



Научная статья
УДК 75.046+7.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.007

Икона «Богоматерь Шуйская»: истоки иконографии



Самойлова Татьяна Евгеньевна

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация
tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>

Аннотация. Статья ставит целью ввести в научный оборот ранее не публиковавшуюся икону из собрания Музеев Кремля. Икона «Богоматерь Шуйская» атрибутируется как произведение начала XVI века, принадлежащее московской традиции. Исследуя его иконографические особенности, автор приходит к выводу, что жесты Богоматери и Младенца обусловлены воздействием образцов итальянского кватроченто. Икона из Кремля как произведение высокого стиля стоит у истоков дальнейшего развития иконографического типа «Богоматери Шуйской», получившего особое распространение на Русском Севере. Московское происхождение иконографии было довольно скоро забыто.

Ключевые слова: Богоматерь Одигитрия, Богоматерь Шуйская, иконография, иконопись, живопись кватроченто, Барнаба ди Модена, Паоло ди Джованни Феи, Благовещенский собор, Кремль, эпоха Дионисия, Василий III, мотивы итальянской готики, итальянские влияния

Для цитирования: Самойлова Т.Е. Икона «Богоматерь Шуйская»: истоки иконографии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 128–145.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1049>.

Original article

Icon of Our Lady of Shuya: the origins of iconography

Tatiana E. Samoiloва

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation

tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>

Abstract. The article aims to introduce a previously unpublished icon from the collection of the Kremlin Museums into scholarly circulation. The icon is attributed to the early 16th century and belongs to the Moscow tradition. The author examines the icon's iconographic features and comes to the conclusion that the gestures of the Mother of God and the Child are due to the influence of Italian Quattrocento models. The Kremlin icon, as a work of high style, is at the origin of the further development of the iconographic type of the Our Lady of Shuya, which was particularly widespread in the Russian North. The Moscow origin of the iconography was soon forgotten.

Keywords: Our Lady of Hodegetria, Our Lady of Shuya, iconography, icon painting, quattrocento painting, Barnaba da Modena, Paolo di Giovanni Fei, Annunciation Cathedral, Kremlin, Dionysius era, Vasily III, Italian Gothic motifs, Italian influences

For citation: Samoiloва, T.E. (2023) 'Icon of Our Lady of Shuya: the origins of iconography', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 128–145. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.007.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1049>. (In Russ.)

Введение

В настоящее время в местном ряду иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля находится икона, называемая в музейных документах «Богоматерь типа Смоленской-Шуйской» и датируемая XV веком. Она не публиковалась монографически, а лишь упоминалась в ряде статей как пример необычного иконографического типа [1, с. 321–329; 2, с. 632–637]. Цель настоящей статьи — уточнить и обосновать датировку иконы на основе не только стилистического, но и иконографического метода анализа, выяснить происхождение необычного иконографического типа, а также попытаться найти ей место в соответствующем историческом ряду произведений.

Происхождение иконы

Известно, что икона «Богоматерь Шуйская» (рис. 1) в Благовещенский собор Кремля была передана из фонда иконописи Музеев Кремля.

По музейной легенде, икона происходит из кремлевской церкви св. Николая Гостунского. Однако документальных подтверждений этому не найдено. Согласно архивным изысканиям, проведенным Т.А. Туовой¹, икона числится в сделанной до 1941 года музейной описи в списке предметов, не имеющих номера. Однако нельзя исключать, что информация о ее происхождении из церкви Николы Гостунского содержалась на утраченной бумажной инвентарной карточке предмета в виде рукописной пометы. В любом случае кремлевское происхождение вряд ли следует подвергать сомнению. Каменный храм в честь чудотворной иконы святителя Николая Гостунского был возведен в Кремле по повелению великого князя Василия III в 1506 году на месте деревянной церкви. По замыслу государя он предназначался для привезенной в Москву чудотворной иконы святителя Николая, прославившейся на реке Гостуни близ города Белева. Известно, что храм был ружный, то есть находился на содержании великого

¹ Автор статьи благодарит за помощь в работе архивиста Т.А. Туову.



**1. Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская.**

Начало XVI в.

Темпера.

74 x 60.

Музеи Кремля

князя, и потому не исключено, что многие иконы, помимо чудотворного образа святителя Николая Гостунского, могли быть принесены в этот храм из царской сокровищницы. Второй раз храм оказался в центре внимания царской семьи после пожара 1547 года, когда он по воле молодого царя был расписан и украшен. После пожара его тоже могли украсить иконами из царской сокровищницы. В 1816 году собор был разобран, а иконы и утварь перенесли в колокольню в Никольскую церковь [3]. Наиболее древняя сохранившаяся опись храмового имущества относится к XVIII веку. В ней упоминания об интересующей нас иконе не обнаружено. Однако вполне возможно, что она не определяется по описи, так как не сохранила своего оклада, а именно описанию окладов и украшений из драгоценных камней уделяли внимание составители описей.

Описание и художественный стиль иконы

Икона принадлежит к типу Одигитрии. Богородица держит Младенца на левой руке, чуть склонив к Нему голову и слегка касаясь правой рукой стопы Сына. Самое необычное в этом иконографическом типе — изображение Младенца. Он сидит, запрокинув голову, и внимательно вглядывается в лицо Матери, подперев правой рукой щеку. Левую обнаженную ножку, согнутую в колене, Он поставил на колено правой, закрытой хитомом, и своей левой рукой касается пятки обнаженной ножки. Не совсем обычны и одежды Младенца. На нем белая рубашка с мелким орнаментом в виде точек и трилистников, с треугольным вырезом и длинными рукавами; поверх рубахи на правое плечо накинут золотисто-желтый хитон, спадающий каскадом складок по спине. Примечательны и одежды Богородицы. Традиционный темно-вишневый мафорий на груди Марии ложится крупными складками, открывающими подклад и круглую горловину платья с золотой окантовкой. На голове Богородицы под мафорием виден чепец. Над правой рукой Богородицы кайма мафория образует необычный зигзагообразный декоративный каскад.

