Рим и исповеда ему вся о ереси церкви и о вере християнстей изрече ему».

клеймо 7

**Поместный собор, созванный папой
св. Мартином**

В центре, на фоне храмовой стены, в одеждах русского митрополита стоит св. папа Мартин с Евангелием в руках. По правую руку от него – св. Максим и монахи, по левую – св. епископы.

Надпись: «И собра святой папа Мартин собор поместный архиепископов и старцев духовных и глагола им. Отцы, поиде к нам, святым [...]. исповеда их о вере нашей християнстей и о трех лицах, да при[...] славим Бога истинного».

клеймо 8

Соборное осуждение веры монофелитства

Возле храма в левой части клейма показаны св.папа Мартин, Максим и епископ, которые обращаются к изображенной в правой стороне клейма группе людей, одетых, как и константинопольские придворные.

Надпись: «Святой папа и Максим и римския отцы прися со еретиками о вере християнстей и посрамя царя и еретики и от церкви их отгнаша».

клеймо 9

**Св. Максим возвращается
в Константинополь**

На деревянном корабле, скорее похожем на лодку, под управлением кормчего, плывет св. Максим с двумя учениками-монахами.

Надпись: «И поиде святой Максим во Коньстатинград ко царю, исповеда Христа Бога истинного».

клеймо 10

**Св. Максим исповедует перед императором
православие и осуждает ересь**

Св. Максим (позади него воины в русских средневековых доспехах) вновь предстает восседающему на троне в длиннополых одеждах царю.

Надпись: «Прииде святой Максим ко царю, исповеда Христа истинного Бога и Пречистую Его Богоматерь, и царя укори и прокля».

КЛЕЙМО 11

Преие между св. Максимом Исповедником и сторонниками монофелитского учения в присутствии императора

В левой части клейма стоит св. Максим с монахами, в правой части – восседающий в коротких одеждах царь с окружившими его придворными. Обе группы обращены друг к другу.

Надпись: «И пришедшим еретиком множество ко царю и пряся со святым Максимом и не могуще стати противу словеси его. Царь же разгневался на него и посла его в темницу».

КЛЕЙМО 12

Заточение св. Максима Исповедника в темницу во Фракии

Св. Максим показан сидящим в темнице. Его охраняет воин с копьем.

Надпись: «Заточиша святого Максима в темницу в Фракий [ский] град».

КЛЕЙМО 13

Отсечение правой руки св. Максима Исповедника

Воин, вынув из ножен меч, замахиивается им. Св. Максим, преклонив колена, протягивает правую руку с отсеченной кистью, которая изображена на фоне светло-желтого квадрата (плат-?, плаха-?). Из отсеченной руки брызжет кровь. Лик святого обращен к небу, обозначенному сегментом в правом углу клейма. Действие происходит среди гор.

Надпись: «И повеле царь нечестивый у святого Максима правую руку отсеци. Он же наипаче Христа исповеда».

КЛЕЙМО 14

Воин вырывает язык у св. Максима Исповедника

Один из воинов схватил св. Максима за правую руку, показанную целой, другой – вырывает ему язык.

Надпись: «И повеле царь святому Максиму язык урезати, да не исповесть Христа, [...] исповедаше Христа, велиим гласом величаша Христа».

КЛЕЙМО 15

Св. Максим Исповедник с учениками отправляется в ссылку в Лазикю

Снова св. Максим плывет с учениками-монахами в корабле, управляемом кормчим, как это показано в кл. 9.

Надпись: «И повеле царь заточити в лазинскую страну святого Максима и с ним двух ученик его».

КЛЕЙМО 16

Св. Максим Исповедник с учениками в темнице

Св. Максим сидит в темнице, на коленях у него раскрытая книга, рядом два монаха-ученика. Их охраняет воин с копьем.

Надпись: «Святый Максим в темнице Бога поя и хваля и писаше книги душеполезная со учениками своими».

КЛЕЙМО 17

Св. Максим Исповедник проповедует православие в Лазике

Св. Максим сидит под сводами темницы и обращается с жестом благословения к людям, которые на коленях стоят перед ее стенами.

Надпись: «Святый Максим заточен бысть в темницу в Лазикю острове и тамо научи люди веровати во Христа и крести их».

КЛЕЙМО 18

Преставление св. Максима Исповедника

Скрестив на груди руки, с закрытыми глазами св. Максим лежит во гробе, облаченный в одежду схимника. Над ним в изголовье и у ног склонились с плачем монахи.

Надпись: «Преставление святого преподобного Максима».

КЛЕЙМО 19

Погребение св. Максима Исповедника

Возле закрытого гроба слева стоят склоненные монахи; справа священник, отмеченный нимбом, кадит гроб св. Максима; за священником стоят клирики.

Надпись: «Погребение святого и преподобного отца нашего Максима».

КЛЕЙМО 20

Исцеление от гроба св. Максима Исповедника

На фоне полуоткрытых дверей храма стоит гроб, к которому припадают мужская и женская фигуры. Возле гроба – священник с книгой.

Надпись: «[...] у гроба святого[...] исцеление миром».

В названиях клейм приводятся основные формулировки, предложенные Е.В.Логвиновым (см.: Искусство строгановских мастеров... 1991. С. 26).

Надписи прочтены при участии Е.И.Мельниковой. Сокращения раскрываются, многоточия означают утраты текста, знаки препинания расставлены согласно современным правилам.



Ил. 10.

Клеймо 1. Молитва св. Максима на пути в Константинополь



Ил. 11.

Клеймо 2. Св. Максим обличает монофелитскую ересь перед императором



Ил. 12.

Клеймо 3. *Св. Максим укоряет императора и обличает собранных им еретиков*



Ил. 13.

Клеймо 4. Император требует от монофелитов, чтобы те заставили замолчать св. Максима



Ил. 14.

Клеймо 5. Св. Максим идет в Рим к папе св. Мартину.



Ил. 15.

Клеймо 6. *Беседа св. Максима и папы св. Мартина
о ереси монофелитской*



Ил. 16.

Клеймо 7. Поместный собор, созванный папой св. Мартином



Ил. 17.

Клеймо 8. Соборное осуждение веры монофелитства



Ил. 18.

Клеймо 9. Св. Максим возвращается в Константинополь



Ил. 19.

Клеймо 10. Св. Максим исповедует перед императором православие
и осуждает ересь



Ил. 20.

Клеймо 11. Прение между св. Максимом Исповедником и сторонниками монофелитского учения в присутствии императора



Ил. 21.

Клеймо 12. Заточение св. Максима Исповедника в темницу во Фракии





Ил. 23.

Клеймо 14. Воин вырывает язык у св. Максима Исповедника



Исповедь прѣдъ
члениа Зиньскоуа свѣдѣ
самамакима . истамоуа коу
вучиствъ Его .

Ил. 24.

Клеймо 15. *Св. Максим Исповедник с учениками отправляется в ссылку в Лазик.*





Ил. 26.

Клеймо 17. Св. Максим Исповедник проповедует православие в Лазике



Ил. 27.

Клеймо 18. *Преставление св. Максима Исповедника*



Ил. 28.

Клеймо 19. Погребение св. Максима Исповедника



Ил. 29.

Клеймо 20. Исцеление от гроба св. Максима Исповедника



РЕСТАВРАЦІЯ

Г. В. ЦИРУЛЬ

Реставрация иконы

Икона «Преп. Максим Исповедник, с деянием» конца XVI – начала XVII в. (197,3 x 157,2 x 4) поступила из Сольвычегодского музея (инв. № СМ-346-Ж) в ВХНРЦ в 1975 г. (КП 2214). Ее основа, состоящая из пяти рубленных сосновых досок, соединенных двумя врезными сквозными, выступающими из пазов шпонками, расходилась по стыкам, образуя щели. На обороте, кроме общего загрязнения пылью и копотью, имелись пятна меловой побелки. По центру оборота находился текст, заключенный в круглое клеймо: *“Сий образ преподобного Максима Исповедника, а около писано житие его и мучение. А поставление тот образ на поспе в соборную в каменную в церковь Благовещения Пречистые Богородицы Максима Яковлевича Стrogанова”*.

С лицевой стороны икона имела неглубокий ковчег (4 мм). Басменный оклад с тисненым орнаментом закрывал поля, фон средника и часть фонов в клеймах, располагаясь в них в виде венчающих арочек и полосок, проходящих по границам клейм. Басма была сильно потемневшей и загрязненной. Ее утраты проходили на нижнем поле в левой и правой частях, на нижней полосе, обрамляющей средник, а также в левой и правой частях – на 15-м, 18-м, 19-м и 20-м клеймах.

На частично сохранившихся в клеймах серебряных венцах и двух накладках в среднике нанесена гравировка. Красочный слой лежал под потемневшей олифой. Мелкие утраты красочного слоя находились на 2-м и 3-м клеймах, отставания левкаса с красочным слоем – на 7-м и 8-м клеймах. В верхней и нижней частях иконы, соответственно уровню проходивших шпонок (на 7-м и 8-м, 13-м и 14-м клеймах, а также на изображении лика и одежд св. Максима в среднике), имелись повреждения красочного слоя и левкаса (шелушения, отставания, утраты), вызванные плесневым поражением во время длительной транспортировки памятника из музея в Москву.

Осыпи, утраты и отставания красочного слоя с левкасом, многочисленные остатки от

гвоздей и гвоздевые отверстия имелись на нижнем поле по краю. На изображении одежд св. Максима в нижней части находились налиплие на олифу обрывки упаковочной бумаги.

При реставрации памятника соблюдалась следующая последовательность в работе.

Проведено укрепление левкаса и красочного слоя с предварительной обработкой от плесени; проведены промывка басменного оклада, раскрытие живописи, обработка тыльной стороны иконы. Венцы временно были удалены. Анализ покрытия живописи на клеймах показал наличие масла (олифы), белка куриного яйца и воска. Олифа размягчалась и удалялась с применением органических растворителей. Работа велась под бинокулярной лупой. На изображении позма и нижней части одежд св. Максима в среднике после удаления олифы все же оставались участки темного покрытия, которое не удалось размягчить. Анализ покрытия показал наличие в олифе твердой копаловой смолы. Для размягчения был опробован органический растворитель с добавлением лавандового масла, предложенный отделом пригтовления реставрационных материалов ВХНРЦ.

Удаление олифы на изображении лика велось также с помощью органического растворителя под бинокулярным микроскопом и с использованием глазного скальпеля (довыборка). На лике открыты поздние поновительские прописи, удаление которых выявило авторские пробы под глазницами и на изображении носа, а также подрумяна на щеках.

На участках, пораженных плесенью, проведено повторное укрепление. Щели с оборота заполнены волокнами льняной веревки, смоченной в растворе рыбьего клея, а после высыхания заполнены воско-даммарной мастикой.

Мелкие утраты красочного слоя с левкасом, в основном на нижнем поле, и точечные отдельные утраты по всей поверхности восполнены реставрационным левкасом. Реставрационный левкас тонирован акварелью «Ленинград». Живопись притерта даммарным лаком.

Реставрация закончена в 1990 году.



Ил. 30. Преподобный Максим Исповедник, с дешием
в 20-ти клеймах. Вид иконы до реставрации

Приводимые здесь результаты исследования являются продолжением опыта описания памятников древнерусской станковой живописи¹. Манера письма и пигменты, использованные иконописцем, исследовались в проходящем и отраженном свете при помощи микроскопов МБР-1 и МБС-9, в ИК-излучении², а также методами качественных микроанализов³.

Основа иконы состоит из пяти рубленых сосновых досок, выглаженных скребелем и скрепленных двумя сквозными врезными шпонками; ковчег глубиной 4 мм, лузга крутая.

ЛЕВКАС – клемяевой, белый, плотный, толщиной до 2,5 мм.

Красочный слой – желтковая темпера. Сохранность хорошая. Кракелюр среднесетчатый.

Покровный слой – копаловый лак.

Поля, часть фона в клеймах, фон в среднике и разгранки клейм прикрыты серебряной басмой шести различных видов орнамента, нимбы святых – серебряными гравированными венцами.

В декоративном убранстве иконы использованы сусальные золото, двойник, серебро. Шестилопастное книтообразное завершение клейм и детали архитектурного фона выполнены серебром по жидко положенной красной охре, на такую же подложку положен двойник для изображений корон и частей одежды; для ассистов тронов и подножий использовано золото.

Икона написана первоклассным иконописцем. Уже в предварительном рисунке проявляется его незаурядное мастерство рисовальщика. Так, графья ему необходима лишь для изображения красно-коричневых плащей и одежд, выполненных по двойнику. В остальной живописи он использует предварительный рисунок по левкасу, порой настолько законченный, что моделировка всех одежд, кроме вышперечисленных, осуществляется рисунком, просвечивающим сквозь лессировочно положенные колера. Большой опыт мастера проявляется в прекрасном знании свойств использованных материалов и тщательности их подготовки. Богатая и разнообразная палитра иконописца включает многие из известных в то время пигментов: охру желтую типа сиены натуральной; охру красную мелко- и грубогтертую; минеральную коричневую; кино-

варь; реальгар; аурипигмент; лазурит с большим содержанием кальцита; зеленую землю типа глауконита; медную зелень типа яри-медянки (при отсутствии медной зелени резко утемняет изображение в ИК-излучении); свинцовые белила и чернь; бакан.

Манера письма и состав колеров. (Пигменты, наиболее влияющие на цвет колера, объединены знаком + и расположены в порядке уменьшения их количества в красочной смеси. Пигменты, присутствующие в незначительных количествах, помещены в группу примесей.)

Личное письмо. При общем единстве характера ликов личное письмо верхнего ряда клейм отличается контрастностью охрения по отношению к санкирю. Это следствие большего содержания черни в составе санкиря, использованного для большинства ликов (*сиена натуральная+киноварь+чернь+реальгар*).

Моделировка лика ведется охристо-красным колером (*сиена натуральная+киноварь+реальгар*). Затем минеральной коричневой восстанавливается рисунок лика, волос, бороды. Белилами подчеркиваются наиболее выпуклые части лика, белки глаз, пряди волос. Живопись завершается мягкой плавью охристым колером (*сиена натуральная+аурипигмент+белила+киноварь*).

Изображение архитектуры. Мастер использует разбеленные колера различных оттенков. Проемы и боковые поверхности зданий написаны колерами того же состава, но с меньшим содержанием белил. Для моделировки проемов дверей и мелких окон применены почти чистые белила. Крыши выполнены чернью по серебру, некоторые покрытия – синим колером, разделки – коричневым.

Белый: белила+примеси: аурипигмент, киноварь, чернь.

Коричневый (разделки): минеральная коричневая+киноварь.

Розовый: белила+киноварь+реальгар; чернь.

Светло-зеленый: белила+медная зелень+чернь+аурипигмент; киноварь.

Желтый: белила+сиена натуральная+аурипигмент; чернь, киноварь.

Синий: лазурит.

Коричневый холодный (позем, ладыя): минеральная коричневая+охра красная+чернь.

Высветления (на корме лады): основной колер+сиена натуральная+белила+киноварь.

Надписи в клеймах выполнены киноварью по серебру.

