

Наталья Шередега

ПРАВОСЛАВНАЯ ИКОНА РОССИИ, УКРАИНЫ, БЕЛАРУСИ

С 30 мая по 13 июля 2008 года в Инженерном корпусе Третьяковской галереи проходила выставка, приуроченная к 1020-летию Крещения Руси, которое положило начало христианизации славянских народов

России, Украины и Беларуси. В ее состав вошло 89 произведений иконописи XIV–XIX веков из музеев Москвы, Киева и Минска. Самые древние памятники, отражающие многообразие искусства древнерусских художественных центров в XIV–XVI столетиях, представила Третьяковская галерея. В произведениях из собрания Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника прослеживаются пути развития местной иконописи на протяжении XVI–XIX веков – от поствизантийского времени до эпохи барокко. Национальный художественный музей Республики Беларусь демонстрировал экспонаты XVII–XIX веков – от памятников, сохраняющих византийские традиции до произведений периода барокко и классицизма.

Богоматерь Живоносный источник
Конец XVII – начало XVIII в.
Дерево, темпера
79,5×82
Национальный художественный музей Республики Беларусь

The Mother of God Life-giving Spring
Late 17th – early 18th century
Tempera on wood
79.5 by 82 cm
The National Art Museum of the Republic of Belarus

Эта экспозиция – первая возможность в одном пространстве сопоставить художественное наследие трех славянских народов, объединенных общими истоками, опирающимися на единый духовный ориентир – Византию. Подобное сравнение позволяет осмыслить и прочувствовать не только своеобразие, но и близость братских культур, воплотивших в своих произведениях неуклонное следование истинной православной вере вопреки драматическим событиям прошлого.

Составной частью грандиозного проекта стали подготовленный Галереей совместно с украинскими и белорусскими коллегами репрезентативный каталог и увлекательный фильм, видеоряд которого включает натурные съемки храмов Киева, Минска, Владимира, Суздаля и, конечно, Московского Кремля.

Третьяковская галерея благодарит за финансовую поддержку в организации выставки компании «Ингосстрах» и «Северсталь», Фонд «Общество поощрения художеств» и выражает глубокую признательность члену Попечительского совета ГТГ В.Л.Мащичко, на чьи средства осуществлено создание книги и видеofilьма.



Богоматерь Ильинская Черниговская. XVIII в.
Киев
Дерево, масло. 125×72,5
Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник

Our Lady Ilyinskaya of Chernigov. 18th century
Kiev
Oil on wood. 125×72.5 cm
The National Киево-Pechersky Historical and Cultural Reserve.

Natalya Sheredega

THE TRETYAKOV GALLERY UNVEILS TREASURES OF ORTHODOX ICONS FROM RUSSIA, UKRAINE AND BELARUS



Троица Новозаветная
На обороте:
Богоматерь, младенец
Иисус Христос
и праведная Анна
Конец XVIII в. Вольнь
Дерево, масло,
металл. 79×71
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