Икона раскрыта, однако сведений о том, когда и кем она раскрывалась, не обнаружено. На ее живописной поверхности довольно много вставок и мелких тонированных утрат. Рисунок гвоздевых отверстий показывает, что фон и поля иконы были закрыты басмой, а головы Богородицы и Младенца окружали венцы. Примечателен белый фон иконы, вызывающий вопрос о том, насколько он аутентичен. При визуальном исследовании фона в нескольких местах (над левым плечом Богородицы, на фоне справа ближе к полю иконы, над складкой гиматия на спине Младенца) нам удалось обнаружить вкрапления голубого цвета, тонально

соответствующего цвету чепца Богородицы. Эти «находки» позволяют предположить, что всё-таки изначально фон иконы был светло-голубым. На мафории Марии очень много утрат и тонировок, но сохранные фрагменты говорят о том, что он был написан глубоким, вишневым (винно-красным) цветом. Отвороты мафория в нижней своей части переписаны и тонированы. Первоначальный коралловый цвет сохранили его верхние фрагменты. Чепец Марии голубой, а платье темно-синее с голубым пробелом (рис. 2). Коралловый подклад мафория с голубой полосой, перекликающейся с цветом чепца, виден и под левой рукой Марии. Каймы мафория и гиматий Младенца написаны охрой яркого, почти оранжевого тона. Белая рубашка Младенца украшена мелким орнаментом черного и красного цвета. При внимательном рассмотрении, видно, что мазки орнамента лежат поверх древнего кракелюра и, следовательно, являются поновлением, хотя нельзя исключать того, что они были сделаны в соответствии с обнаруженными во время реставрации древними фрагментами (рис. 3). В целом визуальное изучение живописной поверхности иконы позволяет реконструировать ее первоначальный колористический строй, который отличался необыкновенной изысканностью и был построен на сочетании голубого, включая фон, киноварно-алого, темно-вишневого, яркой желтой охры и белого цветов. Что касается карнации, то, несмотря на то что она в сильной степени изъязвлена мелкими утратами, кракелюром и потертостями, фрагменты на лице Богородицы и лучше сохранившемся лице Младенца показывают, что письмо личного плотное, эмалевидное, выполнено красноватыми теплыми охрами по зеленоватому санкирю.

Колористический строй иконы с его особой музыкальной цветностью ближайшие аналогии себе находит среди произведений дионисиевской эпохи. Ярким примером может служить знаменитая икона «Митрополит Алексей с житием» конца XV века из Успенского собора Кремля (ГТГ, рис. 4) [4, с. 88–91], где присутствуют и темно-вишневый, и кораллово-красный, и белый, и ярко-желтая охра, и светло-голубой. Обращает на себя внимание светло-голубой, почти белый фон средника этого произведения. Фрагменты светло-голубого цвета на фоне иконы из Благовещенского собора близки тону фона иконы «Святой митрополит Алексей в житии». Если наше предположение верно и фон нашей иконы был изначально тоже светло-голубым, то это делает ее колористический строй очень близким иконе из Успенского собора. Любопытно, что сочетание светло-голубого, алого, вишневого и желтой охры мы находим и в колористическом строе деисусных икон святителей Иоанна Златоуста и Григория



**2. Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская.**

Деталь.

Начало XVI в.

Темпера.

Музеи Кремля

3. Богоматерь

**Одигитрия
Смоленско-Шуйская.**

Деталь.

Начало XVI в.

Темпера.

Музеи Кремля



Богослова из иконостаса собора Рождества Богородицы в Ферапонтове, датируемых 1502–1503 годами² (рис. 5) [5, № 21]. Однако личное письмо в этих иконах более плотное по сравнению с иконой «Святого митрополита Алексия», и оно стилистически ближе к карнации на иконе Богородицы из Благовещенского собора. Еще более близко ей по качеству плотности и эмалевидности письмо личного на иконе «Святая Троица» из Коломны начала XVI века (ГТГ, рис. 6) [6, т. 1, с. 345, кат. № 283], также выполненное красноватыми охрами. Ритмическая организация произведения, характер силуэта, линии драпировок также роднят эти иконы, отличающиеся от произведений, приписываемых самому Дионисию и его мастерской, более низким градусом музыкальности. Приведенные аналогии позволяют вписать интересующий нас памятник в контекст искусства дионисиевской эпохи, но уже на ее излете, и отнести его создание к новой эпохе формирования так называемого постдионисиевского стиля.