Изображения одежд. Как уже отмечалось, колер из тонкотертых пигментов нанесен таким образом, что рисунок, выполненный по левкасу, читается на просвет. Высветление ведется разбелением основного колера, в котором имеются груботертые пигменты и чернь.

Красный: тонкотертая киноварь.

Холодный охряный: сиена натуральная+примесь: чернь, аурипигмент.

Малиновый: бакан.

Зеленый: глауконит+медная зелень+аурипигмент+примеси: чернь, киноварь.

Красно-коричневый: охра красная+киноварь+чернь+минеральная коричневая.

Черь (рисунок).

Сиреневый: бакан+белила. *Синий:* лазурит.

Светло-зеленый: белила+глауконит+примеси: чернь, аурипигмент.

Белый: белила+примеси: аурипигмент, киноварь, чернь.

Изображение горок. В процессе работы над горками иконописец неоднократно уточняет рисунок. Пласти лещадок мягкие, по цвету очень близки к тону основного колера.

Охряные: сиена натуральная+реальгар+киноварь+аурипигмент+чернь.

Зеленые: глауконит+аурипигмент+чернь; примеси: реальгар, киноварь.

Притенения: глауконит+медная зелень+чернь.

Опись горок: основной колер+сиена натуральная+чернь.

Нимбы святых и поля – охристо-зеленый колер (сиена натуральная+чернь); нимбы с одной стороны пробелены белилами, а с другой – лессированы киноварью.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Описание манеры письма и использованных иконописцем пигментов впервые было предложено А.Н.Овчинниковым в работе, опубликованной в 1971 г. на правах рукописи: "Опыт описания произведений древнерусской станковой живописи: Техника и стиль. Вып. 1. Псковская школа XIII—XVI вв.". По этой же схеме строится составленный А.Н.Овчинниковым "Каталог" (см. в кн.: ОВЧИННИКОВ А., КИШИЛОВ Н. Живопись древнего Пскова. XIII—XIV века. М., 1971). Эта же методика описания применена в статье ОВЧИННИКОВА А.Н. Из опыта реконструкции древних икон//Музей и современность. НИИкультуры. Труды 36. Вып. II. М., 1976. С. 196–238.
2. Исследования проведены А.П.Бурмакиным.
3. Анализы выполнены в химической лаборатории ВХНРЦ Н.В.Хлебушкиной.

А.Н.ОВЧИННИКОВ Об авторском покрытии живописи иконы

При реставрации иконы "Преп. Максим Исповедник, с деянием" было обнаружено присутствие копала в авторском покрытии иконы. Копал и янтарь относятся к группе твердых смол. И хотя в старых трактатах можно встретить упоминания о применении янтаря и копала при составлении покрывных лаков, в нашей реставрационной практике множество анализов, выполненных с покрытий живописи, обычно показывали присутствие мягких смол, таких как даммара, сандарак. И поэтому применение копала в данном случае можно связать с высоким мастерством Истомы Гордеева.

В Германии был проведен такой эксперимент. У всех монументальных ансамблей средневековой росписей был взят кубический сантиметр штукатурки, и затем наблюдали, под каким давлением рассыпается тот или иной "кубик". И вот выяснилось, что только у больших мастеров "кубик" был прочнее других.

Да собственно, это прослеживается в любом религиозном искусстве. Например, в Грузии, где имеется колоссальное количество резьбы по камню, выполняемой при строительстве храмов, наблюдается та же закономерность. Чем древнее памятник, тем тверже берется материал, а чем ближе к нашему времени – тем камень мягче, пока не дошли до резного гипса. Из этого следует, что чем выше религиозная культура, тем ответственной подбор и качество материалов, применяемых мастером при создании произведения.

Поэтому внимательность ко всем элементам, составляющим произведение, бывает только у мастеров высочайшего ранга и при выполнении важнейших заказов. Вполне возможно, что копалового покрытия в других иконах того же Истомы Гордеева можно и не встретить, но в данном случае заказ был столь серьезен, что это внимание к подбору материалов прослеживается вполне очевидно.

С.В. САВИН

Оклад иконы

Оклад этой иконы, выполненный в технике холодной листовой штамповки (формовка)¹, традиционно называется басменным и представляет собой серебряные позолоченные пластины с отштампованными на них орнаментами нескольких видов. К живописной поверхности они прикреплены латунными гвоздями, края пластин загнуты на торцы основы и зафиксированы наложенными поверх железными полосами, частично сохранившими оловянное покрытие², которые крепятся к основе железными гвоздями. За исключением орнамента на вертикальном правом поле срединки, имеющем канфарение по фону, остальные пластины оклада не имеют следов дополнительной обработки с лицевой стороны. В срединке, в верхней половине, по сторонам изображения фигуры святого – две серебряные пластины с отравированными на них текстами: “Преподобный Максим”, “Исповедник”. В клеймах 1 и 5 сохранились серебряные позолоченные нимбы с отравированными на них растительным орнаментом – смонтированные на аналогичные по форме подкладки из дерева, прикрепленные на живописную поверхность. В срединке и других клеймах нимбы утрачены. Оклад полностью отсутствует на нижнем горизонтальном поле иконы, а также частично утрачен на нижних клеймах и нижнем горизонтальном поле срединки.

Согласно соборной Описи конца XVI века, первоначально икона находилась в киоте и без оклада³. Несмотря на то, что золотой цвет оклада является неотъемлемой частью живописи⁴, на иконе он появляется скорее всего после “литовского прихода”, который, очевидно, и был причиной задержки украшения образа. По характеру крепления оклада можно судить о том, что его никогда не демонтировали, однако некоторые признаки⁵ указывают на его вторичное использование. Можно предположить, что причиной тому был все тот же “литовский приход”, во время которого оклады многих икон были ободраны, на что указывают “приписки” в Описи собора. Вероятно, сохранившиеся фрагменты окладов от других икон и были перенесены

на образ “Максима Исповедника”. Это было возможно благодаря существованию у икон единого модуля – “обычной меры”. Из этого следует, что оклад, а тем более его форма могли появиться раньше живописи. Несмотря на вышесказанное, его все равно можно считать авторским, поскольку стилистика оклада и живописи иконы соответствуют друг другу: монтировали оклад на икону скорее всего мастера, его же и создавшие⁶, да и заказчик этой работы оставался прежним.

Основным элементом украшения басменных окладов и носителем их сакрального смысла, в том числе и на этой иконе, являются растительные орнаменты⁷, для изучения стилистики которых и идентификации мною предложено использовать технологию снятия чалек с икон⁸. Особенно эффективным этот способ оказался при изучении орнамента оклада внутреннего поля иконы, так как объем басмы крайне затруднял возможность увидеть и “прочитать” раппорт орнамента в целом. В этом исследовании публикуются прориси всех орнаментальных мотивов оклада, что максимально упрощает сравнительный анализ этих орнаментов с подобными, но выполненными в другом материале и технике.

В рассуждении о стилистической принадлежности сольвычегодских басменных окладов сразу же хотелось бы выйти за рамки споров о московском или новгородском главенстве в формировании художественного вкуса Строгановых. Расположенный недалеко от Великого Устюга и Вологды, входя в XVI веке в Ростовскую епархию, осуществляя торговлю через Новгород и Псков, Сольвычегодск, естественно, находился под культурным влиянием этих городов. Идентичность окладов сольвычегодского собрания окладам икон Московского Кремля, Троице-Сергиевой лавры, Ипатьевского костромского монастыря, Суздаля, Свяжска подтверждает предположение о привлечении Строгановыми для выполнения заказов преимущественно мастеров государева двора. Этот факт – еще одно подтверждение стремле-

ния Строгановых к созданию в своей вотчине подобия московского двора.

Следовательно, изучение формирования единых художественных традиций в московском централизованном государстве, а также изучение проникновения западных технологий на Русь поможет понять характер стилистики произведений из сольвечегодского собрания.

В это время в Европе распространяются новые технологии, значение которых трудно переоценить, – кирпичное строительство и книгопечатание. Если появление на Руси в конце XV в. кирпичного зодчества лишь косвенно можно считать детищем немецкой технологии¹⁰, то изобретение Гутенбергом в середине XV в. книгопечатания и, как следствие, появление первой русской печатной книги является историческим фактом. Время начала широкого распространения на Руси печатных книг и басменных окладов совпадает, возможно, не случайно.

Вероятно, эти производства имели какой-то общий технологический элемент¹¹, изобретенный также немцами, кстати, привозившими руду, необходимую для организации этих производств, из Германии¹². По крайней мере на то, что при московском дворе немцам отводилась руководящая роль в ювелирном производстве, подтверждают документы того времени, именующие Золотую палату «немецкой»¹³. Да и в отличие от книгопечатания в производстве окладов участвовало «немецких мастеров и золотых и серебряных гораздых много»¹⁴. Любопытно, что до сих пор в ювелирном деле многие инструменты и процессы имеют немецкие названия (например, все виды штихелей в гравировании)¹⁵. Учитывая художественные вкусы государя двора и следуя им, Строгановы стремились привлечь для выполнения своих заказов лучших государевых мастеров, которыми в то время и являлись немцы. Подтверждением этого предположения является стилистика орнаментальных мотивов оклада иконы «Максим Исповедник», включающая хотя и своеобразно трактованные, но все же доселе неизвестные элементы классического античного искусства, привнесенные в русскую культуру европейскими мастерами. Например, «бусы», идущие по краям орнамента верхнего горизонтального поля иконы (редчайший элемент для басменных окладов исполнен максимально приближенным к образцу); лист же аканта составляет основу орнаментальных мотивов вертикальных полей, а также горизонтальных и левого вертикального полей средника иконы. Причем характер стилизации аканта выдает мастера Север-

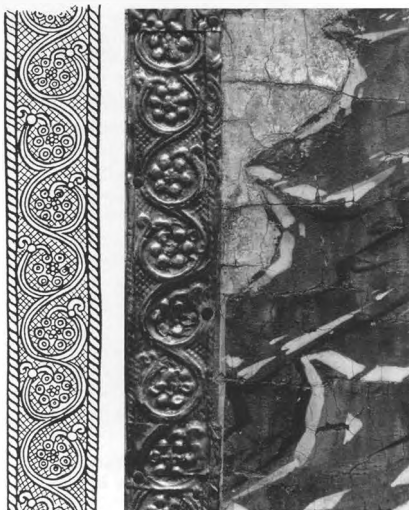
ной Европы, лишь косвенно знакомого с античными образцами. Орнамент оклада правого вертикального поля средника вообще выпадает из общей стилистики басменных окладов Руси конца XVI – начала XVII в. Определяющим по времени стилистику орнаментов полей средника является орнамент с горизонтальных полей оклада иконы «Благовещение»¹⁶, вертикальные поля которого настолько аналогичны исследуемому, что изготовление их одним и тем же мастером не вызывает сомнения. В пластике элементов этого оклада и в общем композиционном построении уже угадывается нарождающийся в Западной Европе стиль барокко. Следовательно, оклады этой иконы и иконы «Максим Исповедник» созданы в конце XVI – начале XVII в. Образ Максима Исповедника в описи Собора назван местным, а значит, учитывая престижность заказа как для заказчика, так и для исполнителя, логично предположить исполнение формы басы и непосредственно пластин оклада немецким мастером.

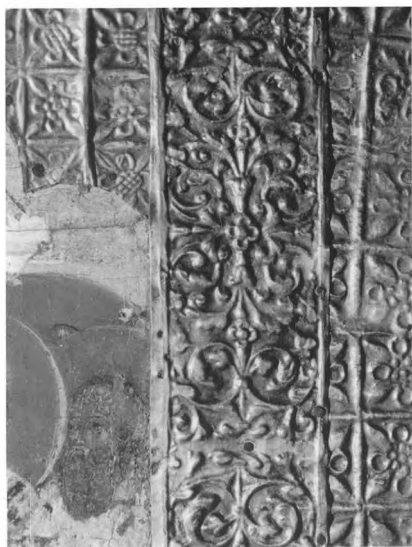
ПРИМЕЧАНИЯ

1. По современной технологии, чтобы сохранить рисунок, нанесенный на заготовку будущей формы для штампа, его фиксируют при помощи метчика, удаляя молотком, в результате чего линия рисунка получается состоящей из углублений в виде точек. Именно эти «точки», случайно оставшиеся в форме, удалось обнаружить по краю уже отштампованного орнамента на окладе одной из сольвечегодских икон («Григорий Армянский», начало XVII в.). Следовательно, современная технология изготовления штампов включала в себя элементы старинных приемов. Поэтому мы вправе использовать в описи оклада современную терминологию.
2. Железо, покрытое оловом, в конце XVI – начале XVII в. называлось на Руси «немецким железом».
3. Это указание в Описи этически оправдывает экспонирование икон без окладов после современной реставрации, особенно в случае утраты первоначального оклада или его фрагментарной сохранности, а также если стилистики вторичного оклада и живописи противоречат друг другу.
4. Очевидно, что при составлении колорита живописи иконописец учитывал золотой цвет предполагаемого оклада.
5. На некоторых клеймах оклад фона составлен из большого количества фрагментов, а на 14 клейме вырез оклада сохранил контур изображения, напоминающий очертания архитектуры и не совпадающий с изображением на данной иконе.
6. Свидетельствами профессиональности монтажа являются: **а)** соответствие модулей полей иконы и оклада; **б)** расположение орнаментов оклада соот-

- ветственно полям иконы: имеющий горизонтальное развитие – по горизонтальным полям; растущий вверх – по вертикальным. В этом угадывается повторение символики устройства древней алтарной преграды, где горизонтальные балки – небо и земля, а вертикальные – лестница или дерево, соединяющие горный мир с дольным. Пластины оклада, кроме расположенных на горизонтальных полях, смонтированы так, что ниже идущие наложены по стыкам на верхние и как бы образуют реальную лестницу. С технической стороны – стыки частей оклада становились менее заметными, так как основное освещение в храме направлено сверху вниз. Такой порядок расположения пластин оклада был нарушен на некоторых иконах Сольвычегодского собрания в результате старообрядческой “реставрации”, после которой они вернули в храм “подделки”, но с подлинными окладами.
7. В православии оклад называют ризой. Очевидно, в этом названии и кроется его сакральный смысл. “Одеядся светом яко ризою” (Псал. 103, 2) — так сказано о божественном свете, дающем вечную жизнь и райское блаженство. Именно образ райских кущ и несут в себе орнаментальные мотивы окладов. Название именно этого вида оклада – басма. Изначально басма – изображение хана, тисненная татарская печать, грамота с печатью. Итак, басменные ризы иконы – свидетельство, “печать” райской принадлежности священного образа. (см.: ДАЛЬ В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1981, с издания 1955. Т. I. С. 53; а также: ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ А.Г. Этимологический словарь русского языка М., 1910–1914; репринт: М., 1958. С. 56).
 8. См.: ОВЧИННИКОВ А.Н. Из опыта реконструкции древних икон//Реставрация икон. М., 1993. С.144. Предложенный способ изучения орнаментов основывается на специфике технологии изготовления окладов. Отштампованные в одной и той же форме басмы повторяют все характерные ее особенности, что позволяет почти безошибочно определять их идентичность. Снимая прорись, мы как бы реконструируем первоначальный рисунок, нанесенный на поверхность заготовки для будущей формы.
 9. Трудно предположить, что с подобным объемом работ могла справиться местная сольвычегодская мастерская, тем более что указания на ее существование в документах конца XVI—начала XVII в. отсутствуют. Да и содержать такую мастерскую было бы экономически нецелесообразно.
 10. Например, известно, что для восстановления рухнувшего в 1474 г. Успенского собора Московского Кремля Иван III “...посылает в Римскую землю для мастеров каменосечец, а иных повеле привести из своя отчины изо Пскова, поне же бо и ти от немцев пришли, навикше тамо тому делу, каменосечной хитрости” (см.: Н.И.НОВИКОВ. Сокровище Российских древностей. Исторический журнал. М., 1986. С. 98; а также ВЫГОЛОВ В.П. Архитектура Московской Руси середины XV века. М., 1988. С. 222—225).
 11. Принципиальным отличием средневековой технологии от современной, как мне кажется, является отсутствие постоянной второй половины формы штампа, а именно – пуансона. На это указывают частичное использование и различная компоновка элементов рапорта орнамента при формовке басменных окладов того времени. Несмотря на широкое распространение басменных окладов, они так мало изучены, что даже о технологии их изготовления мы имеем весьма приблизительное представление. М.М.Постникова-Лосева, описывая эту технологию, отмечала, что отштампованный орнамент со стороны пуансона четче – и это факт (см.: М.М.ПОСТНИКОВА-ЛОСЕВА. Русское ювелирное искусство, его центры, мастера XVI– XIX вв. М., 1974. С. 203). Но при соблюдении предлагаемой ею технологии получалось бы все наоборот.
 12. Эти сведения почерпнуты из недавно вышедшей книги, посвященной организации и формам ювелирного производства в кремлевских мастерских конца XVI—начала XVII в. (см.: СЕЛЕЗНЕВА И.А. Золотая и серебряная палаты. М., 2001. С. 67).
 13. Там же. С.55.
 14. Там же. С. 47.
 15. БРЕПОЛЬТ Э. Теория и практика ювелирного дела. Л., 1977.
 16. Икона “Благовещение”. Назарий Истомин Савин 1614/1615 г. (см.: Искусство строгановских мастеров... 1991. С. 69, № 28).