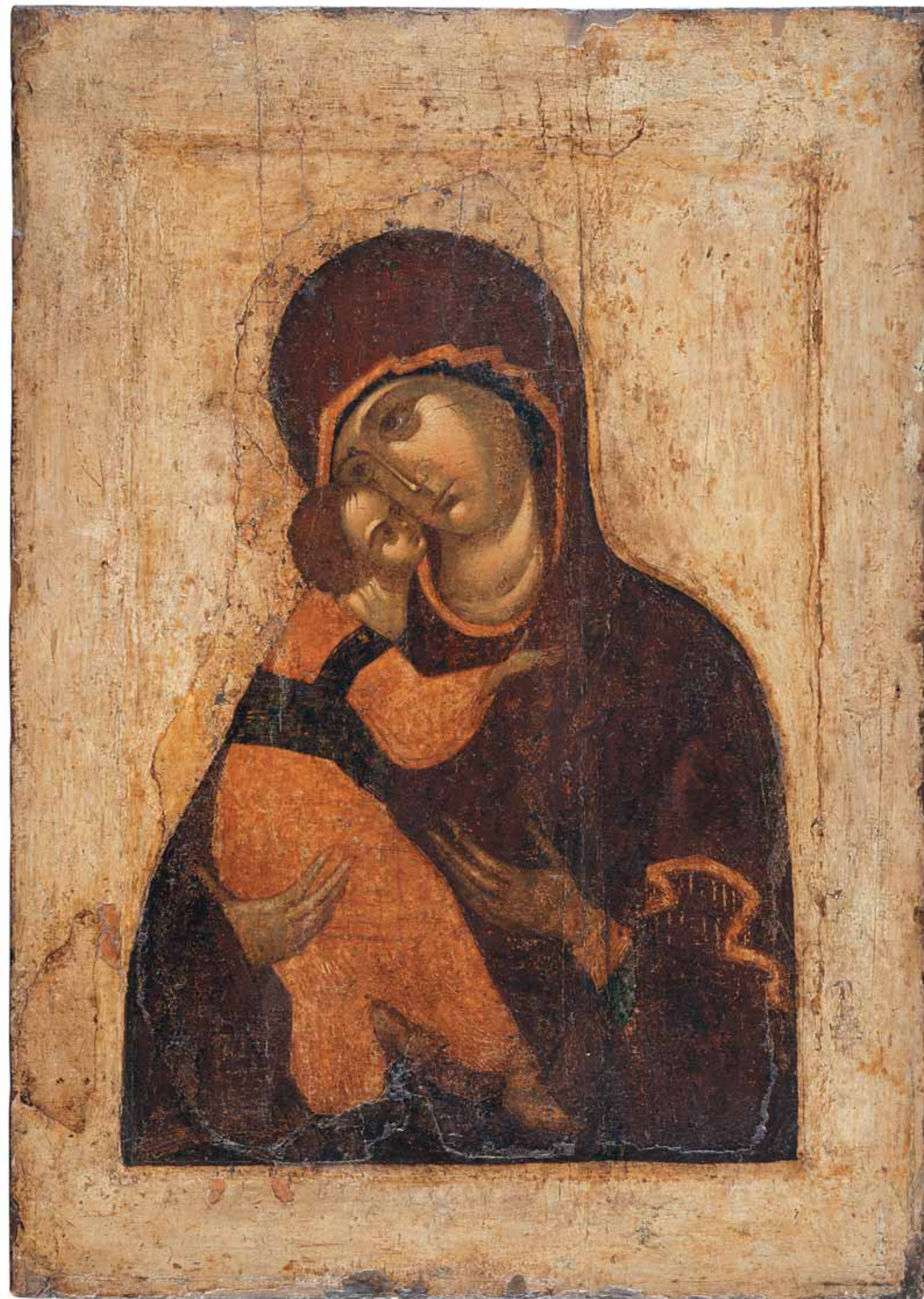
The New Testament Trinity
On the reverse:
The Mother of God,
the Infant Christ,
and the Righteous Anna
Late 18th century. Volyn
Oil on wood, metal
79×71 cm
The National Киево-Pechersky
Historical and Cultural Reserve

Богоматерь ▶
Владимирская
Первая четверть XV в.
Москва
Дерево, темпера
87×62
ГТГ

Our Lady of Vladimir ▶
First quarter of the
15th century
Tempera on wood
87×62 cm
State Tretyakov Gallery

On May 30th 2008 the Engineering Building of the Tretyakov Gallery opened an exhibition celebrating the 1020th anniversary of the baptism of Rus'. This landmark event started the process of the Christianization of the Slavic peoples of Russia, Ukraine and Belarus.

The list of exhibits includes 89 icons painted in the period between the 14th and 19th centuries from the major museums of Moscow, Kiev and Minsk. The Tretyakov Gallery presents a collection of the oldest icons demonstrating the variety of the art of Ancient Russia's cultural centres in the period between the 14th and 16th centuries. The collection of the National Киево-Pechersky Historical and Cultural Reserve reveals the evolution of local icon-painting art in the 16th–19th centuries, tracing it from the post-Byzantine period to Barocco. The National Art Museum of the Republic of Belarus introduces a collection of 17th–19th century icons, including works reminiscent of the Byzantine tradition, alongside those created in a manner characteristic of Barocco and Classicism.





Когда в 988 году Русь приняла Крещение, христианство находилось на пороге разделения Церкви на восточную и западную (православную — с центром в Константинополе и католическую — с центром в Риме), которое окончательно оформилось в 1054 году. Спектр причин, приведших к этому историческому событию, разнообразен — от политических и догматических противоречий до роковых недоразумений. Одно из противоречий основывалось на толковании догмата об иконопочитании, сформулированного в 787 году на Седьмом Вселенском соборе в Никее. На протяжении всей истории после разделения Церквей Римско-католическая церковь формально признавала догмат иконопочитания, но, что очень важно, наполняла его своим, отличным от православного содержанием. Существо разногласий состояло в интерпретации понятия «почитание»: Православная церковь подразумевала под этим включение икон в богослужебную практику как молитвенных образов, которые являются видимым и непреложным свидетельством Боговоплощения; католическая Церковь отождествляла его с уважением к изображению, имеющему дисциплинарную и эстетическую функции, а также статус исторической иллюстрации.