Особенности иконографии

В инвентарной книге Музеев Московского Кремля иконография образа определена как «Богородица типа Смоленской-Шуйской». Очевидно, что икона относится к типу Одигитрии, но при этом она весьма далека по своим особенностям от типа Богородицы Смоленской [7]. Второе определение типа — «Шуйская» — связано с событиями второй половины XVII века, когда чудесами исцелений во время эпидемии моровой язвы прославилась икона сходной иконографии, написанная Герасимом Иконниковым для Воскресенского собора города Шуи [1, с. 321–329; 8, с. 433–435]. Показательно, что в Сказании об иконе из Шуи говорится о том, что иконописцу была заказана икона Богородицы Смоленской, но во время работы над образом положение ног и рук Младенца чудесным образом менялось. После нескольких попыток по благословению священника икону решили оставить в том виде, который она таинственно приобретала [9, с. 13–109]. Эта история — яркое свидетельство того, что иконография образа была довольно редкой, практически неизвестной, и только после событий в Шуйе определение «Шуйская» стали переносить на все иконы сходного иконографического типа независимо от времени их создания.

Отметим сразу, что и для XV, и для XVI века иконография кремлевской иконы — весьма необычное и отнюдь не самое распространенное явление. Всего известно шесть таких икон. Образ, датированный началом XVI века, хранится в Ивановском художественном музее. Две иконы, относимые исследователями уже ко второй половине

XVI века, находятся в собрании Третьяковской галереи. Одна икона принадлежала Государственному историческому музею. Еще два образа второй половины XVI века находятся в художественном музее Мурома и в Вологодском музее.

Итак, в ряду икон, созданных до XVII века, кремлевский образ — самый древний и, безусловно, относящийся к числу подлинных шедевров. В связи с этим уточнение его датировки и осознание того культурно-исторического контекста, в котором могло появиться подобное произведение, является принципиально важной задачей.

Относительно стиля произведения выше были приведены аналогии, которые дают основание датировать икону началом XVI века. Однако не менее важным для атрибуции является и изучение иконографических особенностей произведения.

Что касается иконографии, исследователи высказали по этому поводу ряд интересных наблюдений и предположений. Так, необычный рисунок мафория Богородицы с отворотами и каскадом складок, по мнению А.С. Преображенского, указывает на связь с изводами «Богородицы Иерусалимской» и, следовательно, с новгородской традицией [2, с. 632–637]. Однако с ответом на вопрос, где именно сформировался тип «Одигитрии Шуйской», исследователи затрудняются. Высказывались предположения, что это могла быть Средняя Русь (на основе новгородского образца) или Афон [там же]. Г.В. Сидоренко, исследуя вопрос происхождения иконографии «Богородицы Шуйской», отметила уникальность для русской иконографии как жестов Богородицы, так и жестов и положения ног Младенца. Рассматривая жесты по отдельности, она нашла аналог каждому как среди византийских памятников, так и среди произведений итальянской живописи XIII–XIV веков. Однако при этом исследователь подчеркнула, что сочетание именно таких жестов в одном изображении мы находим только в памятниках православной иконографии, самым ранним из которых является икона из Кремля. Истоки иконографии Г.В. Сидоренко призывает искать в византийском искусстве, приводя в качестве подтверждающего гипотезу примера серебряную чеканную икону XVI века из Гелатского монастыря [1, с. 323–325]. Однако следует отметить, что иконография этого образа существенно отличается от Шуйской, и единственным совпадающим признаком является высоко приподнятая, обнаженная и согнутая в колене ножка Младенца. Таким образом, по всей видимости, кремлевская икона — наиболее раннее произведение описанного выше иконографического типа, условно именуемого «Шуйской».

Изображение Богородицы на кремлевской иконе имеет большое сходство с образами,

² М.Н. Шаромазов датирует иконы деисусного чина 1490 годом, см.: [5, с. 12].



4. Дионисий.
Святитель Алексей,
митрополит
Московский, в житии.
Конец XV в.
Темпера.
197 x 152.
Государственная
Третьяковская галерея

**5. Михаил Архангел
из деисусного ряда
иконостаса церкви
Рождества Богоматери
в Феропонтове.**

Деталь.

1502–1503.

Темпера.

157 x 60.

Государственная

Третьяковская галерея



6. Святая Троица.

Деталь.

Начало XVI в.

Темпера.

132 x 104.

Государственная

Третьяковская галерея



которые получили наименование «Богоматерь Иерусалимская (Грузинская)». Основным признаком этого иконографического извода — рисунок распахнутого мафория Богоматери с красным подбоем. Э.С. Смирнова отмечает, что иконы с таким рисунком отворотов не известны ни в византийском, ни в русском искусстве до XV века и, следовательно, древняя «Богоматерь Иерусалимская», по преданию принесенная в Новгород князем Владимиром из Корсуни, не имела этих иконографических признаков. Они появились лишь при замене древнего образа в XVI веке [11, с. 83–88]. Известно, что при Иване Грозном корсунская икона из Софийского собора была перевезена в Москву и поставлена в Успенском соборе. Однако этот образ не дошел до наших дней. В Успенском соборе есть только список с древней иконы, выполненный в XVII столетии, и на этой иконе мафорий Богоматери не имеет отворотов, что косвенно подтверждает их отсутствие и на древней корсунской иконе [12]. Среди опубликованных памятников, получивших в литературе наименование «Богоматерь Иерусалимская» (Грузинская), нам не известны примеры, которые датировались бы XV веком. Наиболее ранние иконы действительно связаны с Новгородом, но они все датируются началом, первой половиной или серединой XVI века (рис. 7).