Ил. 32 а-б
Прорись и фотография
с основного орнамента
на внутреннем поле оклада



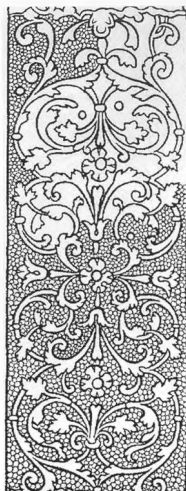
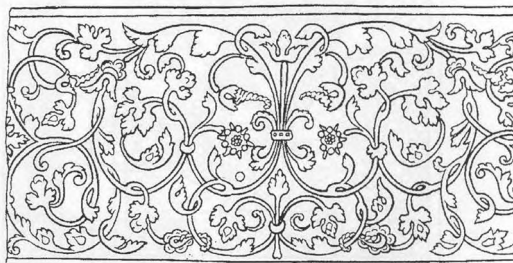


Ил. 33 а-б
Прорись и фотография
с дополнительного орнамента
оклада на внутреннем поле

Ил. 34 а-б. Прорись и фотография
с орнамента оклада в клеймах

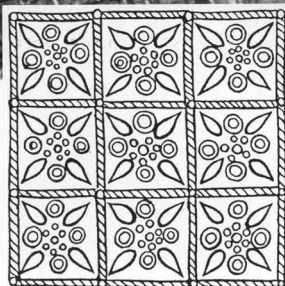
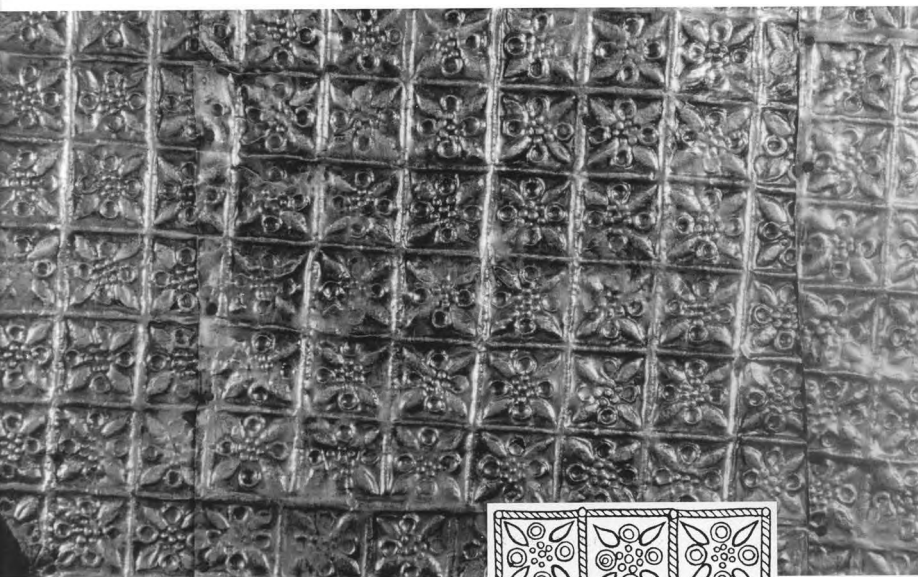


Ил. 35 а-б
Прориси с орнамента оклада
иконы «Благовещение»
1614/1615 гг.
Назария Истомина Савина
(горизонтальные
и вертикальные поля)



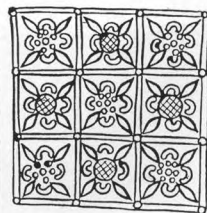
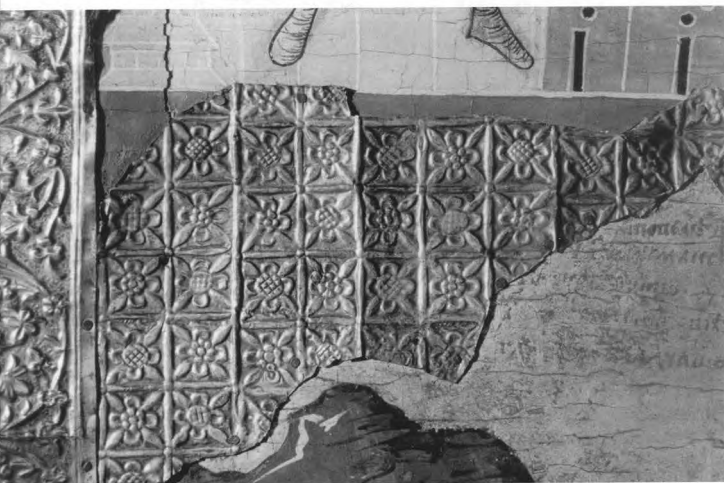
Ил. 36 а-б
Прорись и фотография
с орнамента оклада
на вертикальных полях



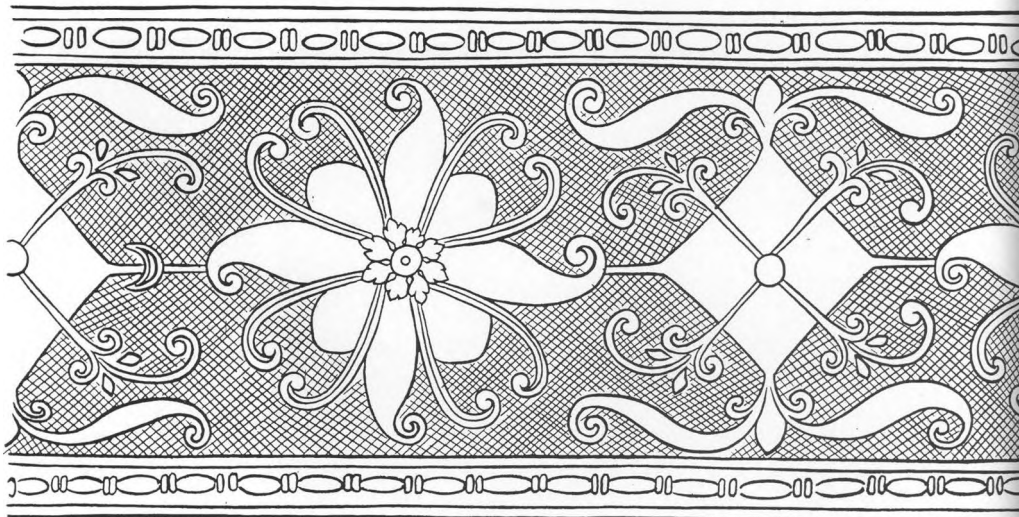


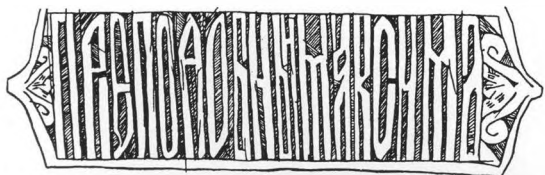
Ил. 37 а-б
Прорись и фотография
фрагмента орнамента оклада
на среднике

Ил. 38 а-б
Прорись и фотография
фрагмента орнамента оклада
в клеймах



Ил. 39 а-б
Прорись и фотография орнамента
на горизонтальных полях оклада





Ил. 40 а-б
Прорись и фотография
серебряной пластины
с надписью
в среднике иконы
(с левой стороны)



Ил. 41 а-б
Прорись и фотография
серебряной пластины
с надписью
в среднике иконы
(с правой стороны)





АТРИБУЦІЯ

Е.В. ЛОГВИНОВ

Атрибуция иконы

Икона «Максим Исповедник» с изображением деяний в 20-ти клеймах принадлежит к числу основных местных икон Благовещенского собора Сольвычегодска¹. Уже в самой ранней Описи этого собора, конца XVI в., упоминается: «Икона местная преподобный Максим Исповедник з деянием, на краске, в киоте. Поставление Максима Яковлева сына Строганова»². В момент вывоза иконы на реставрацию она размещалась в деревянной раме на южной стороне южного столба храма. На обороте иконы есть надпись следующего содержания: «Сий образ преподобного Максима Исповедника, а около писано житие его и мучение. А поставление тот образ на посаде в соборную в каменную в церковь Благовещения Пречистые Богородицы Максима Яковлевича Строганова»³.

Даже из этой краткой информации ясно, что икона может представлять определенный интерес для изучения одного из художественных явлений русской культуры конца XVI – первой трети XVII в., которое в литературе традиционно называется «строгановской школой» живописи⁴.

Прежде всего потому, что Благовещенский собор Соли Вычегодской на протяжении XVI–XVII вв. являлся главной домовою церковью Строгановых, купцов-меценатов, от чьей фамилии и произошло название этого живописного направления. Сам же город Соль Вычегодская во время пребывания в нем представителей торгово-промышленного дома Строгановых являлся административным центром и своеобразной «столицей» всех их необъятных сольвычегодско-пермских вотчин.

Во-вторых, весьма знаменательно для произведений, относимых к так называемой «строгановской школе», имя заказчика иконы, которое сообщает надпись, – Максим Яковлевич Строганов, ибо в основном именно оно, наряду с именем его двоюродного брата Никиты Григорьевича Строганова, встречается в надписях на тыльной стороне икон этого направления рядом с именами мастеров-иконописцев⁵.

В-третьих, интересен и важен сам факт на-

личия вкладной надписи на одной из центральных икон собора. И в частности – для изучения вопроса о формах взаимосвязи произведений художественного направления, называемого «строгановским», с местными иконами главного семейного храма Строгановых. Ведь в подавляющем своем большинстве на местных иконах Благовещенского собора последней четверти XVI – начала XVII в., то есть основного периода формирования облика внутреннего убранства храма, нет надписей об их поставлении⁶, в то время как большинство произведений, относимых к так называемой «строгановской школе» живописи, причем прежде всего те, которые являются «лицом» этого направления, – имеют надписи, в которых заказчиком указан кто-либо из Строгановых. А именно: наличие подобных надписей у большой группы икон-пяндниц и мелкоформатных складней, оказавшихся в начале XIX в. в собраниях старообрядцев, в совокупности со знанием происхождения этих икон, а также и художественно-стилистическое единство группы в целом явились, может быть, решающим фактором для выделения этих подписных икон из общего ряда произведений конца XVI – первой трети XVII в. и для именованья «строгановским» уже не просто частного собрания икон купцов-меценатов, а определенного художественного стиля иконописи.

Наконец, не случайно и само присутствие в Благовещенском соборе Сольвычегодска огромной житийной иконы столь редко встречающегося в русской иконописи византийского святого преподобного Максима Исповедника (ок. 580–662 гг.)⁷ с изображением в 20-ти клеймах истории его борьбы с ересью монофелитов⁸, как не случайна и принадлежность этой иконы к числу поставлений в собор именно Максима Яковлевича Строганова, ибо Максим Исповедник был небесным покровителем, святым-ангелом Максима Яковлевича.

Среди известных произведений, относимых к «строгановской школе» живописи, есть несколько небольших икон, включающих и изображение Максима Исповедника⁹. Иконы, по-

священные собственно этому святому, известны лишь из литературы¹⁰. Но положение рассматриваемой нами иконы по отношению ко всем другим изображениям Максима Исповедника, связанным с именем Максима Яковлевича, особое, и определяется оно прежде всего ее принадлежностью к числу основных местных икон домово́й церкви Строгановых¹¹.

Однако не исчерпывается ли этим непосредственная связь с понятием “строгановская школа” памятника, столь интересного для нее по своей исторической значимости? То есть имеет ли икона “Максим Исповедник” общие точки сопоставления как произведение искусства с памятниками, относимыми к “строгановской школе”?

Из всех индивидуальных изобразительных особенностей иконы обращают на себя внимание прежде всего две наиболее “заметные”. Первая – это своеобразная авторская манера изображения гор, вторая – необычные для житийной иконы киотообразные завершения иконной плоскости клейма. Благодаря именно этим особенностям, фактически уже на предварительном этапе знакомства с произведениями, представляющими “строгановскую школу” живописи (то есть по их публикациям), определился круг ближайших живописных аналогий иконы “Максим Исповедник”.

Так, первая особенность – почеркового характера мастера – была главной причиной, остановившей внимание на двух иконах из собрания ГТГ: “Исцеление слепого” и “Происхождение честных древ Креста Господня”¹². А непосредственное знакомство и сравнительный анализ иконы “Исцеление слепого” с “Максимом Исповедником” показали, что этот предварительный выбор оказался на удивление точным.

Во-первых, о характере изображения привлечших к себе внимание гор. Оказалось, что в двух клеймах иконы “Максим Исповедник”¹³ они не просто близки к изображению гор на иконе “Исцеление слепого”, а совпадают во всех частностях – рисунке, цвете, принципе построения. Так, в живописи и того и другого произведений в общих контурах гор нет ни резкости остроугольных скалистых уступов, ни традиционной геометрической четкости равномерно спускающихся прямых горизонтальных границ (или плоскостей) лещадок; а основным контурам холмов свойствен мерный волнообразный ритм движения “грядями” по диагонали. Совпадает и цвет гор – оранжево-охристый. Их колер положен одинаково жидко, так что

через него просвечивает подготовительный черный рисунок по левкасу (принцип, впрочем, характерный для многих произведений годовского времени). Точно так же совпадает и цвет линий основного рисунка по колеру (включая и притенение холмов): изумрудно-зеленый, он благодаря наложению на желтую охру воспринимается как зеленовато-черный. Сам рисунок отличается своеобразной индивидуальной манерой исполнения. Вершины холмов и их контуров местами усилены толстыми, характерными черными линиями. Самой манере рисунка горок обоих произведений во всех его элементах присущи широта, свобода, некоторая импульсивность и даже небрежность.