Подобные разночтения в понимании священного образа определили каноническое и эстетическое своеобразие православной живописи, с одной стороны, и последующее развитие европейской религиозной живописи — с другой. Следует отметить, что после падения в 1453 году Константинополя, или Второго Рима, как называли его во многих официальных византийских документах, в русской культуре появилась концепция «Москва — Третий Рим», которая обосновывала значение Москвы как единственной полноправной преемницы подлинной восточно-христианской православной традиции.

Основой для развития культуры славянских стран — России, Беларуси и Украины — стала культура Киевской Руси. В конце X — середине XI века в состав единого государства с центром в Киеве входили огромные территории с Новгородом на севере, Полоцком на северо-западе и Ярославлем на северо-востоке. В это время в Киеве в обстановке духовного подъема и постоянных контактов с ведущими константинополь-



скими мастерами формировались те качества, которые впоследствии стали основой русской культуры. Грандиозные постройки Киева украшали фресками, мозаиками и иконами.

После смерти Ярослава Мудрого бывшее могучее государство Киевская Русь постепенно распалось на маленькие княжества и, утратив с единством свое могущество, оказалось неспособным противостоять внешним нашествиям. В 1223 году русские войска потерпели сокрушительное поражение от монголотатарской армии, что стало началом завоевания Руси. В 1237 году монголотатары взяли Владимир и разорили Северо-Восточную Русь, через три года захватили и практически уничтожили

Киев. Только северо-западные пределы бывшего могущественного государства — Новгород и Псков — не подверглись разгрому, но и на них надвигалась угроза со стороны Ливонского рыцарского ордена. Северо-восточные города Руси лежали в руинах и были вынуждены платить захватчикам дань. Учитывая это катастрофическое состояние русской государственности, сложившееся к середине XIII века, а также помня о том, что в 1203 году Константинополь был взят и разграблен войсками крестоносцев, становится понятным резкое ослабление культурных и экономических связей между Русью и Византией.

Однако, даже находясь под гнетом монголотатарского ига, Русь все же

Иконостас
Первая треть XIX в.
Дерево, темпера
71×55
ггг

The Assembly
First third of the
19th century
Tempera on wood
71×55 cm
The State Tretyakov Gallery

Богоматерь
Одигитрия. 1740
Дерево, темпера
109,5×80,5
Национальный
художественный музей
Республики Беларусь

The Virgin
Hodegetria. 1740
Tempera on wood
109,5×80,5 cm
The National Art
Museum of the
Republic of Belarus

Никола
Первая половина
XIV в. Ярославль
Дерево, темпера
114×74
ГТГ

St. Nicholas
First half of
the 14th century
Yaroslavl
Tempera on wood
114×74 cm
The State Tretyakov Gallery

Чудо архангела Михаила
о Флоре и Лавре
Начало XVI в.
Новгород
Дерево, темпера
67×52
ГТГ

Sis. Florus and Laurus
(The Miracle of Archangel
Mikhail)
Early 16th century
Novgorod
Tempera on wood
67×52 cm
The State Tretyakov Gallery



A joint presentation in the framework of this exhibition provides a unique opportunity to compare the artistic heritage of the three Slavic peoples, with their common roots springing out of the same spiritual legacy. Such a comparison enables seeing, thinking over and feeling both the uniqueness and the affinity of the related cultures, which through the works of art demonstrated an unswerving allegiance to the doctrine of true Orthodoxy despite the cruel, dramatic events of the past.

As part of this grandiose project, the Tretyakov Gallery together with their Ukrainian and Belorussian colleagues prepared a representational catalogue and fascinating film dedicated to the unique and truly landmark event. The film, not confined to the Gallery's halls, showed live images of the cathedrals and churches of Kiev, Minsk, Vladimir, Suzdal, and, as obviously expected, of the Moscow Kremlin.

The Tretyakov Gallery would like to thank the Ingosstrakh and Severstal companies, as well as the “Society for the Encouragement of Arts” Foundation, for their financial support and also to express their gratitude to Vitaly Machitski, a member of the Board of Trustees of the Tretyakov Gallery, who financed both the publication of the catalogue and production of the video.