Что послужило образцом для создания ранних икон «Богоматери Иерусалимской» со столь

необычным рисунком мафория и почему на эти иконы перешло наименование «Иерусалимская» — остается пока неразрешенной загадкой. Тем не менее очевидно, что интересующая нас иконографическая деталь появилась скорее всего на рубеже XV–XVI веков. На иконах данного извода есть и еще одна, обращающая на себя внимание деталь одеяния Богоматери. Мы имеем в виду оставленный открытым ворот платья, отороченный узким кантом и слегка присобранный по центру. Традиционно на русских иконах Богоматери Ее мафорий запахнут таким образом, что оставляет открытой только шею Марии. Зато ворот платья с узким кантом мы видим на многих иконах критского письма XV–XVI веков [13, кат. № 42, 43] (рис. 8). Часто этот кант на критских иконах имеет по центру миниатюрную пуговку, которая объясняет наличие мелких сборок в этом месте на русских иконах, не всегда воспроизводящих пуговку. По-видимому, эта деталь платья была заимствована русскими иконописцами именно у греческих, критских мастеров, которые, в свою очередь, ориентировались на образы западной, прежде всего итальянской живописи. Аналогичная деталь одеяния Богородицы в русских иконах также появляется не ранее конца XV века. Мы можем ее увидеть и на иконах другой иконографии, но в изводах «Иерусалимской» она становится обязательной. Вполне вероятно, что и отвороты мафория были «вдохновлены» критскими иконами Богоматери.



**7. Богоматерь
Иерусалимская.**

Новгород.

Начало XVI в.

Темпера.

110 x 80.

Государственная

Третьяковская галерея

8. Богоматерь**Одигитрия.**

Крит.

Около 1500.

Темпера.

48,5 x 38.

Патриарший музей
церковного искусства
при храме Христа
Спасителя**9. Богоматерь****Умиление.**

Ростов(?).

Последняя четверть XV в.

Темпера.

25,3 x 19,4.

Собрание О.Ю. Тарасова



По крайней мере, мягкие ниспадающие складки мафория Марии, открывающие подклад, хорошо заметны на упоминавшихся выше критских иконах. Быть может, вдохновленный образцом русский мастер не просто воспроизвел этот мотив, но акцентировал его, усилил, превратив в яркую деталь извода.

Еще одна примечательная деталь иконографии «Богоматери Иерусалимской» — рубашка Христа с мелким орнаментом и треугольным воротом. Отметим, что подобные рубашки становятся «модными» также в иконописи рубежа XV–XVI веков. Мы видим их на таких памятниках, как «Богоматерь Умиление» последней четверти XV века из собрания С. Воробьева [14, кат. № 16], «Богоматерь Умиление» последней четверти XV в. из собрания О.Ю. Тарасова (рис. 9) [14, кат. № 16], «Богоматерь Ярославская» конца XV века из собрания С. Воробьева [14, кат. № 12] и других образах этого времени.

Заметим, что отмеченные выше детали одежд Богоматери и Младенца присутствуют и на иконе Богоматери из Кремля. Положение Младенца в изводе «Богоматери Иерусалимской» вполне традиционно для типа Одигитрии. Однако любопытно, что в некоторых иконах, как, например, на иконе 1523 года из Государственного Русского музея [15, с. 196], правое колено Младенца поднято выше обычного, и эта черта оказывается созвучной такой иконографической детали, как высоко поднятое колено обнаженной ножки Младенца на кремлевской иконе. Таким образом, оба иконографических типа — кремлевская икона и извод «Богоматерь Иерусалимская» — по многим параметрам имеют большое сходство. Совпадает и время появления обоих типов — рубеж XV–XVI веков. И в этой ситуации нельзя исключить, что появившийся чуть раньше оказал воздействие на формирование другого.



10. Барнаба ди Модена.
Мадонна с младенцем.

1370–1375.

Темпера.

109 x 72.

Лувр, Париж.

Источник:

collections.louvre.fr

11. Паоло ди Джованни
Феи.

1370-е.

Темпера.

87 x 59,1.

Музей Метрополитен,

Нью-Йорк.

Источник: metmuseum.org

Происхождение иконографии и ее развитие на русской почве

Откуда же пришла к нам новая иконография? Чем вдохновлялся иконописец, создавший самую древнюю известную нам икону типа «Шуйской»? Самым характерным признаком ее иконографии, пожалуй, является жест левой руки Младенца, прикасающегося к пяточке. Г.В. Сидоренко нашла близкую аналогию этому жесту среди произведений итальянского треченто, а именно в изображении Богородицы кисти Барнабы да Модена (1370–1375, рис. 10) [1, с. 323]. К этому произведению можно добавить и «Мадонну с Младенцем» Паоло ди Джованни Феи (1370-е) из Музея Метрополитен (рис. 11), где мы также видим этот жест, хотя в остальном иконографические схемы совершенно разные.

Указание на итальянские произведения чрезвычайно важно в свете развития нашей темы. Вернемся к 1506 году, когда в Кремле был возведен храм в честь иконы святого Николая Гостунского, из которого по легенде происходит икона «Богородицы Одигитрии Шуйской». Этот храм, как

известно, строил итальянец Алевиз Новый в рамках той программной перестройки Кремля, которую начал Иван III и завершил его сын Василий III и которая полностью преобразила и Кремль, и Москву [16]. Это было время наибольшего влияния искусства итальянского Ренессанса на древнерусскую культуру, которое прежде всего проявилось в архитектуре. Однако оно прослеживается и в живописи, хотя и не столь определенно. Время царствования Василия III было отмечено самыми интенсивными за предшествовавшую и последующую эпохи связями с Италией. Это прежде всего выразилось в активной дипломатической деятельности и частых обменах посольствами. Русские послы теперь подолгу живут в Риме, Венеции. По отзывам их итальянских современников, они много путешествуют и живо интересуются итальянскими древностями, в которых видят общее для России и Италии византийское наследие [17, с. 183]. Русские послы приобретают и привозят в Москву иллюминированные рукописи [17, с. 162], а вместе с ними и новые впечатления, возможно, подкрепленные зарисовками и заметками