Наконец, тот же ярко выраженный индивидуальный характер имеют и белильные движки горок – собственно говоря, именно они явились указанием на икону “Исцеление слепого” как ближайшую аналогию живописи иконы “Максим Исповедник”. И особенно – стрелкообразные (напоминающие наконечники стрел) по диагонали и беглые короткие, но широкие – по вертикали. Белильные движки горок в соответствии с общими тенденциями времени выполняют организационную функцию традиционных белильных лещадок. Лещадки, или скорее намеки на них, также присутствуют в живописи этих двух произведений, но определяющего значения не имеют и замечены могут быть лишь при ближайшем рассмотрении.

Подобный характер совпадения всех живописных элементов при изображении горок в двух рассматриваемых произведениях позволяет говорить не столько об их принадлежности к одному и тому же художественному направлению, сколько о своеобразии почерка одного и того же мастера.

Сравнительный анализ всех других изобразительных элементов этих произведений лишь подтверждает данную мысль: характер их соответствий аналогичен характеру совпадений при написании горок.

Так, при изображении одежды в обоих произведениях мы видим использование того же, что и при изображении горок, принципа просвечивания рисунка по левкасу через жидко положенные колера. Сам рисунок в большинстве случаев уже нельзя назвать только подготовительным, так как поверх таких цветов, как желтые, красные, зеленые и лиловые, одежды проработаны лишь белильными формообразующими высветлениями (и то не всегда, как, например, глухой темно-желтый цвет).

Общий характер имеют и формы архитектур-

турного фона. В отличие от экспрессивно-свободной манеры рисования горок (и личного письма, от которого будет сказано ниже) им свойственны геометрическая четкость и ровность, даже аккуратность белидельного рисунка. Краски положены почти плакатно ровно, что особенно заметно в сравнении с раскраской других изображительных элементов рассматриваемых икон (например, тех же горок и одежд).

Легкие, нежные цвета архитектурного фона кажутся почти «невесомыми» в сравнении с более насыщенными цветами горок, моря и одежда (из-за присутствия в их колере гораздо большего количества белил). Однотипны, даже шаблонны и принципы изображения крыш, дверей и т.п. Совершенно идентичны по приемам изображения и нимбы. Они одного и того же цвета – близкого к оливковому, с однотипными красными и белильными припесками.

В целом все цвета – и горок, и одежда, и архитектурного фона, и личного письма, составляющего колористическую гамму иконы «Исцеление слепого», находят себе прямые повторения в живописи иконы «Максим Исповедник». Причем это относится не только к таким обычным для «строгановской школы» цветам, как светло-зеленые, нежно-розовый, бледно-желтый или киноварно-красный, но и к таким, например, как лиловый (точнее, розово-охристый лессировочный) или глухой темно-желтый при изображении одежды и оранжево-охристый при написании горок.

Наконец, можно перейти к сравнительному анализу принципов личного письма произведений. Живопись иконы «Максим Исповедник» отличается от живописи иконы «Исцеление слепого» прекрасной сохранностью и звучностью не приглушенных олифой красок. Но даже несмотря на общую правку и прописи иконы «Исцеление слепого», можно указать на наличие совершенно однотипных ликов в этих двух произведениях, и особенно – широкоскулых средовеках и одутловатых молодых¹⁴, системе изображений которых присущи как полная идентичность используемых иконописных приемов, так и совпадение индивидуального почеркового своеобразия.

Особенно интересно сравнить, например, однотипную систему высветлений при изображении лба или один и тот же характер индивидуального рисунка свободными белильными линиями при изображении губ и пальцев¹⁵.

В целом сравнительный анализ показывает, что в живописи иконы «Исцеление слепого» нет ни одного изображительного элемента, который

бы не нашел себе «двойника» в живописи иконы «Максим Исповедник». Поэтому можно утверждать, что оба произведения принадлежат кисти одного и того же мастера, имя которого называется надпись, расположенная на тыльной стороне иконы «Исцеление слепого»: «Си образ Максима Яковлева сына Строганова. Писмо чело века ево Истома»¹⁶.

Второй выразительной особенностью живописи иконы «Максим Исповедник», привлеченной к себе внимание, была, как уже говорилось, одна из деталей композиционного построения и одновременно своеобразный принцип украшения образа – книтообразная форма килевидных завершений иконной плоскости клеим.

Среди многоклеимых икон, относимых к так называемой «строгановской школе», оказалась целая группа произведений, в живописи которых встречается этот декоративный элемент. Особое же внимание из всей группы привлекли два памятника. Но прежде чем перейти к их сравнительному анализу с живописью иконы «Максим Исповедник», попытаемся проследить саму логику появления рассматриваемого декоративного элемента в живописи объединенных им таким образом произведений. Тем более что в основе своеобразной истории его бытования в иконописи лежит конкретный пример художественно-смыслового единства, общности и даже некоторой обособленности по отношению к другим синхронным по времени создания произведениям живописи – всего комплекса памятников, связанных с фамилией Строгановых.

Книтообразные формы наиболее часто встречаются в произведениях прикладного искусства. В иконописи они попадают, вероятно, как особенность именно этого вида искусства. Поэтому, отмечая их присутствие в живописи иконы «Максим Исповедник», казалось бы, достаточно ограничиться лишь указанием на эту общую подражательную основу рассматриваемого изображительного элемента иконы, заимствованную из форм произведений прикладного искусства (например, мелкой пластики), и не подразумевать некоего конкретного памятника, тем более что в XVII в. книтообразные формы получают широкое распространение в произведениях станковой живописи.

Но книтообразное завершение иконной плоскости не всего произведения, а отдельного клейма житийной иконы – большая редкость для иконописи. И встречается этот элемент лишь среди памятников одной тематически связанной между собой группы. Это иконы Бого-

матери Владимирской с изображением праздников (или чудес от иконы) на полях. Для данной группы икон этот элемент не случаен, а является своеобразным “копированием” одной из деталей оклада, которым митрополит Фотий украсил в свое время чудотворную икону Владимирской Божией Матери.

Уже в XVI в. в восприятии русских людей этот оклад становится неотъемлемой принадлежностью национальной святыни Московского государства. А сам “новый” образ получает значение своеобразного первообраза для икон Владимирской Богоматери указанного типа¹⁷, самым ранним примером которого, вероятно, следует считать икону, написанную для Успенского собора Московского Кремля в начале XVI в., когда “делали серебряный киот для древней иконы”¹⁸.

На полях этой иконы изображены 12 праздников и 12 святителей. И на этой иконе мы впервые встречаем живописное повторение кикообразности верхней части иконной плоскости праздников оклада Фотия. Но на других (известных мне) подобных иконах – “копиях” древней святыни XVI в. этот декоративный элемент не встречается¹⁹. И тем более становится примечательным факт его появления и постоянного использования в живописи большинства икон типа “Богоматерь Владимирская, с праздниками на полях”, связанных с фамилией Строгановых. Причем это относится не только к иконам, написанным “в меру” чудотворного образа – храмовым по своему назначению²⁰, но и к группе небольших икон “Богоматери Владимирской, с праздниками”, являющихся средником одностипных, может быть, походных, складней, относимых всеми исследователями к “строгановской школе” живописи²¹.

Как результат прямого заимствования из языка форм родственных строгановских икон типа “Богоматери Владимирской, с праздниками” следует рассматривать наличие кикообразного элемента в верхней части живописи клейм и на иконе “Максим Исповедник”, и еще на двух произведениях, представляющих “строгановскую школу” живописи. Это створки с изображением в 16-ти клеймах истории иконы Богоматери Римской из собрания П.Д.Корина²² и рама с изображением в 24-х клеймах жития митрополита Петра из собрания ГТГ²³.

Именно эти два произведения и привлекли к себе наибольшее внимание из числа всех известных строгановских икон, в живописи которых встречается рассмотренный декоративный элемент. Ведь с иконой “Максим Исповедник”

их объединяло не только сюжетное отступление от темы, с которой непосредственно связано происхождение, бытование и смысловое значение кикообразных форм клейма, но и то, что у всех трех произведений мы видим и одиотипное сочетание серебра оклада²⁴ с довольно редким для иконописи серебряным фоном клейм, которое к тому же не встречается даже среди строгановских икон “Богоматери Владимирской, с праздниками”. Самое же главное было то, что именно эти два памятника являлись для иконы “Максим Исповедник” явно и ближайшими живописными аналогиями, причем уже в отношении всех икон “строгановской школы” (исключая лишь три иконы письма человека Максима Яковлевича Строганова Истомы, о которых говорилось выше).

Характер совпадений был столь впечатляющ и действовал так завораживающе, что хотелось думать о возможной принадлежности всех трех произведений кисти одного и того же мастера. Но какого именно? Истомы Гордеева, человека Максима Яковлевича Строганова, который, исходя из содержания надписи на оборотах створок, был их автором, или Истомы Савина, которому все исследователи приписывали живопись рамы? С одной стороны, формально, казалось, все было в пользу последнего: приписывание Истеме Савину двух икон из собрания ГТГ – “Исцеление слепого” и “Происхождение честных древ Креста Господня” (которые, как уже говорилось, безусловно принадлежали автору интересующей нас иконы “Максим Исповедник”) и даже принадлежность Истеме Савину (правда, судя в основном по надписи на обороте) иконы “Богоматерь Владимирская, с изображением истории нашего Тамирлана” из ПГХГ, кдейма которой имели килевидное завершение²⁵.

С другой стороны, судя даже по публикациям произведений, было ясно, что к живописи иконы “Максим Исповедник” гораздо ближе живопись створок, выполненная Истемой Гордеевым, чем живопись таких, например, произведений Истомы Савина – центральных, как думается, для характеристики творчества этого мастера, – как икона “Избранные святые” или складень из трех икон с изображением моления московских святых из собрания ГТГ²⁶.

В процессе непосредственного знакомства с живописью всех указанных выше произведений и исследование причин, которые лежали в основе их атрибуции, стало очевидным, что иконы письма “человека Максима Яковлевича Строганова Истомы” в действительности

принадлежат кисти Истомы Гордеева, а не Истомы Савина. И здесь следует отдать должное Ю.Н.Дмитриеву, который, в отличие от большинства исследователей, однозначно указал на ошибочность “обычного” смешивания двух разных мастеров – “человека Максима Яковлевича Строганова Истому” и Истомы Савина²⁷.

Выяснилось также, что живописи рамы с изображением жития митрополита Петра неправомерно приписывается кисти Истомы Савина, а по своим художественно-стилистическим особенностям гораздо ближе к произведениям того же Истомы Гордеева, и прежде всего – к створкам от иконы Богоматери Римской и интересующей нас иконе “Максим Исповедник”.

Главной (объективной) причиной приписывания этих трех произведений кисти Истомы Савина следует считать общую художественно-эстетическую основу творчества двух иконописцев-тезок и принадлежность к одному и тому же “старшему” поколению мастеров “строгановской школы”. Такая аргументация к тому же как бы подкреплялась и косвенными “доводами”: это и совпадение имени (в случае с иконами “Исцеление слепого” и “Происхождение честных древ Креста Господня”), и идейно-тематическое подчинение, и «физическое» единство с действительным произведением Истомы Савина (исполненная им рама).

Подробному освещению вопросов, связанных с атрибуцией икон “человека Максима Яковлевича Строганова Истому” и рамы с изображением жития митрополита Петра, посвящена специальная статья Д.Е.Мальцевой²⁸, которая в процессе изучения круга произведений, относимых к “строгановской школе” живописи, пришла к аналогичным выводам. В данной статье мы ограничимся изложением общего хода своей работы и не будем касаться этой темы, заметим лишь, что решение проблем, неожиданно возникших в процессе ее разработки, в действительности оказалось составной частью вопроса атрибуции живописи иконы “Максим Исповедник”.

Вместе с тем следует отметить, что именно икона “Максим Исповедник” явилась отправной точкой и своеобразным ориентиром для объединения под именем Истомы Гордеева указанных выше произведений, одним из главных аргументов для их атрибуции. Особенно ценно наличие этого памятника при сравнении иконы “Исцеление слепого” и створок от иконы “Богоматерь Римская”, так как икона “Максим Исповедник” является как бы своеобразным “жи-

вописным мостом” между ними, благодаря которому преодолеваются некоторые трудности их сравнительного анализа, обусловленные значительной разницей размеров произведений, ибо представляется возможность в одном случае – сравнить изображения двух памятников в одном и том же масштабе, и в частности систему личного письма (“Максим Исповедник” – “Исцеление слепого”), а в другом случае (“Максим Исповедник” – створки) – указать на точные соответствия отдельных изобразительных элементов, которые выявляются лишь благодаря многочисленности и разнообразию вариантов композиций клейм двух многосюжетных произведений и которые не прослеживаются при непосредственном сравнении иконы “Исцеление слепого” и створок.

Это относится, например, к точным повторениям некоторых архитектурных форм²⁹, идентичному рисунку и принципу изображения волн, близкому изображению лодок³⁰, но особенно – к однообразию пластического решения изображений как целых групп людей³¹, так и отдельных фигур³². В “Максime Исповеднике” и створках прослеживается к тому же и некое общее своеобразие индивидуального художественного мышления; и здесь следует обратить внимание на характерную особенность этих произведений: сочетание удлинённых пропорций фигур с широтой их корпуса. В целом живописи произведений присуща и единая, уже описанная выше манера изображения архитектуры, одежды и особенно горок.

До сих пор мы специально не останавливались на сравнительном анализе принципов композиционного построения исследуемых произведений и их стилистическом своеобразии, так как наиболее интересно это будет сделать при одновременном рассмотрении трех памятников: двух многоклеимых произведений Истомы Гордеева – “Максима Исповедника” и створок, и рамы с изображением жития митрополита Петра.

В качестве краткой характеристики стиля и общего принципа композиционного построения живописи этих трех памятников могут служить слова В.И.Антоновой из описания живописи одного из них (створок): “Каждое из... клейм завершено шестилонастной щиповой аркой и обведено узкой белой полоской... В верхней части каждого клейма на зеленом (?) (в действительности – серебряном. – Е.Л.) фоне – многострочные мелкие киноварные надписи. Композиции клейм, несмотря на маленький размер, монументальны, рисунок широкий и

свободный. Фигуры в изображениях величественны, жесты их строги и выразительны...»³³.

Но при сравнении индивидуальных особенностей письма рамы и характера живописи иконы «Максим Исповедник», как, впрочем, и створок от иконы Богоматери Римской, можно проследить не только единство, но и разницу, которая проявляется в понимании одних и тех же общих композиционных принципов создания художественного образа.