Russia was baptised in 988. At that time, the Christian world was about to be split by the Great Schism, which divided the medieval Church into Eastern (Greek) and Western (Latin) branches, later known as the Eastern Orthodox Church, with its centre in Constantinople, and the Roman Catholic Church, with its centre in Rome. In 1054, the division was completed. The list of reasons that led to this historical event is rather wide, ranging from political and doctrinal antagonisms to fatal misunderstandings. One such misunderstanding resulted from the interpretation of the article of faith on the veneration of icons, as stated by the Seventh Ecumenical Council of the Catholic Church (The Second Council of Nicaea) in 787. In the ages since the time of the Schism, the Roman Catholic Church formally acknowledged the article on the veneration of icons. Yet — a factor of para-

mount importance — it ascribed to the article a meaning different from the one given by the Orthodox Church. The disagreement evolved around the term “veneration”. According to the interpretation of the Orthodox Church, icons should have become part of the liturgic service, providing a visible object of worship and incontestable evidence of God’s incarnation. As for the Roman Catholic Church, its interpretation suggested that icons should have been treated with respect as images bearing disciplinary and aesthetic functions, as well as illustrations of historical events.

Those differences in the understanding of the concept of the holy image determined the dogmatic and aesthetic peculiarities of Orthodox art on the one hand, and the evolution of European religious art on the other hand. It is worth mentioning here that after the fall of Constantinople, or the Second

Rome as it was called in many official documents of the Byzantine Empire, in 1453, the idea of Moscow representing “The Third Rome” appeared in Russian culture, attributing special significance to Moscow as the only fully legitimate successor of the true East Orthodox tradition.

The cultures of three Slavic countries — Russia, Ukraine and Belarus — are rooted in the culture of Kievan Rus. In the late 10th through to the mid-11th centuries, Kiev was the centre of one state, which united vast territories, with Novgorod in the north, Polotsk in the north-west, and Yaroslavl in the north-east. At that time Kiev lived in an atmosphere of spiritual development, with regular contacts with leading Constantinople artists, thus developing the basis on which Russian culture would later evolve. Remarkably, the grandiose cathedrals in Kiev were decorated with frescoes, mosaics, and icons.

When Yaroslav Mudry (Yaroslav the Wise) died, the once powerful Kievan Rus gradually disintegrated into smaller principalities and, together with the loss of unity, lost its power. Weak as it was, the country could not defend itself against outside attacks. In 1223, the Mongol-Tartar army inflicted a crucial defeat on the Russians, thus starting the occupation of Rus by the Mongols. In 1237, the city of Vladimir fell to the Mongols, who then ravaged Rus’ north-eastern territories. Three years later, Mongol invaders occupied and nearly demolished Kiev. Only Novgorod and Pskov on the north-western borders of the once powerful state were not destroyed. Yet, they were

сумела сохранить свои духовные и художественные традиции во многом благодаря Православной церкви, ее духовным подвижникам, епископату и монастырям. На протяжении всего XIII столетия глава единой Русской православной церкви — митрополит — неотступно находился в Киеве, и только в 1299 году митрополит Киевский Максим перенес свою резиденцию во Владимир. Там хранилась величайшая древняя святыня, привезенная из Киева еще в 1155 году, — Владимирская икона Богоматери, — которой суждено было сыграть огромную роль в исторической и духовной судьбе России.

В 1326 году при митрополите Петре кафедру главы Русской церкви перенесли из Владимира в Москву. Именно с этого момента Москва, известная по письменным источникам еще с середины XII века (времени правления князя Юрия Долгорукого), обретает роль политического, духовного и культурного центра возрождающейся и идущей к духовному и политическому единению страны. Одним из источников сложения нравственного и духовного идеала стала мысль о преемственности Москвой через Владимир традиций Киева, то есть традиций времени национальной независимости. При князе Иване Калите (в 1325–1340 годах) в Москве начали собираться лучшие мастера, как национальные, так и приезжие. Восстановление контактов с Византией и Балканскими странами вновь включило Русь в общий процесс развития восточно-христианского искусства. На формирование московского искусства решающее влияние оказала культура среднерусских княжеств, где уже с конца XIII века возрождалась художественная жизнь. С первой половины XIV века в иконах, происходящих из Ростова Великого и Ярославля, проявились особые качества: стремление к мягкости и лиричности образов; использование колорита, основанного на сочетании сближенных тонов; характерное для личного письма легкое светлое вохрение по темному санкирю. Эти признаки позволяют считать местом возникновения иконы «Никола» ростово-ярославский регион и датировать ее первой половиной XIV века.