художников, традиционно входивших в состав посольства. Известно, что в фокусе внимания русских людей, оказавшихся в Италии, находились не творения их современников, но храмы и хранящиеся в них образы XIV–XV веков, в которых они могли видеть нечто им близкое и знакомое, угадывая в них византийскую основу [18]³. Что касается итальянского искусства треченто, то самый беглый обзор произведений XIV века, изображающих Мадонну, выявляет особый интерес мастеров к композициям, в которых подчеркивается младенческая, детская природа Христа на руках Марии. Один из приемов, применявшихся итальянскими художниками, — изображение Младенца особенно подвижным, играющим своими ручками и ножками. Так, на алтарном образе Мадонны с Младенцем Барнабы да Модена (Лувр, 1370–1375) маленький Иисус, которого Мария кормит грудью, согнул левую ножку, положив ее на правую, а ручкой прикасается к выставленной на зрителя подошве стопы. На иконе «Богоматерь с Младенцем» мастера Сан Торпе из Сиены (XIV в.) Христос поставил обнаженную до колена ножку на руку Матери. У Паоло ди Джованни Феи Младенец полулежит на руках Мадонны, согнув правую ножку и держа ее своей рукой за большой палец. Подвижны полуобнаженные ножки Младенца и на иконе Дуччо, знаменитой Мадонне Руччелаи. Подобные мотивы, безусловно, являются проявлением итальянской готики, стремящейся смягчить и «очеловечить» строгость византийских образцов, и во многом именно они определили вектор развития итальянского искусства. Вполне возможно, что нечто подобное перечисленным выше произведениям видели русские люди, побывавшие в Италии в составе русских посольств. Впечатления от увиденного и даже, вероятно, сделанные зарисовки могли оказать влияние на русских иконописцев, которые, не изменяя основным принципам иконописи, тем не менее вводили в свои произведения некоторые наблюдаемые, понравившиеся мотивы. Нам представляется, что именно таким мастером, которого опосредованно коснулись западные влияния, был и автор «Богоматери» из Благовещенского собора. Так полюбившийся итальянским художникам мотив согнутой в колене ножки Христа, к стопе которой Он прикасается своей ручкой, русский мастер «вставил» в принципиально иную, усложненную композиционную схему, куда он привнес и новые жесты:

Младенец подпирает ручкой щеку, вглядываясь в лицо Матери, а Мария легко и нежно прикасается к кончикам пальцев левой, свободно опущенной ножки Иисуса. Композиция иконы столь оригинальна и при этом столь органична, настолько лишена качества «копийности», что представляется нам первым, самым ранним произведением в ряду иконографических вариантов «Богоматери Смоленской-Шуйской». Как стилистические, так и иконографические особенности кремлевской иконы позволяют предположить, что икона, породившая новый тип, была создана именно в Москве, в эпоху наиболее сильного, хотя и опосредованного воздействия на русскую культуру итальянского искусства.

Наиболее близкий кремлевской иконе образ, воспроизводящий новую италянизированную иконографию, — двусторонняя икона «Богоматерь Смоленско-Шуйская. Святитель Николай Чудотворец», хранящаяся в Ивановском областном художественном музее (рис. 12). Происхождение этой иконы пока не выяснено. В Художественный музей икона была передана из краеведческого музея имени Д.Г. Бурялина⁴. В книге поступлений краеведческого музея в графе «источник поступления» значится запись с формулировкой «из старых поступлений»⁵. Мастер, написавший образ Богоматери с Младенцем на этой иконе, явно знал и даже, может быть, видел кремлевский образ и стремился его довольно точно воспроизвести, однако очевидно и то, что образца перед собой он не имел. Наиболее существенным иконографическим отличием от кремлевской иконы является жест правой руки Богоматери. Она не прикасается к ножке Младенца, а поднята в пророческом жесте (соединены средний, безымянный и большой пальцы) и обращена ладонью на зрителя, как на знаменитой «Богоматери Седмиезерной» из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1502–1503) [4, с. 113–115]. Ножка Младенца больше вывернута на зрителя, и Младенец прикасается к ней указательным пальчиком. Иконописец сохраняет главные цветовые отношения в одеждах Богоматери и Младенца: красные отвороты вишневого мафория, синее платье Марии, желтый хитон Младенца и его белая рубашка с мелким орнаментом. Фон иконы молочно-бирюзовый с характерным для памятников первой трети XVI века орнаментом в виде облачных разводов [19, с. 175]. В целом образ лиричный, но несколько более простой, без

³ Латинский патриарх Константинополя Виссарион, сторонник унии, но при этом природный грек, возросший в лоне ортодоксальной церкви, в период пребывания в Болонье обратил свое внимание на церковь, в которой хранился старинный образ Богоматери Одигитрии. Именно для этого храма он заказал фреску «Успение Богоматери», специально оговорив, что она должна быть написана не в латинской, а в греческой манере [18].

⁴ Инв. № ДРЖ-26. В краеведческий музей имени Д.Г. Бурялина икона поступила в 1959 году с записью «из старых поступлений».

⁵ Автор статьи благодарит за помощь в работе главного хранителя Ивановского областного художественного музея Г.А. Солнцева.



12. Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская.
Святитель Николай
Чудотворец.
Икона двусторонняя.
Лицевая сторона.
Среднерусские земли.
Первая треть XVI в.
Темпера.
51,7 x 39,8 x 2,4.
Ивановский областной
художественный музей

13. Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская.
Святитель Николай
Чудотворец.
Икона двусторонняя.
Оборотная сторона.
Среднерусские земли.
Первая треть XVI в.
Темпера.
51,7 x 39,8 x 2,4.
Ивановский областной
художественный музей

напряженно-трагического подтекста в сравнении с кремлевской иконой. Лицевая сторона иконы с образом Богоматери сильно зареставрирована, несет в себе большое количество «закамуфлированных» тонировок.

Лучше сохранилась оборотная сторона с образом Николая Чудотворца (рис. 13), где хорошо читаются и тонкие кистевые описи глаз, бровей, носа, и тонкие белильные разделки бороды и усов святителя. И тип лика святого Николая, и характер карнации, и силуэт, и соотношение фигуры и фона — все эти стилистические признаки находят себе наиболее близкие аналогии в парных иконах Богоматери Тихвинской и Святителя Чудотворца, происходящих из Дмитрова (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва) и датированных серединой XVI века [20, с. 200–203]. Тем не менее нам представляется, что икона из Иванова была создана несколько ранее середины XVI столетия, и ее можно датировать первой третью XVI века, о чем говорят и более легкие линии описей, и меньшая плотность живописи, и «разбеленность» колорита, и особая лиричность образов. В контексте нашей темы важно прежде всего то, что живопись и характер обеих икон принадлежат московской традиции,

а образ Богоматери на иконе из Иванова является наиболее ранней дошедшей до нас репликой новой иконографии. К сожалению, нам неизвестно, для какой церкви был создан этот образ, однако вполне вероятно, что эта двусторонняя икона находилась в храме на почетном месте, возможно, в алтаре храма за престолом.

Еще одна икона, принадлежащая московской иконографической ветви, хранится в Третьяковской галерее. Она происходит из собрания С.П. Рябушинского и датирована в каталоге ГТГ 1963 года концом XVI века (рис. 14) [6, т. 2, с. 186–187]. Икона очень точно воспроизводит иконографию кремлевского образа, но написана совершенно в иной, более скупой и традиционной колористической системе: мафорий Марии коричнево-вишневый, отвороты охряные, платье и чепец темно-синие, хитон и гиматий Младенца охряные с золотым ассистом. Нимбы и поля написаны оливково-коричневым тоном. Фон закрыт басмой. В то же время точность воспроизведения иконографии говорит о том, что мастер имел возможность видеть кремлевскую икону и, вероятно, написал образ, выполняя частный заказ. Надпись на обороте иконы «Бориса Серебрякова мастера» свидетельствует о том, что владельцу было

14. **Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская.**
Москва.
Конец XVI в.
Темпера.
27 x 21.
Государственная
Третьяковская галерея



15. **Богоматерь
Одигитрия
с преподобным
Александром
Ошевенским.**
Третья четверть XVI в.
Темпера.
31 x 26.
Вологодский
государственный
историко-архитектурный
и художественный
музей-заповедник



важно сохранить имя написавшего образ мастера. Размер произведения вполне камерный (27 x 21). Такие стилистические признаки, как карнация, выполненная плотными охрами по оливковому санкирю, мелкие белильные движки, положенные на скулах, на кончиках носов, по надбровным дугам, подчеркнутая, несколько тяжеловатая пластика ликов с «теньями» под бровями, нижней губой и подбородком, описи глаз и бровей, сделанные красивым пурпурно-коричневым тоном, — всё подтверждает принадлежность образа искусству годуновского времени так называемого грецизирующего направления. Именно среди образов этого направления мы находим наиболее близкие аналогии иконе из коллекции галереи, подтверждающие датировку произведения концом XVI столетия [21]. Духу этой эпохи соответствует и напряженный драматизм образа, компенсирующий отчасти «прозаический», ограниченный несколькими сдержанными тонами колорит.

Близкими аналогиями могут служить такие памятники последней четверти XVI века из собрания Владимиро-Суздальского музея, как «Апостол Иоанн Богослов», «Святитель Василий Великий, Блаженный Василий Московский, Прокопий Устюжский и Максим Московский» [10, с. 264–265, 268–274]. Икона «Богоматерь Одигитрия» из собрания Вологодского музея, также

представляющая собой малую пядницу третьей четверти XVI века (рис. 15) [2, с. 632–637], свидетельствует о распространении иконографии «Одигитрии Шуйской» на Русский Север: произведение происходит из Воскресенской церкви Каргополя. На ее обороте также есть надпись: «А сему образу молится Василей Остафев сын Москвитин», которая подтверждает, что икона, во-первых, была написана для частного лица, а во-вторых, принадлежала потомку москвича, и этот факт ясно указывает на путь проникновения данной иконографии на Русский Север из Москвы. По цветовому решению каргопольская икона более красочная, чем икона из ГТГ (у мафория Марии — алые отвороты, рубашка Христа зеленая, а гиматий золотистый), но по рисунку, по композиции она вплоть до мельчайших подробностей повторяет московский образ, что вполне может свидетельствовать об имевших хождение к этому времени прорисках, воспроизводящих кремлевский образ.

Тремя описанными выше образами — из Иванова, из собрания П. Рябушинского и из Воскресенской церкви Каргополя — *de facto* ограничивается круг памятников XVI века, воспроизводящих иконографию кремлевской иконы.