Это прежде всего разные пропорциональные соотношения фигур как с общим размером клейма, так и с архитектурой, за счет которых живописи рамы в большей степени присуще ощущение как бы непосредственной жизни человека в изображаемом окружении.

Живописи же иконы «Максим Исповедник» свойственна иная пластическая выразительность: большая, по сравнению с живописью рамы, общая упрощенность композиционных приемов, лаконичность изобразительного рассказа, выделение роли общего силуэта – изображаются не отдельные фигуры, составляющие группу, а группа людей (например, изображения сцен погребения на этих двух памятниках).

Далее. Большинство архитектурных форм в этих двух произведениях не находят друг другу точных аналогий (в отличие от «Максима Исповедника» со створками). Принцип изображения и рисунка горок общий, но при этом большие движки горок в живописи рамы не имеют столь характерной для движков на иконе «Максим Исповедник» толщины, которая присутствует в живописи также небольших по размеру створок (хотя общий характер изображения горок на раме гораздо ближе к живописи иконы, а не створок). В целом живописи рамы свойственна большая камерность и детальная разработка.

Однако не обусловлены ли все эти отличительные черты лишь разными живописными задачами, которые стояли перед одним и тем же мастером? Однозначно ответить на этот вопрос, очевидно, нельзя. И все-таки с большей долей вероятности можно отнести живопись рамы с изображением жития митрополита Петра кисти мастера Истомы Гордеева.

Так или иначе, но мы видим, что все рассмотренные выше произведения образуют в целом единую стилистическую группу, а по своим характерным признакам выделяются даже из среды безусловно родственных им произведений, представляющих так называемую «строгановскую школу» живописи, определяющих и

«характерные» отличительные признаки «строгановской школы», эстетику строгановского стиля в целом (это отдельные произведения Прокопия Чирина, Никифора Савина и Назария Савина³⁴).

Так, несмотря на миниатюрный размер изображений в клеймах створок от иконы Богоматери Римской и рамы с житием митрополита Петра, в них нет и намека на так называемую «мелочность» письма или «преувеличенный интерес к формальной стороне художественного произведения»³⁵, и мастерство исполнения отнюдь не приобретает самодовлеющей эстетической ценности³⁶.

Напротив, живописному рассказу этих двух небольших произведений, как и повествованию о деяниях Максима Исповедника на его огромной храмовой иконе, присуще скорее эпическое начало. И как всякое эпическое произведение, они несут в себе прежде всего утверждение начала соборности человеческой личности, а не ее индивидуальной обособленности.

Их искусство обращено ко всей «разнородной толпе посетителей храмов»³⁷ и в нем нет оттенка интеллектуально-художественной элитарности. Односюжетным композициям клейм свойственны ясность и устойчивость форм. Клейма лишены всякой перенасыщенности, как смысловой, так и сюжетной. Изобразительному повествованию произведений чужд и дух людской «суетности и суетливости»³⁸. Наоборот, ощущение реальности событий в этих произведениях не заслоняет сознание их вневременной значимости.

В этом смысле в произведениях Истомы Гордеева мы видим как бы отказ от основных художественных тенденций русского искусства середины XVI в. (наиболее ярким выразителем которых была эпоха митрополита Макария) и своеобразный возврат – а может быть, даже и сознательную попытку возрождения стиля – к художественным идеалам и формам русского искусства конца XV – начала XVI в., которые наиболее ясно воплотились в творчестве Дионисия.

Но при этом, конечно, вековая пропасть лежит между внутренне-мирным и созерцательно-надстрастным миром Дионисия и патетически-приподнятым, достигающим часто драматического накала живописным рассказом иконы «Максим Исповедник» между дионисиевской легкостью и весомостью фигур, некоторой статической неповоротливостью эмоционально-напряженных композиций «Максима Исповедника».

На тенденцию “вернуться к религиозным образам дионисиевской поры”, наметившуюся в 80–90-х гг. XVI столетия, указывала еще Н.Е.Мнева, но связывает она ее только с так называемой “годуновской школой”³⁹. В литературе уже отмечалось, что между произведениями, связанными с фамилиями Годуновых и Строгановых, существует много общих точек соприкосновения⁴⁰. Для произведений же мастеров “старшего” поколения “строгановской школы”, которым еще не свойственны многие определяющие особенности развитого строгановского стиля⁴¹, их отнюдь не меньше, чем различий.

Поэтому вряд ли следует говорить о делимости памятников изобразительного искусства годуновского времени в целом на две противоположные (!) “школы”, тем более что возникновение обеих так называемых “школ” в настоящее время всеми исследователями связывается с Москвой и даже более узко – с царскими мастерскими. Икона “Максим Исповедник” является одним из примеров общности культурной основы двух тенденций русского искусства конца XVI–начала XVII в.: архизирующей “монументальной”, пытавшейся вернуться к традиционным основам русского искусства, и мелочно-мастерской “миниатюрной”, одной из характерных черт которой становится впоследствии не совсем обычное еще для русской иконописи преувеличенное значение и даже художественно-эстетическая самоценность изоциренно-тищательного выпысывания многих второстепенных изобразительных элементов, таких, например, как узоры одежды и доспехов.

Не случайным является и тот факт, что в качестве примеров “годуновской школы” исследователи обычно указывают на памятники, монументальные по своему прикладному назначению, а в качестве характерных памятников, определяющих “строгановскую школу”, – небольшие по размеру иконы, значительная часть которых к тому же представляет иконы с изображением моления святых-ангелов заказчиков и предназначена поэтому для индивидуального моления последних.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 197,3x157,2x4x4; СГИХМ. Инв. СМ-346-Ж. Раскрыта в ВХНРЦ в 1978–1982 гг. Реставратор Г.В.Цируль. КП-2214. Первую публикацию и воспроизв. иконы см.: ГРА. С. 45, 47. Ил. на с. 46.
- “Опись сольвыгодского Благовещенского собора”. РНБ, Отдел рукописей. Собрание Археологи-

ческого общества (№ 26, л. 10 об.; Савваитов, 1886. С. 34. Запись выполнена основным, самым ранним почерком. Судя по некоторым ее особенностям, она могла быть сделана несколько позднее времени составления основной части Описи, но не позже 1610 г., о чем говорит форма написания имени Максима Яковлевича Строганова. О датировке рукописи, известной в литературе под названием “Опись Сольвыгодского Благовещенского собора 1579 года”, см.: СИЛКИН А.В. Строгановское двустороннее лицевое шитье//Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства. М: ВХНРЦ, 1984. С. 42.

3. Воспроизведение надписи см.: ГРА. С. 47. Обращает на себя внимание разница в написании имени заказчика в Описи и в надписи на тыльной стороне иконы, свидетельствующая о том, что надпись на иконе возникла позднее времени ее создания, а именно – после 1610 г., когда Строгановы получили право именоваться на “ич”. Из этого примера видно, что форма написания имени на обороте строгановских икон не может быть указанием на нижнюю дату создания произведения. Интересно также отметить, что в надписи на иконе “Благовещение, с Акафистом” форма написания имени Максима Яковлевича Строганова старая, в то время как на другой иконе местного ряда постановления Максима Яковлевича – “Вседержитель на престоле, с молящимися святыми” – аналогичная надпись иконы “Максим Исповедник”.
4. Под этим термином в данной статье подразумевается круг памятников русской иконописи, написанных по заказу “именитых людей” Строгановых.
5. Максим Яковлевич Строганов (1557–1624) был одним из наиболее ярких представителей этой уникальной для истории России фамилии. Об иконных мастерских, организованных им и Никитой Григорьевичем в Соли Вычегодской, см. в работах А.А.Введенского, напр.: Дом Строгановых в XVI–XVII вв. М., 1962. С. 190–197.
6. Из числа всех храмовых икон, которые теоретически находились в соборе уже в начале XVII в., только три иконы имеют надписи на оборотах, причем все они – поставление Максима Яковлевича Строганова. Надписи на этих иконах заключены в круг – именно эта форма характерна и для небольших произведений, относимых к “строгановской школе” и принадлежавших некогда тому же Максиму Яковлевичу.
7. Мне известна лишь одна значительная по размеру икона Максима Исповедника – это икона второй половины XVIII в. из придела Максима Исповедника вологодской церкви Дмитрия Прилуцкого (также “патрональный” образ). Следует еще указать на пелену конца XVI в. из Сергиево-Посадского музея (см.: Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея / Автор-составитель Т.МАНУШИНА. / М., 1983. № 16. Ил. на с. 190). Близость этого произведения по времени создания к иконе “Максим Исповедник”, равно как и редкость для русского искусства образа этого святого не го-

- ворят ли о возможной связи с именем того же Максима Яковлевича Строганова?
8. Изображение деяний Максима Исповедника во многих деталях не соответствует исторической действительности. В основе некоторых ошибок лежат неточности изложения Пролога. О редакциях жития Максима Исповедника см. прекрасную вступительную статью М.Д. Муретова в книге "Творения святого отца нашего Максима Исповедника" (Часть 1. Сергиев-Посад, 1915). Рассмотрение интересного вопроса сравнения изображений в клеймах иконы с текстом жития святого не входит в рамки данной статьи.
 9. Это две иконы из собрания Покровского храма Рогожского кладбища (воспроизв. см.: Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве [М., 1913]. № 36 и 38), икона складня из собрания П.Д. Корина (см.: АНТОНОВА. № 75. Ил. 93). Н.П. Кондаков называет икону Прокопия Чирина "Нерукотворный Спас с изображением на полях Максима Исповедника и Иоанна воина" (КОНДАКОВ Н.П. Лицевой иконописный подлинник. Т. 1. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. С. 81). Одна икона упоминается у Д.А. Ровинского (РОВИНСКИЙ Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. М., 1903. С. 30, 35). И еще один образ – в духовном завещании сына Максима Яковлевича Строганова Максима Максимовича (публикацию этого документа см.: ВВЕДЕНСКИЙ А.А. Иконные горницы у Строгановых в XVI—XVII веках/Материалы по истории русского искусства. Т. I. Л., 1928. С. 57). Кроме того, на иконе местного ряда Благовещенского собора "Вседержитель на престоле" среди святых мы также видим изображение преподобного Максима Исповедника.
 10. Это икона из собрания Г.Т. Молошников, о которой пишет Д.А. Ровинский, и икона, упоминаемая в духовном завещании Максима Максимовича Строганова (см. прим. 9).
 11. В этом отношении с иконой "Максим Исповедник" может сравниться только интереснейшая икона местного ряда собора "Вседержитель на престоле, с молящимися святыми", судя по надписи на обороте, "письма Истомы Савина"; эта икона являлась одновременно и семейной иконой Максима Яковлевича Строганова. Говорить о ее живописи в настоящее время нельзя, так как она находится, к сожалению, под записью.
 12. АНТОНОВА, МНЕВА. №№ 784 и 789. Ил. 107 и 110.
 13. Это клейма 1 и 13. Нумерация клейм как на иконе "Максим Исповедник", так и на всех других рассматриваемых ниже многоклеимых иконах дается слева направо, по горизонтали сверху вниз.
 14. Например, лики двух крайних апостолов слева в верхнем ряду на иконе "Исцеление слепого" и священника с диаконом, стоящих за святителем, на клейме 19 иконы "Максим Исповедник".
 15. См. те же клейма, что и в прим. 14, а также изображение пальцев руки слепого на иконе "Исцеление слепого" и гребца в клейме 9 или папы Мартина в клейме 6 на иконе "Максим Исповедник".
 16. АНТОНОВА, МНЕВА. С. 311.
 17. Повторяется обычно лишь общая структура иконы: размер доски, чаще всего точно соответствующий размеру чудотворной иконы, и общая композиция изображения: в среднике — образ Богоматери Владимирской, а на полях — или клейма с изображением праздников и чудес, или же просто оклад; причем подбор сюжетов клейм и их общее число чаще всего произвольны. Подобные копии – интерпретации московской святыни были, например, и во владимирском Успенском соборе, и в приделе Рождества Богородицы новгородской Софии, и в суздальском Покровском монастыре. Непосредственно связаны своим созданием с чудотворной иконой и такие иконы, как "Богоматерь Волоколамская" из собрания Музея имени Андрея Рублева, и "Богоматерь Владимирская (Древо Московского государства)" Симона Ушакова, и многие другие произведения XVI и XVII вв.
 18. ТОЛСТАЯ Т.В. Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 49.
 19. Можно указать лишь на икону "Богоматерь Владимирская, с праздниками" конца XVI в. из церкви Воскресения Словущего Московского Кремля и на вкладную икону царя Феодора Иоанновича в Новодевичий монастырь. На второй иконе праздники и святые изображены в 12-ти серебряных киотцах-дробницах, наложенных поверх оклада. Киотцы-дробницы мы видим также и на двух иконах-падницах из собрания Оружейной палаты (в настоящее время находятся в экспозиции). Этот же декоративный элемент встречается и на шитой иконе "Богоматерь Владимирская, с праздниками" — пелене от древней чудотворной иконы из собрания ФГУ ГИМЗ "Московский Кремль" (воспроизв. см.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1969. Табл. 122).
 - Говоря о памятниках прикладного искусства, в которых рассматриваемый элемент семантически также восходит к окладу митрополита Фотия, следует обязательно указать на серебряные створки киота из Сольвычегодского Благовещенского собора, в котором находилась украденная еще в 1842 г. икона "Богоматерь Владимирская", хорошо известная в литературе по имевшейся на ней надписи. Клейма створок этого киота также имеют штилопастные килевидные завершения (воспроизв. двух клейм см.: БОЧАРОВ Г., ВЫГОЛОВ В. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотьма. М., 1983. С. 38. Ил. 14).
 20. Две из трех сохранившихся имеют килевидное завершение живописной плоскости клейма. Это икона из Орла-города "письма Истомы Савина" с изображением истории нашествия на Русь Тамерлана (воспроизв. см.: Пермская государственная художественная галерея. М., 1976. Ил. 10, 11); и