Огромное значение для дальнейшего развития русской художественной культуры имел приезд в Москву в 1390-х годах выдающегося художника Феофана Грека, с чьим именем связано создание высокого развитого иконостаса — одного из достижений русского Средневековья, — не имеющего прямых аналогий в европейской культуре. Именно в его насыщенной сложной символикой структуре образно воплотилась догматическая полнота учения Церкви о пути спасения человечества. Развитый русский иконостас состоит из пяти чинов (рядов) — местного, деисусного, праздничного, пророческого, к которым с середины XVI века добавился праотеческий чин, а в более

позднее время — и другие ярусы. Большинство икон, представленных на выставке, входили или могли входить в состав иконостасов.

Центральным событием для будущего Москвы, а также судьбы всей Руси явился разгром объединенным русским войском под предводительством московского князя Дмитрия Ивановича полчищ хана Мама в сентябре 1380 года на Куликовом поле. Столетием позже, осенью 1480 года, была одержана бескровная победа на реке Угре, ознаменовавшая падение ордынского ига. В 1395 году во время нашествия на Русь монголотатарского войска под предводительством «покорителя вселенной» Тамерлана, приблизившегося к Москве, икону Богоматери Владимирской впервые торжественно принесли из Владимира и поставили в Успенском соборе Московского Кремля. В день ее прибытия уstraшенный грозными видениями Тамерлан внезапно повернул войска прочь и покинул пределы Московского княжества. После этого чуда древняя святыня стала считаться покровительницей Москвы, а особое почитание Владимирской иконы привело к созданию с нее большого количества списков. Одна из самых ранних дошедших до нас московских «копий» «Богоматери Владимирской» выполнена в первой четверти XV века. В этом списке явно ощущаются традиции рублевского искусства: мягкость и округлость линий, тонкость колорита и светоносность манеры письма ликов. Из-за незначительных изменений иконографии Богоматерь не устремляет взор на молящегося, как на древнем прообразе, а предстает в углубленном молитвенном состоянии.

Искусство местных художественных центров в XV веке сильно отличалось от московского. Наиболее значительным явлением продолжала оставаться живопись Новгорода. Примечательно, что на протяжении долгого времени в XX столетии именно новгородская иконопись с ее четкой геральдичностью композиций и эмоциональностью открытого цвета воспринималась как наиболее совершенное воплощение эстетического идеала древнерусского искусства. Эти качества определяют художественный строй прекрасной иконы, выполненной в Новгороде в XV веке, — «Князь Владимир» из деисусного чина. Новгородская художественная среда по-прежнему создавала свои собственные варианты иконографических схем ранее известных сюжетов. Так, в иконе «Покров» XV века, в отличие от владими́ро-суздальской, а затем и московской традиций, композиция делится на четко выраженные регистры. Многие сюжеты (например, «Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре») были популярны в XV веке и позже исключительно в Новгороде и его северных провинциях. В конце XV — первой половине XVI столетия, после падения в 1478 году вечевой республики и присоединения



Князь Владимир,
из деисусного чина
Первая треть XV в.
Новгород
Дерево, темпера
97×37
ГТГ

Prince Vladimir, from
the Deesis tier
First third of the 15th
century. Novgorod
Tempera on wood
97×37 cm
The State Tretyakov Gallery