Другие дошедшие до нас иконы «Богоматери Шуйской» (рис. 16) образуют группу с ярко выраженными особенностями: все они принадлежат



**16. Богоматерь
Одигитрия
Смоленско-Шуйская
с избранными
святыми.**

Вторая половина XVI в.
Темпера.

51,4 x 37.

Муромский историко-
художественный музей

иконописной традиции Русского Севера, относятся ко второй половине — третьей четверти XVI столетия и имеют собственную иконографическую программу, составленную из изображений на полях, окружающих средник с образом Богоматери [2, с. 632–637; 6, т. 2, с. 43; 15, с. 103; 22, с. 92–94].

Выводы

Икона «Богоматерь Одигитрия Смоленско-Шуйская» из музеев Московского Кремля принадлежит московской иконописной традиции и была создана в начале XVI века, когда начинал формироваться стиль постдионисиевского искусства.

В ряду произведений, принадлежащих данной иконографии, кремлевская икона — самая древняя. Вероятно, именно она стоит у истоков развития иконографического типа, получившего в дальнейшем определение «Богоматерь Шуйская». Важно подчеркнуть, что икона была написана

в то время, когда русское искусство испытывало значительное воздействие искусства итальянского Ренессанса. Жесты Богоматери и Христа, положение ног Младенца, очевидно, были продиктованы опосредованными впечатлениями мастера от произведений кватроченто, которые воспринимались русскими людьми, побывавшими в Италии, как общее для двух культур «византийское наследие».

Сохранившиеся памятники иконописи первой трети — конца XVI века свидетельствуют о том, что московская италянизированная иконография «Богоматери Смоленско-Шуйской» получила распространение за пределами Москвы, в том числе и на Русском Севере. Ряд произведений точно воспроизводят московскую иконографию, но в дальнейшем на Русском Севере формируется особый тип с расширенной иконографической программой палеосных изображений, а память о московском происхождении типа стерлась.

Список источников

1. Сидоренко Г.В. «Пята Спасителя». Об иконографической особенности некоторых чудотворных икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 321–335.
2. Иконы Вологды XIV–XVI веков / ред. Л.В. Нерсисян. М.: Северный паломник, 2007. 824 с.
3. I. Л. [Иеромонах Леонид (Кавелин)]. Село Николо-Гостунское с его давностями // Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете (ЧОИДР). Кн. 4. М.: Императорское Общество истории и древностей российских при Московском университете, 1861. С. 187–191.
4. Дионисий «живописец пресловущий». Выставка произведений древнерусского искусства XV–XVI вв. из собрания музеев и библиотек России / редкол.: Е.В. Гладышева и др. М.: Северный паломник, 2002. 303 с.
5. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / авт. текста М.Н. Шаромазов. [Б. м.]: ИП Верхов, 2017. 64 с.
6. Антонова В.А., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. М.: Искусство, 1963.
7. Щенникова Л.А. Смоленская икона Божией Матери. СПб.: Метропресс, 2014. 74 с.
8. Борисов В.А. Описание города Шуи и его окрестностей с приложением старинных актов. М.: Тип. Вед. Моск. гор. полиции, 1851. 477 с.
9. Правдин Е. Сказание о чудесах бывших от Шуйско-Смоленской иконы Божией Матери, в точности списанное со старинной рукописи, хранящейся при церковной библиотеке Шуйского Воскресенского собора и переведенное с церковно-славянского на русский язык. Шуя: Изд. И.И. Турушина, 1883. Б. п.
10. Иконы Владимира и Суздаля / ред. Л.В. Нерсисян, А.С. Преображенский. М.: Северный паломник, 2006. 576 с.
11. Иконы Великого Новгорода XI – начала XVI века / редкол.: Е.В. Гладышева и др. М.: Северный паломник, 2008. 550 с.
12. Толстая Т.В. Икона «Богоматерь Иерусалимская (Гефсиманская)» из Успенского собора Московского Кремля и ее легенда // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912–1999) : сб. статей / отв. ред. М.А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. С. 647–662.
13. Евсеева Л., Стерлигова И., Тарасенко Л., Хрушкова Л. Художественные сокровища Патриаршего музея церковного искусства при храме Христа Спасителя. М.: Центр Искусств, 2016. 267 с.
14. Служение красоте. Древнерусское и народное искусство из собрания Воробьевых : каталог выставки / науч. ред. и сост. И.А. Шалина. М.: Каламос, 2015. 431 с.
15. «Пречистому образу Твоему поклоняемся...». Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея / сост. Н.В. Пивоварова, под ред. Й. Киблицкого. СПб.: Palace Editions, 1995. 350 с.

16. Выголов В.П. К вопросу о постройках и личности Алевиза Фрязина // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции / отв. ред.: Л. И. Лифшиц. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 234–245.
17. Боднарчук Е.В. Новгородский книжник Дмитрий Герасимов и культурные связи Московской Руси с Западной Европой в последней четверти XV – первой трети XVI в. : дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2014. 293 с.
18. Плюханова М.Б. Новый Иерусалим в «италийской пустыне»: Сказания о перенесении дома Богородицы в Лорето // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 419–444.
19. Самойлова Т.Е. Иконы из неизвестного угличского иконостаса. Проблема датировки // Вестник сектора древнерусского искусства. 2021. № 2. С. 169–185.
20. Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Вып. 2 / отв. ред. Г.В. Попов, ред.-сост. Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М.: Индрик, 2007. 512 с.
21. Самойлова Т.Е. Памятники иконописи годуновской эпохи. К вопросу о характеристике стиля // Искусство христианского мира : сб. статей. Вып. 14 / отв. ред. А.А. Воронова. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2017. С. 320–332.
22. Иконы Муррома / сост. О.А. Сухова и др. М.: Северный паломник, 2004. 384 с.