- икона из Сольвычегодска с изображением праздников на полях из собрания Государственный Эрмитаж (см.: Сто икон из фондов Эрмитажа. Каталог. Л., 1982. № 50. Ил. на с. 62).
21. Два складня хранятся в ГТГ (АНТОНОВА, МНЕВА. №№ 809 и 851), один в ГРМ и один в ПГХГ. Еще один складень воспроизводится П.П.Муратовым в "Истории русского искусства". Т. VI. М., 1914. С. 371 (далее – Муратов, 1914). Однако на последнем складне мы видим кикообразные завершения лишь на створках с изображением ликов святых. Но наиболее интересно отметить наличие этого элемента на иконе "Богоматерь Владимирская, с праздниками", находившейся в XIX в. в старообрядческом Покровском храме Рогожского кладбища в Москве (воспроизв. см.: Снимки древних икон и старообрядческих храмов Рогожского кладбища в Москве. М., 1913. № 43). К сожалению, мне неизвестно, сохранилась ли эта икона до настоящего времени, и судить о ее особенностях я мог лишь по указанному воспроизведению. Некоторое сомнение, препятствующее окончательной датировке этого памятника конца XVI—начала XVII в. (то есть времени создания иконы "Максим Исповедник"), вызывает живопись средника. Но характер живописи клейм очень близок к группе строгановских икон, являющихся ближайшими аналогиями живописи "Максима Исповедника" (особенно изображение гор, понимание архитектурного фона и совпадение отдельных архитектурных элементов). К этой группе икон, кроме тех двух, о которых подробно будет говориться ниже, относятся еще иконы "София Премудрость Божия" из собрания ГТГ и "Сошествие Святого Духа" из Музея имени Андрея Рублева (по стертой надписи на обороте, как ее прочитал В.В.Кириченко, "письмо Никифорова").
 22. АНТОНОВА. № 65. Ил. 82.
 23. АНТОНОВА, МНЕВА. № 788; воспроизв. см.: БРЮСОВА В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. Цв. ил. 4.
 24. Оклада на створках от иконы "Богоматерь Римская" в настоящее время нет, но безусловно живописное построение и этого произведения изначально было рассчитано на украшение образа серебряным окладом. Аналогичными примерами письма под оклад могут служить и многие другие иконы, связанные с именем Строгановых, и прежде всего все иконы типа "Богоматери Владимирской, с праздниками на полях", о которых говорилось выше.
 25. Живопись клейм этой иконы явно отличается от живописи как рассматриваемых трех икон, так и от живописи других подписных икон Истомы Савина, что было отмечено еще Ю.Н.Дмитриевым (см.: ДМИТРИЕВ Ю.Н. "Строгановская школа" живописи // История русского искусства. Т. III. М., 1955. С. 664).
 26. АНТОНОВА, МНЕВА. № 787 и 785 (ил. 109).
 27. ДМИТРИЕВ, 1955. С. 664, прим. 5.
 28. "Об атрибуции некоторых икон, приписываемых Истоме Савину", см.: Памятники русского искусства. Исследования и реставрация. М., 1987. С. 31.
 29. Ср., например, изображение башни в 9-ти клеймах створок и клейме 13 "Максима Исповедника".
 30. Клейма 9 и 15 на иконе "Максим Исповедник" и 9 и 12 створок.
 31. Клейма 17 "Максима Исповедника" и 2 створок.
 32. Ср., например, клейма 4 и 5 створок и клеймо 9 "Максим Исповедник".
 33. АНТОНОВА. С. 86.
 34. Такие, например, как "Никита воин" и "Дмитрий Солунский и Дмитрий царевич" Прокопия Чирина, "Чудо Федора о змие" и "Чудо Георгия о змие" Никифора Савина, "Царь царем" Назария Савина.
 35. ДМИТРИЕВ, 1955. С. 651.
 36. Там же. С. 650.
 37. Там же. С. 655.
 38. Там же. С. 652.
 39. МНЕВА Н.Е. Живопись конца XVI—начала XVII века // История русского искусства. Т. III. М., 1955. С. 640.
 40. КОЖИНА Ю.А. Одно из художественных течений в русской живописи XVI – XVII вв. // Русское искусство XVII века. Сб. статей. Л., 1929. С. 81; МАЛКОВ Ю.Г. Живопись // Очерки русской культуры XVII века. Ч. 2. Духовная культура / Под ред. А.В.Арциховского. М., 1979. С. 210.
 41. МУРАТОВ, 1914. С. 358.

А.Н. ОВЧИННИКОВ

Неизвестная икона письма Истома Гордеева из частного собрания

Представляется небезынтесной публикация иконы “Введение во храм”, проходившей экспертизу в отделе древнерусской живописи ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря, на обороте которой имеется надпись с указанием на авторство Истома Гордеева. Сама икона (36,0x30,4x2,5) является врезком XVII в. в доску XIX в. Живопись имеет поновление XIX—начала XX в.; надпись на верхнем поле датируется XIX в. Авторская живопись достаточно сохранна и может датироваться первой четвертью XVII в. На обороте доски, использованной для врезки, имеется двухстрочная потерянная надпись, текст которой не поддается прочтению. Между шпонками слева расположено круглое по форме клеймо (диаметр 8,5 см), прокрашенное красной краской и обведенное двойным контуром. В центре оборота находится надпись чернилами в 7 строк, заключенных в процарапанный круг (диаметр 8 см). Текст ее значительно потерт, последние 4 строки читаются в косом свете.

Ил. 42.

*Оборот иконы письма Истома Гордеева (?) “Введение во храм” с надписями в клеймах.
(Частное собрание)*

Судя по всему, эта надпись повторяет текст, бывший на подлиннике:

Сий образ на
писан по повеле
нию Максима Яко
[влевича С]трогано
ва [письмо человека
его Истома] Горде
ева

Имя Истома Гордеева в литературе известно по двум иконам из собрания Павла Корина (складень “Церковь походная” конца XVI в. и две створки “Чудеса иконы Богоматери Римской” 1602 г.), а кроме того, по иконе “Максим Исповедник, с деянием” рубежа XVI—XVII вв. из Сольвычегодского историко-художественного музея. Сравнение особенностей письма этих памятников с атрибуированной иконой не противоречит содержанию текста в клейме: она может быть датирована первой четвертью XVII в. (до 1624 г. — года смерти Максима Яковлевича). Сохраняя знак вопроса рядом с именем автора, поскольку надпись значительно потеряна, можно определенно сказать, что композиция и манера письма во всем идентичны приемам письма иконы “Максим Исповедник, с деянием”, исполненной Истома Гордеевым.





Ил. 43. Введение во храм. Истома Гордеев (?). Первая четверть XVII в.
Частное собрание. (Публикуется впервые)



Ил. 44. Складень трехстворчатый:
Церковь походная. Левая створка.
Конец XVI века. Истома Гордеев



Ил. 45. Складень трехстворчатый:
 Церковь походная. Средняя створка.
 Конец XVI века. Истома Гордеев



Ил. 46. Складень трехстворчатый:
Церковь походная. Правая створка.
Конец XVI века. Истома Гордеев



Ил. 47. Створки четырехрядные:
 Чудеса иконы Богородицы Римской.
 После 1602 г. Истома Гордеев



Ил. 48. Створки четырехрядные: Чудеса иконы
 Богоматери Римской. Левая створка.
 Клеймо 1. Написание иконы евангелистом Лукой



Ил. 49. Створки четырехрядные: Чудеса иконы Богоматери Римской.
Левая створка.

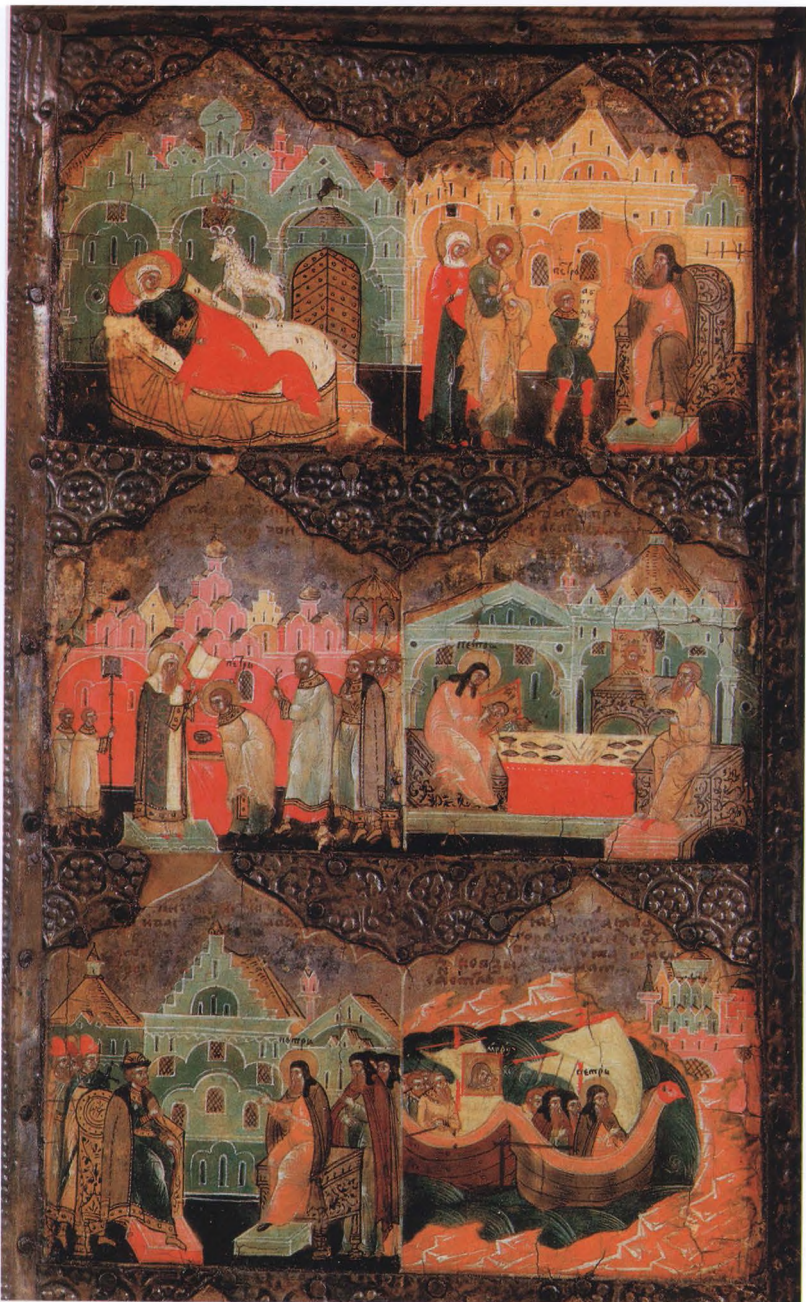
Клеймо 8. Патриарх Герман, желая спасти икону от зараженного
иконоборчеством Льва Исавра, опускает ее в море



Ил. 50. Створки четырехрядные: Чудеса иконы Богородицы Римской.
 Правая створка.
 Клеймо 9. Папа Григорий в устье Тибра встретил икону, прильвищую в Рим



Ил. 51. Петр митрополит, с житием. Начало XVII в.
Истома Савин (средник),
Истома Гордеев (клейма)





*Ил. 53. Петр митрополит, с житием.
Начало XVII в. Истома Гордеев.
Клеймо 6.
Митрополит Петр пишет иконы*

*Ил. 52. Левый ряд клейм иконы
Петр митрополит, с житием.
Начало XVII в. Истома Гордеев*

А.Н. ОВЧИННИКОВ «... письмо человека ево Истомы Гордеева»

О мастере иконы «Максим Исповедник, с деянием»¹ Истоме Гордееву² можно говорить только в превосходной степени, как о художнике, безусловно гениальном. Однако в данном случае интерес к его творчеству вызван еще и тем, что оно, будучи связано с традициями основных художественных центров XVI—XVII вв., является едва ли не первым и самым ярким образцом именно строгановской культуры³, которую Строгановы долго и умело собирали, приглашая в свои вотчины ведущих мастеров своего времени. Эти умные меценаты могли выбирать не промахиваясь. Иконы из Благовещенского собора в Сольвычегодске — «Страшный суд»⁴ и «Троица, в Бытии»⁵, исполненные псковскими мастерами, «Северная Алтарная дверь, с трехчастной композицией»⁶, «Обновление храма Воскресения Христова в Иерусалиме с Похвалой Богородицы»⁷ и «Стефан Первомученик, в житии»⁸, писанные ростовскими художниками⁹, — такие грандиозные иконы не могли не повлиять на воспитание собственно строгановских мастеров. Однако при всем разнообразии стилей приезжих мастеров для строгановских горниц Сольвычегодска наиболее предпочтительными оказались традиции XVI—XVII вв. Ростова Великого¹⁰.

Был ли Истома Гордеев приглашен в Сольвычегодск из городов, принадлежавших тем же Строгановым (ведь их владения простирались чуть ли не наполовину России), или жил и учился в самом Сольвычегодске, сказать трудно, но именно в его живописи особенно четко выявилась духовная связь художника и «заказчика». Неизвестно, откуда был взят факт, описанный в работе А.А.Введенского, где говорится о том, что сам Максим Яковлевич занимался иконописью, наследовал библиотеку и вообще был человеком просвещенным¹¹. И хотя источник не указан, придумать столько фактов без каких-либо оснований невозможно. Поэтому в живописи иконы «Максим Исповедник, с деянием» отчетливо видно, что мастер знает, кто ему заказывает образ, знает, что заказчик, вернее сказать, собеседник тонко разбирается в

искусстве. К тому же и мастер, и художник — изрядные богословы. Ведь как уже было сказано выше, несмотря на многие источники, они знают и самостоятельно komponуют события и их последовательность, имея в виду идеи, которые были в это время насущными.

Житийная икона Максима Исповедника пока что единственная, поэтому составление зримого образа великого исповедника требовало и великого богословского знаточества. В XVI в. в Москве государственные и богословские идеи сблизились особенно тесно. Собрание митрополитом Макарием и Иваном Грозным интеллектуального православия на московской почве, казалось, могло углубить это направление.

Однако неразборчивое общение с Западом и сверхнапряжения военные размывали духовную культуру православия. И только благодаря роду Строгановых русское богоискательство в глубине страны, вдали от административного вмешательства имело естественное и серьезное продолжение вплоть до конца XVII в.

И думается, что без этого продолжения не было бы и Достоевского. Почему в этом тексте возникло имя Ф.М.Достоевского? Ну хотя бы потому, что внимание к каждой душе свойственно православной культуре изначально¹². Когда же язык иконы был уничтожен вторжением европейской цивилизации, то его цели унаследовала русская литература XIX в., которая также всегда противопоставляла государственному богословию, равнодушному к судьбе отдельной личности, максимальной внимательность к каждой, отдельно взятой душе. Это и есть кредо всех великих художников. Для них нет ни малых, ни великих проблем, поскольку они не делимы друг от друга. Этими чертами характерно и творчество Истомы Гордеева, человека Строгановых¹³.

Что же касается художественных средств Истомы Гордеева, то каждое из них направлено на выражение и уточнение иерархических идей. Чего стоит, например, его понимание значений различных металлов, употребляемых им в живописи своих композиций: серебряная и золоченная

ная басма¹⁴ покрывает весь фон средника, поля и обрамляет каждое клеймо, фон которого — серебрянный, доспехи воинов — двойник и, наконец, золотой ассист на престолах. Но более всего поражает духовная глубина его образов. И хотя техника письма, на первый взгляд, не уходит далеко от общих принципов своего времени (обычный оливоквый санкирь и темно-розовые высветления ликов), но выразительность и каллиграфическая точность письма — феноменальны... Здесь все: и цветовая организация композиции, и самые малые детали — направлено на раскрытие внутренней сущности образов.

Так, в клейме 16, где Максим Исповедник наставляет монахов, и, Господи! — как они слушают это наставление! На одни только пальцы монахов можно заглядеться. Какой чудный жест, с какой сокрушенной кротостью подносят они свои ладони к лицу. А глаза, а выражение ликов! Тем-то и высоко искусство Истомы Гордеева, что у него и взор, и жест, и поза показаны не в простом перечислении, а в единстве абсолютном, в таком, которое посильно только великим мастерам, способным абсорбировать из всего бытия все высшее, что можно обратиться к Богу. Да. Эти лики незабываемы. И ведь это не жанровая мимика, которую европейская живопись старается уловить с фотографической точностью, это сразу вся душа в размышлении. Такое выражение нельзя изобразить, пользуясь бытовой наблюдательностью. Скорее всего, оно передается через почерк письма, отражающий состояние души самого мастера.