References

1. Sidorenko, G.V. (1996) ‘“Heel of the Saviour”. On the iconographic peculiarity of some miracle-working icons’, in Lidov, A.M. (ed.) *The miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus’*. Moscow: Martis, pp. 321–335. (In Russ.)
2. Nersesyan, L.V. (ed.) (2007) *Vologda icons of the 14th–16th centuries*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
3. I. L. (Hieromonk Leonid Kavelin) (1861) ‘The village of Nikolo-Gostunskoye with its antiquities’, in *Readings at the Society of Russian History and Antiquities at Moscow University (CHOIDR)*, book 4. Moscow: Imperial Society of History and Russian Antiquities at Moscow University, pp. 187–191. (In Russ.)
4. Gladysheva, E.V. (ed.) (2002) *Dionysius «the Notorious Painter»*. *Exhibition of works of Old Russian art of the 15th–16th centuries from the collections of museums and libraries of Russia*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
5. Sharomazov, M.N. (ed.) (2017) *Iconostasis of the Cathedral of the Nativity of the Mother of God of the Ferapontov Monastery*. S.l.: Verkhov Publ. (In Russ.)
6. Antonova, V.A. and Mnyova, N.E. (1963) *Catalogue of Old Russian painting of the 11th – early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification*, in 2 volumes. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Schennikova, L.A. (2014) *Smolensk Icon of the Mother of God*. Saint Petersburg: Metropress. (In Russ.)
8. Borisov, V.A. (1851) *Description of the city of Shuya and its surroundings with an appendix of ancient acts*. Moscow: Bulletins of the Moscow City Police. (In Russ.)
9. Pravdin, E. (1883) *The legend of the miracles that took place from the Shuya-Smolensk Icon of the Mother of God, exactly copied from an ancient manuscript kept in the church library of the Shuya Resurrection Cathedral and translated from Church Slavonic into Russian*. Shuya: I.I. Turushin Publ. (In Russ.)
10. Nersesyan, L.V. and Preobrazhensky, A.S. (eds.) (2006) *Icons of Vladimir and Suzdal*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
11. Gladysheva, E.V. (ed.) (2008) *Novgorod the Great icons of 11 – early 16th centuries*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
12. Tolstaya, T.V. (2005) ‘Icon “Our Lady of Jerusalem (Gethsemane)” from the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin and its legend’, in Orlova, M.A. (ed.) *The Byzantine World: the art of Constantinople and national traditions. To the 2000th Anniversary of Christianity*. Moscow: Severnyy palomnik, pp. 647–662. (In Russ.)
13. Evseeva, L., Sterligova, I., Tarasenko, L. and Khrushkova, L. (2016) *Artistic Treasures of the Patriarchal Museum of Church Art at the Cathedral of Christ the Saviour*. Moscow: Centre of Arts. (In Russ.)
14. Shalina, I.A. (ed.) (2015) *Serving beauty. Old Russian and folk art from the Vorobyov collection* [Exhibition catalogue]. Moscow: Kalamos. (In Russ.)
15. Kiblitsky, J. (ed.) (1995) *We worship Your most pure image... The image of the Mother of God in works from the collection of the Russian Museum*. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
16. Vygolov, V.P. (1997) ‘On the question of the buildings and personality of Aleviz Fryazin’, in Lifshits, L.I. (ed.) *Old Russian art. Research and attribution*. Saint Petersburg: Dmitry Bulanin Publ., pp. 234–245. (In Russ.)

17. Bodnarchuk, E.V. (2014) *Novgorod scribe Dmitry Gerasimov and cultural ties of Muscovite Rus' with Western Europe in the last quarter of the 15th – first third of the 16th century*. Cand. sci. (History) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
18. Plyukhanova, M.B. (2009) 'New Jerusalem in the "Italian Desert": the legends of the translation of the Virgin Mary's House to Loreto', in Lidov, A.M. (ed.) *New Jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces*. Moscow: Indrik, pp. 419–444. (In Russ.)
19. Samoilova, T.E. (2021) 'Icons from an unknown Uglich Iconostasis. The problem of dating', *Vestnik sektora drevnerusskogo iskusstva = Bulletin of the Russian Medieval Art Department*, (2), pp. 169–185. (In Russ.)
20. Popov, G.V. (ed.) (2007) *Icons of Moscow of the 14th–16th centuries. Catalogue of the collection of the Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art*, issue 2. Moscow: Indrik. (In Russ.)
21. Samoilova, T.E. (2017) 'Monuments of icon painting of the Godunov era. On the question of characterisation of style', in Voronova, A.A. (ed.) *Art of the Christian World*, issue 14 [Collection of articles]. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities, pp. 320–332. (In Russ.)
22. Sukhova, O.A. (comp.) (2004) *Murom icons*. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)

Информация об авторе

Самойлова Татьяна Евгеньевна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>.

Information about the author

Tatiana Evgenievna Samoilova, Cand. Sc. (Art History), Leading Reseacher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, tsamol@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0775-9127>.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 23.10.2023; одобрена после рецензирования 14.11.2023; принята к публикации 17.11.2023.

The article was received by the editorial board on 23 October 2023; approved after reviewing on 14 November 2023; accepted for publication on 17 November 2023.