Однако почерковые микроэлементы древней живописи для современного зрителя при обычном, визуальном рассмотрении нечитабельны. Но макросъемки с отдельных ликов, представленные в альбоме, позволяют увидеть внутренний мир художника не глазами экскурсанта, а с позиции самого мастера, после чего почерк Истомы Гордеева этот зритель уже не спутает ни с каким другим.

И вот только после такого ознакомления с образами этой великой иконы станут понятны и точная цветовая и линейная стармонированность архитектурных и пейзажных фонов, разделанных легкой сетью пробелов, которую уже не назовешь привычным в искусствоведческой литературе “декоративным приемом”, поскольку все эти элементы, и пробела, и орнаменты одежд не что иное, как единый музыкальный каркас всего произведения в целом. Тем выразительнее на этом фоне, как постоянная доминанта каждой отдельной композиции предстает величественная фигура исповедника Максима

как образ истинной и несокрушимой веры. Вся жизнь Максима была жертвенным подражанием Христу. Именно эту идею стремится раскрыть великий мастер, именно ей подчинены все его художественные средства.

Определить стиль иконы “Максим Исповедник” — задача не из легких. Как уже говорилось выше, стилистическая близость Истомы Гордеева к живописи XVI—XVII вв. Ростова Великого очевидна. Однако к XVII в. смешение художественных традиций настолько усложняет определение школ, что только преобладание каких-то признаков, присущих той или иной школе, дает возможность указать на связь произведения с каким-либо художественным центром. (Здесь не имеются в виду отдаленные периферии, которые жили своей собственной жизнью.)

В чем же все-таки выявились связи Истомы Гордеева именно с ростовской традицией? Ведь приемы написания архитектуры, пейзажа, орнаментов и личного письма к XVII в. становятся едва ли не обязательными для всех художественных центров, тем более для Ростова, с которой Строгановы связаны постоянно. Тем не менее духовное окормление Строгановых изначально принадлежало Ростовской митрополии¹⁵. И независимо от времени, вплоть до XVII в. включительно, ростовская культура неистребимо присутствует в строгановской, особенно в пределах таких строгановских вотчин, как Сольвычегодск и Великий Устюг¹⁷.

Конечно, приток различных мастеров и необычайная коммуникабельность в отношениях многих русских городов нивелировали художественные традиции отдельных центров. Так, в композициях иконы “Максим Исповедник” можно видеть килевидные завершения клейм, взятые с московских икон (которые Москва в свою очередь взяла из греческой живописи)¹⁸.

Но в живописи Истомы Гордеева, как отдаленное эхо, можно уловить связь и с творчеством Дионисия (которое также уходит своими корнями в художественную культуру Ростова)¹⁹. Это и удлинненные пропорции фигур, и композиционные приемы. Конечно, строгановский мастер не только удлиняет пропорции фигур, но фигуры боярские делает еще и широкими, в чем отразилась роскошь купеческого стиля. Однако изошренность письма этой иконы была не самоцелью, а тем духовным уровнем, который отличает строгановскую традицию от столичного сосязательного искусства.

И особенно наглядно это видно в живописи с изображением митрополита Петра в житии²⁰,

исполненной двумя мастерами. Средник написан царским изографом Истомой Савиним²¹, клейма — Истомой Гордеевым. В живописи Истомы Савина все предельно профессионально, но вяло и скучно, тогда как клейма Истомы Гордеева пронизаны таким талантом, что сопоставлять работы этих мастеров не имеет никакого смысла.

Особенно отчетливо эта разница видна на макросъемках. Казалось бы, что и в первом, и во втором случае все художественные средства одинаковы, но от этого сравнения ясно одно, что “стилем” называется не стихийный набор наработанных приемов искусства, а та органическая связь всех элементов и та полнота постижения и выражения образа, в которую приводят их великие культуры и великие мастера — такие как Моцарт, который может взять в свои произведения банальные уличные мелодии, как Пушкин, берущий сказки, легенды и пословицы. И когда к ним прикасается гений, они преобразуются в вечно живые образы, которые уже не растворяются в обиходной жизни, но остаются над временем ясными кристаллами живой и созерцательной мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Икона “Преп. Максим Исповедник, с деянием в 20 клеймах”, конец XVI—начало XVII в. Истома Гордеев; размер 197,3x157,2x4; СГИХМ. Инв. № СМ-346-Ж. Реставратор Г.В.Цируль. ВХНРЦ КП-2214. См.: ЛОГВИНОВ Е.В. Иконы “Строения именитых людей” Строгановых. // Искусство строгановских мастеров... 1991. № 26. С. 64, 66, 67, 68.
2. Имя Истомы Гордеева встречается в надписях круглых клейм, помещенных на оборотах двух икон из собрания П.Д.Корина – “Створки четырехрядные: Чудеса иконы Богоматери Римской” (“Си образы створная чудеса пречистыя Богородицы Рымския, написаны по повелению Максима Яковлевича Строганова, письмо человека его Истомы Гордеева” (см.: АНТОНОВА. С. 86, № 65); “Складень трехстворчатый, на трех досках: Церковь походная” (“Си складни Максима Яковлева сына Строганова, письмо человека его Истомы Гордеева сына” – см.: АНТОНОВА. С. 84. № 64); также на обороте иконы “Введение во храм” из частного собрания (“Сий образ написан по повелению Максима Яковлевича Строганова письмо человека его Истомы Гордеева”), см. с. 72 наст. издания.
3. Традиционное мнение о строгановской живописи изначально было основано на миниатюрной живописи царских изографов, которым Строгановы во множестве заказывали “подарочные” иконы. Обычно на оборотах этих икон, закрашенных оранжевым суриком, писалось круглое белое клеймо с черной надписью, где было сказано, что по заказу Строга-

новых сию икону писал царский изограф. Далее следовало имя художника (следовало не всегда). Однако после раскрытия икон Благовещенского собора в Сольвычегодске выявилась огромная разница между московскими заказами и собственно строгановской школой этих вотчин — величественной, монументальной и свободной от придворного угодничества.

4. Икона II пол. XVI в. из Благовещенского собора в Сольвычегодске. 198,5x152x4,3; СГИХМ. Инв. № СМ-347-Ж. Реставратор Л.А.Миронова. ВХНРЦ КП-2217.
5. “Троица в Бытии, с хождением и историей жизни Моисея в 22 клеймах”. Вторая половина XVI в.; из Благовещенского собора Сольвычегодска. 197x155,5x4; СГИХМ. Инв. № 344-Ж. Реставратор Т.А.Милова. ВХНРЦ КП-2207 (см.: Искусство строгановских мастеров... 1991. С. 32, 33. № 4).
6. “Северная Алтарная дверь, с трехчетной композицией”. Вторая половина XVI в.; из Благовещенского собора Сольвычегодска. 191x74,5x3,5 см (без рамы), 202,5x88,5x5 (в раме); СГИХМ. Инв. № СМ-348-Ж. Реставратор Г.В.Цируль. ВХНРЦ КП-2218
7. Икона конца XVI – начала XVII в. “Обновление храма Воскресения Христова в Иерусалиме; Похвала Богородицы; Возношение Панагии”. Происходит из Благовещенского собора в Сольвычегодске. 195x59,2x3,8; СГИХМ. Инв. № СМ-540-Ж. Реставратор М.В.Наумова. ВХНРЦ КП-2854.
8. Икона середины XVII в. “Архидиакон Стефан, с житием в 20 клеймах”. 143x111x 4,9; СГИХМ. Инв. № СМ-248-Ж. Реставратор А.Н.Овчинников. ВХНРЦ КП-3555.
9. См.: ОВЧИННИКОВ А.Н. Житийная икона первоученика архидиакона Стефана // Символика христианского искусства. М., 1999. С. 394.
10. Великолепные росписи, созданные Дионисием в конце XV—начале XVI в. в храме Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря и в других местах, безусловно, были известны и Строгановым, и мастерам Строгановых, поэтому в живописи так или иначе встречаются элементы ростовского искусства. О связи Дионисия с ростовской митрополией см. исследования Н.К.ГОЛЕЙЗОВСКОГО: “Загадки Благовещенского собора: новое в Российской истории” // Вопросы истории. 1998, № 6. С. 105, 108, 109; “Дионисий” //Родина.1999, № 6. С. 79; Фрески Чигасова монастыря // Искусствознание. 1998, № 2. С. 221.
11. Введенский А.А. дает следующую характеристику Максиму Яковлевичу: “Если присмотреться к библиотеке Максима Яковлевича... то можно несомненно отметить, что на этой библиотеке лежит отпечаток своеобразной индивидуальности хозяина, ее создавшего”. И еще: “Будучи сам рисовальщиком-иконописцем и понимая толк в живописи, Максим Яковлевич не только сам писал красками иконы, но он, равно как и его брат Никита... организовал у себя в родовом гнезде, в Соли Вычегодской иконную мастерскую, где работали как



Ил. 54. Богоматерь Печерская, с предстоящими
 св. Максимом Исповедником и св. Иоанном Воином.
 Проконий Чирин. Первая половина XVII в.
 (Прорись-реконструкция А.Н. Овчинникова)

- свои дворовые холопы иконники, так и приглашенные из найма со стороны" (см.: ВВЕДЕНСКИЙ. 1923. № 3–4. С. 81).
12. Вселенский смысл этой идеи вполне убедительно раскрыт и адаптирован к современному мышлению в работе Кузнецова: (см. гл.: "Вопрос Достоевского и ответ Эйнштейна"// КУЗНЕЦОВ Б.Г. Этюды об Эйнштейне. М., 1970. особо об этом на с. 141–144, 157, 164, 166).
 13. См. прим. 2.
 14. Тонкие пластины серебра (иногда золоченого) или золота с рельефным орнаментом, тисненным с железных матриц. Обычно пластину кладут на кожаную подушку и деревянным молотом набивают на ней рельеф. В отличие от чеканного орнамента на металле рисунок басы не имеет четкого контура, но иногда, особенно в конце XVI и в XVII в., рисунок прочекашивается дополнительно чеканом.
 15. Двойник – листки сусального серебра, поперх которых нанесен тончайший слой золота, которое, сохраняя желтый цвет, выглядит светлее чистого золота.
 16. Известно, что в 1558 году ростовским архиепископом Никандром было дано благословение на постройку Благовещенского собора в Сольвчегодске. На обороте данной Иоанникию Федоровичу Строганову иконы "Благовещение" сохранились надписи следующего содержания: "Образ церковный Благовещения Пресвятыя Богородицы и Николы Чудотворца и Козьмы Дамиана у Соли Вычегодске на Посаде соборного храма. Благовещение архиепископа Никандра Ростовского. А постановление в дом Аникея Федорова сына Строганова начальной образ лета 7066" (на обороте доски); "Лета 7066 году или образ Благовещения Пречыстыя Богородица благословение Никандра архиепископа Ростовского Иоанекию Федорову сыну Строганову на постановление соборного храма каменного и з прелды начальной образ у Соли Вычегодске на Посаде. А на сем образе оклад серебран золочен чеканной и жемчог и камене и с китью писаны стые и с окладом серебряным положение Никиты Григорьева сына Строганова 110 /7110/ году" (на сорочке) (34,3х29,8; СГИХМ. Инв. № СМ-361-Ж. Реставрирована в ВХНРЦ Л.А.Мироновой. КП-2824); см. Искусство строгановских мастеров... 1991. С. 28. № 1.
 17. Изначально именно в этих вотчинах формировались традиции строгановской живописи конца XVI—начала XVII в. Сказать, что Строгановы чурались европейских достижений, нельзя. Но это обобщение относилось к прикладному искусству – керамике, финифти и т.п. Что же касается иконописи, которая, на первый взгляд, выглядела консервативной, то при ближайшем рассмотрении этот консерватизм следовало бы назвать здоровым иммунитетом, сохранявшим живые и органичные усвоенные восточно-христианские традиции, совершенно несовместимые с европейской культурой.
 18. См., например, клеима с изображениями двенадцатых праздников на золотом окладе XV в. с иконой Владимирской Богоматери (105х70. ОП. Инв. № 15350. ФГУ ГИМЗ «Московский Кремль»); поступила из Успенского собора Московского Кремля: оклад исполнен греческими мастерами (см.: БАНК А.В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л. — М., 1967. № 291. С. 329); или икону начала XVI в. "Богоматерь Владимирская, с евангельскими сценами и святейшими на полях" (107,5х690,5. Успенский собор. Инв. № 3230. ФГУ ГИМЗ «Московский Кремль». См.: СМИРНОВА Э.С. Московская икона XIV—XVII веков. Л., 1988. С. 298, кат. 163).
 19. См. прим. 10. Приведу также еще один пример. Иконография Кипрской (см.: КОНДАКОВ Н.П. Иконография Богоматери. СПб., 1914. Т. I, ил. 24, 31, 81, 95, 98, 101, 122, 123, 125, 126, 140, 141), а на русской почве "Печерской" (см.: ОВЧИННИКОВ А.Н. "Пантелеймон" из ГМИИ и "Богоматерь Печерская" из ГТГ в свете реставрационного исследования // Русское искусство XI—XIII веков. Сборник статей. М., 1986. С. 46; доклад на эту тему был прочитан на конференции в ГТГ 29 октября 1974 г.) сложилась окончательно уже в VI веке и начиная с XI века в русских монастырях пользовалась особым почитанием. Ростовская митрополия, изначально связанная с Киевом, конечно же, не могла упустить из вида столь чтимый образ. И нет ничего удивительного, что на южной стене собора "Рождество Богоматери" Феропонтова монастыря над мозаиками преп. Мартиниана помещен образ Печерской Богоматери с предстоящими Мартинианом и бывшим ростовским митрополитом Иоасафом, который оставил ростовскую кафедру и стал игуменом Феропонтова монастыря, где после пожара построил собор Рождества Богоматери, пригласив для этого ростовских строителей и ростовского живописца Дионисия. И после Дионисия в роду Строгановых продолжают почитать этот образ. Так, сын Максима Яковлевича, Иван Максимович (1591–1644), заказывает царскому изографу Прокопию Чирину икону Печерской Богоматери с предстоящими преп. Максимом Исповедником (справа от Богоматери) и Иоанном Воином (слева). (Прорис с иконы опубликована в книге: ГЕОРГИЕВСКИЙ В. Фрески Феропонтова монастыря. СПб., 1911. С. 93. Рис. 36.)
 20. Икона "Митрополит Петр, с житием" (см.: АНТОНОВА, МНЕВА, № 788; размер иконы, исполненной Истомой Савиным, – 35х16; размер доски с клеимами, обрамляющими образ св. Петра и исполненными Истмой Гордеевым, – 41х42. Инв. № 14295, ГТГ). См.: БРЮСОВА В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984. Ил. 4. // МАЛЫЦЕВА Д.Е. Об атрибуции некоторых икон, приписываемых Истме Савину // Памятники русского искусства. Исследования и реставрация. М., 1987. С. 37, 39.
 21. К сведениям о происхождении этого мастера интересно добавить слова сольвчегодского писателя конца XVIII в. А.Соскина: "...образ Одигитрии Пресвятой Богородицы... написана рукою живописца москвитина Истомы Савина..." (см.: СОСКИН А. История города Соли Вычегодской древних и нынешних времен//Вологодские епархиальные ведомости. 1982. № 12. С. 265).



*Ил. 55. Преподобный Максим Исповедник, с деязием.
Клеймо 6 (макросъемка)*



Ил. 56. Преподобный Максим Исповедник, с дешием.
Клеймо 16 (макросъемка)



*Ил. 57. Преподобный Максим Исповедник, с деянием.
Клеймо 16 (макросьемка)*



Ил. 58. Преподобный Максим Исповедник, с деянием.
Клеймо 17 (макросъемка)



Ил. 59. Преподобный Максим Исповедник, с деянием.
Клеймо 17 (макросъемка)



Ил. 60. Преподобный Максим Исповедник, с десятием.
Клеймо 10 (макросъемка)



*Ил. 61. Преподобный Максим Исповедник, с дешием.
Клеймо 2 (макросьемка)*



Ил. 62. Преподобный Максим Исповедник, с деянием.
Клеймо 18 (макросьемка)



Ил. 63. Преподобный Максим Исповедник, с деянием.
Клеймо 18 (макросъемка)

St. Reverend
 Father Maximus
 the Confessor
 with His Acts
 in 20 Border-Scenes

the Stroganovs' Icon
 of the Late 16th– Early 17th Centuries

CONTENTS

Compiler's Note _____ 4

Contents _____ 6

M.S. TRUBACHEVA
 "By the command of Maxim
 Jakovlevich Stroganov.." _____ 11

M.S. TRUBACHEVA
 About St. Maximus the Confessor and
 possible literary sources of his acts _____ 21

CONSERVATION

G.V. TSYRUL
 Conservation of the icon _____ 49

A.P. BURMAKIN
 Technical and technological
 research of the icon _____ 51

A.N. OVCHINNIKOV
 On the author's coating over
 the paint of the icon _____ 52

S.V. SAVIN
 Cover of the icon _____ 53

ARTISTIC LANGUAGE OF THE ICON

E.V. LOGVINOV
 Attribution of the icon _____ 63

A.N. OVCHINNIKOV
 Unknown icon painted by Istoma
 Gordeyev from a private collection _____ 73

A.N. OVCHINNIKOV
 "Painting of his man Istoma
 Gordeyev with acts" _____ 80

List of abbreviations _____ 98

COMPILER'S NOTE

The present Collected Articles are dedicated to the unique icon of the late 16th – early 17th century which is kept at the Solvychevodsk Artistic Muse-um situated in the Northern suburbs of Russia.

The date of its creation is known from the historic documents and connected with one of the brightest representative of famous family – Maxim Jakovlevich Stroganov.

Engaged in economic activities he took part in the national programme of the Siberia exploration. He is also known as an educated person who owned the richest library, promoted church singing, arranged decoration of the Solvychevodsk Annunciation Cathedral and other churches, was an organizer of the icon-painting workshops and a customer of many icons one of which is the image of his heavenly patron – Byzantine Saint, who lived in the 7th century, Reverend Father Maximus the Confessor with his acts.

In 1975 the icon arrived in Moscow. Its dark protective layer was removed at the Grabar Art Conservation Centre. In the course of conservation treatment there was researched its unusual chemical composition along with that of colours, artistic peculiarities of the silver cover, stylistic features of painting which can be retraced using macro-photographs, and, finally, peculiarities of the icon's subject-matter as well as its being history. The results of examination allowed to suppose that the icon-painter's name was Istoma Gordeyev, the author of some other masterpieces. The unique qualities of the icon have found their confirmation in the peculiarities of its subject-matter. So the conservation treatment of the icon taken in the true sense of the word has appeared to be not only a set of conservation procedures but its understanding and real bringing to life the memorial itself.

Conservation procedures, examination and photographing were carried out by the officials of the Grabar Art Conservation Centre – authors of the articles and illustrations in the present issue of the “Research and Conservation of One Memorial“ series which could be interesting for artists-conservators, icon-painters, patrologists, art-historians.

Maria Trubacheva

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes. The late 16th – the early 17th century
2. Old view of the Solvychevodsk Annunciation Cathedral (illustration from the book by P.I. Savvaitov. 1886)
3. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes. Central picture
4. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes. Fragment: face of the Saint
5. Leaf of the Inventory of the late 16th century mentioning the icon “St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes” (Russian National Library. Department of Manuscripts. Archaeological Society, 26. Fol. 10 rev.)
6. Miniature from the Short Siberian Annals: Maxim Stroganov “has opened the store-house” and gives rations and weapons to Ermak and his armed force before their march to the Siberia (illustration of “The Stroganovs’ House in the 16th – 17th Centuries” book by A.A. Vvedensky)
7. Inscription on the reverse-side of the icon “St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes”
8. View of the old Stroganovs’ house in Solvychevodsk. Engraving by I. Chesky (illustration from “Art of Old Rus in Sol Vychevodskaya”)
9. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes”. Central picture. Fragment: scroll
10. Border-scene 1. Praying of St. Maximus on His Way to Constantinople
11. Border-scene 2. St. Maximus Exposes the Monotheletic Heresy before the Emperor
12. Border-scene 3. St. Maximus Reproaches the Emperor and Exposes the Heretics Gathered by Him
13. Border-scene 4. The Emperor Commands the Monotheletes to Insist on St. Maximus’s Silence
14. Border-scene 5. St. Maximus Walks to Rome to See Pope Martinus
15. Border-scene 6. St. Maximus Talks to Pope Martinus on the Monotheletic Heresy
16. Border-scene 7. The Local Assembly Convened by Pope Martinus
17. Border-scene 8. Blame of the Monotheletic Heresy by the Assembly
18. Border-scene 9. St. Maximus Returns to Constantinople
19. Border-scene 10. St. Maximus Confesses the Orthodox Belief and Blames the Heresy before the Emperor
20. Border-scene 11. Debates between St. Maximus the Confessor and Supporters of the Monotheletic Heresy in the Presence of the Emperor
21. Border-scene 12. St. Maximus Being Imprisoned in Thrace
22. Border-scene 13. St. Maximus Being Cut His Right Hand off
23. Border-scene 14. Warrior Tears the Tongue of St. Maximus out
24. Border-scene 15. St. Maximus and His Disciples Move in Exile to Lazika
25. Border-scene 16. St. Maximus and His Disciples in Prison
26. Border-scene 17. St. Maximus Preaches the Orthodox Belief in Lazika
27. Border-scene 18. St. Maximus’s Death
28. Border-scene 19. St. Maximus’s Entombment
29. Border-scene 20. Healing at the Tomb of St. Maximus the Confessor
30. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes. View of the icon before its conservation
31. Leaf from the Cadastre of Solvychevodsk district (1625) with the first record of the cover on the icon “St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts in 20 Border-Scenes” (State Russian Archive of Ancient Acts. Fund 1209. 446. Fol. 79)
- 32 a – b. Delineation and photo taken from the basic ornamental pattern on the inner border of the cover
- 33 a – b. Delineation and photo taken from the additional ornamental pattern on the inner border of the cover

- 34 a – b.
Delineation and photo taken from the basic ornamental pattern on the border-scenes of the cover
- 35 a – b.
Delineation and photo taken from the cover of the icon “Annunciation” (1614/15) by Nazarius Savin
- 36 a – b.
Delineation and photo taken from the ornamental pattern on the vertical borders of the cover
- 37 a – b.
Delineation and photo taken from the fragment of the ornamental pattern on the background of the border-scenes on the central part of the cover
- 38 a – b.
Delineation and photo taken from the fragment of the ornamental pattern on the background of the border-scenes on the cover
- 39 a – b.
Delineation and photo of the ornamental pattern on the horizontal borders of the cover
- 40 a – b.
Delineation and photo of the silver plate with the inscription on the central picture of the cover (left side)
- 41 a – b.
Delineation and photo of the silver plate with the inscription on the central picture of the cover (right side)
42. Reverse side of the icon painted by Istoma Gordeyev (?) “Introduction of the Virgin into the Temple” from the private collection with the inscription on the border-scenes
43. Introduction into the Temple.
Istoma Gordeyev (?). The first quarter of the 17th century. Private collection
44. Three-folded icon “Field Church”.
Left fold (the late 16th century).
Istoma Gordeyev
45. Three-folded icon “Field Church”.
Central fold (the late 16th century).
Istoma Gordeyev
46. Three-folded icon “Field Church”.
Right fold (the late 16th century).
Istoma Gordeyev
47. Folds with Four tiers: Miracles of Our Lady of Rome Icon (after 1602). Istoma Gordeyev
48. Folds with Four tiers: Miracles of Our Lady of Rome Icon . Left fold. Border-scene 1.
Evangelist Luke Paints the Icon
49. Folds with Four tiers: Miracles of Our Lady of Rome Icon. Left fold. Border-scene 8.
Patriarch Herman, Who Wants to Save the Icon from Leo Isaur, Puts It into the Sea
50. Folds with Four tiers: Miracles of Our Lady of Rome Icon. Right fold. Border-scene 9.
Pope Gregorius Met the Icon Reached Rome in the Mouth of the Tiber
51. Peter the Metropolitan, with His Life (the early 17th century). Istoma Savin (central picture), Istoma Gordeyev (border-scenes)
52. Peter the Metropolitan, with His Life (the early 17th century).
Left side border-scenes
Istoma Gordeyev
53. Peter the Metropolitan, with His Life.
Istoma Gordeyev. Border-scene 6.
Metropolitan Peter Paints Icons
54. Our Lady Pecherskaya, with Assisting Sts. Maximus the Confessor and Johann the Warrior. Prokofy Chirin (the first half of the 17th century. Delineation-reconstruction by A.N.Ovchinnikov
55. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 6.
Macro-photograph
56. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 16.
Macro-photograph
57. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 16.
Macro-photograph
58. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 17.
Macro-photograph
59. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 17. Macro-photograph
60. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 10. Macro-photograph
61. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 2.
Macro-photograph
62. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 18.
Macro-photograph
63. St. Reverend Father Maximus the Confessor, with His Acts. Border-scene 18.
Macro-photograph

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЛИТЕРАТУРА

- АНТОНОВА Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. Каталог. М., 1966.
- АНТОНОВА, МНЕВА Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи XVI—начала XVIII в. М., 1963. Т. 2.
- ВВЕДЕНСКИЙ, 1923 Введенский А.А. Библиотека и архив Строгановых в XVI — XVII вв.// Север. Вологда, 1923. № 3–4. С. 81.
- ГРА Гра Е.А. Иконопись сольвычегодских "иконных горниц" Строгановых. — В кн.: Музей-4. М., 1983.
- Искусство строгановских мастеров... 1987
Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1987.
- Искусство строгановских мастеров... 1991
Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. Каталог выставки. М., 1991.
- ЛАГОВСКИЙ Лаговский М.С. Результаты обследования сольвычегодского Благовещенского собора // Иконы строгановских вотчин (в печати).
- ОВЧИННИКОВ Овчинников А.Н. Неизвестная икона письма Истомы Гордеева из частного собрания — см. настоящее издание. С. 72–73.
- ОЛСУФЬЕВ Олсуфьев Ю.А. Дневник командировки в Великий Устюг. Фрагмент // Иконы строгановских вотчин (в печати).
- Реставрация музейных ценностей. 1999
Реставрация музейных ценностей в России. III Триеннале 1999: Каталог выставки. — М.: Изд-во ВХНРЦ, 2000.
- САВВАИТОВ Савваитов П.И. Строгановские вклады в сольвычегодский Благовещенский собор по написям на них // Памятники Общества любителей древней письменности. Вып. 61. СПб., 1886.
- ТРУБАЧЁВА Трубачева М.С. Иконы из церквей Сольвычегодска — III Грабаревские чтения. Сборник научных трудов. 28–30 ноября 1995 г. М., 1999.

ПРОЧИЕ СОКРАЩЕНИЯ

- ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э. Грабаря (Москва)
- ВХНРЦ КП — Регистрационный номер по книге поступлений ВХНРЦ
- ГПБ — Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург)
- ГРМ — Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея (Москва)
- ЛОИА — Ленинградское отделение института археологии
- Музей П.Д.Корина — Музей-квартира художника П.Д.Корина (Москва)
- Музей имени Андрея Рублева
— Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
- ОП — Оружейная палата
- ОР — Отдел рукописей
- ПГХГ — Пермская государственная художественная галерея
- Преп. — преподобный
- РГАДА — Российский государственный архив древних актов (Москва)
- РНБ — Российская Национальная библиотека (Санкт-Петербург), ранее ГПБ
- СГИХМ — Сольвычегодский государственный историко-художественный музей
- ФГУ ГИКМЗ «Московский Кремль» — Федеральное государственное учреждение историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»

Об авторах

- А.П.БУРМАКИН художник-реставратор отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря (1981—1989)
- Е.А.ГРА художник-реставратор высшей квалификации отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря (1974—1987)
- Е.В.ЛОГВИНОВ научный сотрудник—хранитель отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря (1970—1990)
- А.Н.ОВЧИННИКОВ художник-реставратор высшей квалификации отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза художников, член Русской академии искусствознания, дипломант Академии художеств, награжден орденом «Знак Почета»
- С.В.САВИН художник-реставратор отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря
- М.С.ТРУБАЧЁВА научный сотрудник отдела древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря, член Союза художников
- Г.В.ЦИРУЛЬ художник-реставратор высшей квалификации, заведующая отделом древнерусской темперной живописи ВХНРЦ им. акад. И.Э.Грабаря, Заслуженный работник культуры, член Русской академии искусствознания, награждена орденом Дружбы

Исследование и реставрация
одного памятника

ПРЕПОДОБНЫЙ МАКСИМ ИСПОВЕДНИК,
С ДЕЯНИЕМ

Составитель
и ответственный редактор
М.С.Трубачёва

Консультант
А.Н.Овчинников

Дизайн,
компьютерная верстка
Г.П. Игращенкова

Редактор
И.С. Фомичёва

Корректоры
И.А. Шорсткина
Л.В.Радченко

Перевод на англ. язык
Е.Н. Хрущёва

Бильд-редактор
Г.П.Игращенкова

Допечатная подготовка
цветных иллюстраций
Е.В.Колесников

Компьютерный набор
Т.В.Студентова, Н.Ю.Моисеев

Фотографы:

А.А.Горматюк
В.В.Занозин
Ю.Е.Лопатников
Н.Л.Петрова
А.А.Смирнов
Е.М.Сухарева

Издание Всероссийского художественного научно-
реставрационного центра им. академика И.Э.ГРАБАРЯ
119017, Москва, ул. Б.Ордынка, 60/2

Типография «Локус Станди». Москва, ул. Касаткина, За.
Формат 60x90 1/8. 21,5 п.л. Зак. 08 667. Тираж 1000 экз.

ИССЛЕДОВАНИЕ
И РЕСТАВРАЦИЯ
ОДНОГО
ПАМЯТНИКА