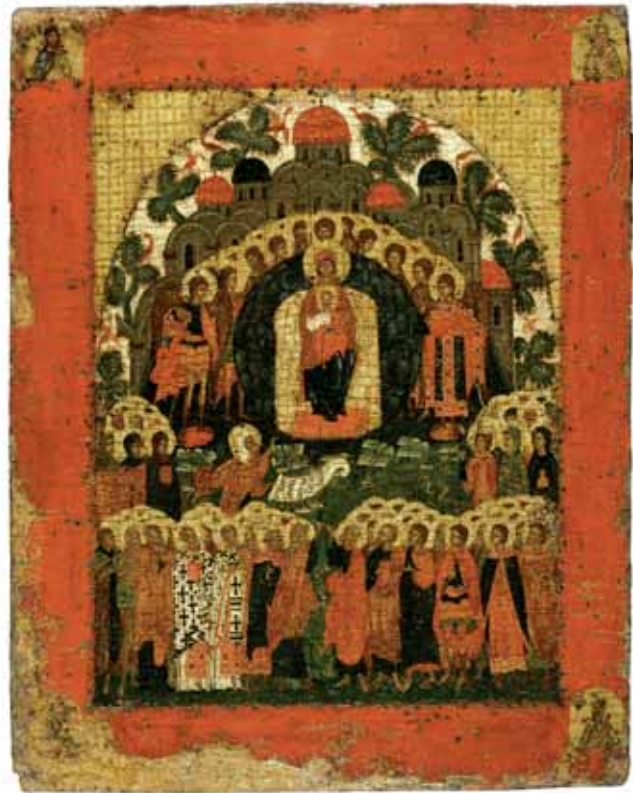


Введение во храм с житием Богоматери, Иоакима и Анны. XVI в. Новгород
Дерево, темпера
116×102
ГТГ

The Presentation of Our Lady Theotokos into the Temple, with Scenes from Her Life and the Lives of Joachim and Anne. 16th century
Novgorod
Tempera on wood
116×102 cm
The State Tretyakov Gallery

О Тебе радуется
Конец XV в.
Псков
Дерево, темпера
60×48
ГТГ

In Thee Rejoiceth
Late 15th century
Pskov
Tempera on wood
60×48 cm
The State Tretyakov Gallery



threatened by other invaders — the Livonian knights. The cities in the north-east of Russia were in ruins and paid tribute to the occupiers. Given the catastrophic situation of the Russian state and the occupation and destruction of Constantinople by the Crusaders in 1203, the country’s cultural and economic ties with Byzantium were dramatically weakened.

Still, even while suffering under the Mongol-Tartar yoke, Russia did preserve her spiritual and artistic traditions, a fact that was made possible largely due to the efforts of the Orthodox Church, its spiritual ascetics, its episcopate and monasteries. The head of the united Orthodox Church — the Metropolitan — in the 13th century resided continuously in Kiev; only in 1299 did the Kievan Metropolitan Maxim move to Vladimir, the city housing the greatest ancient relic — the icon of Our Lady of Vladimir. The icon was brought from Kiev in 1155 and later would play a tremendous role in Russia’s historic and spiritual fate.

Under Metropolitan Peter in 1326, the seat of the Russian Church’s head was moved from Vladimir to Moscow. From that time on, the city of Moscow mentioned in written sources from the mid-12th century — during the reign of Prince Yuri Dolgoruky — gained the status of the political, spiritual and cultural centre of the reviving nation, which was striving for spiritual and political unity. The idea of Moscow becoming, through Vladimir, a successor to the Kievan traditions — namely, the traditions of the period of national independence — was one of the key concepts that helped build up the nation’s moral and spiritual ideal. In the reign of Prince Ivan Kalita (1325–1340), Moscow attracted the best local and foreign artists. The re-integration of Rus’ into the mainstream process of Eastern Christian art development was made possible due to re-established ties with Byzantium and the Balkan states. The Moscow art school was highly influenced by the culture of the Central Russian principalities, where artistic life started to revive from the late 13th century.

From the first half of the 14th century icons from Rostov the Great and Yaroslavl manifested certain distinctive features, such as a tendency to tenderness and lyricism in images, colour schemes based on the combination of contiguous hues, and covering dark underpaint with a lighter ochre flesh colour typical for flesh paint. Thus having considered those features, one may suggest that the “St. Nicholas” icon from the Tretyakov Gallery collection originates from the Rostov-Yaroslavl region and dates back to the first half of the 14th century.

The arrival of the great artist Theophanes the Greek in Moscow in the 1390s had a tremendous impact on the development of Russian artistic culture. The name of Theophanes is associated with the creation of the high iconostasis — one of the true achievements of medieval Russia, which has no direct analogues in European culture.

The Church’s doctrine of the salvation of mankind received its full visual represen-

tation through complex symbols in the iconostasis’ structure. The full Russian iconostasis consists of five tiers (or rows): the Veneration tier, the Deesis tier, the Festival tier, the Prophets’ tier, and the Patriarchs’ tier — the last was added in the mid-16th century. Later, other tiers were added as well. Most of the exhibits were or could be parts of such iconostases.

The defeat of Mamai-khan’s hordes by the Russian army under the command of the Moscow Prince Dmitry Ioannovich in the battle of Kulikovo Field in September 1380 became the turning point for the future of Moscow and the whole of Russia. A century later, in 1480, a bloodless victory won at the Ugra River marked the downfall of the Mongol yoke. Earlier, in 1395, when Tamerlan “the Conqueror of the Universe” invaded Rus’ and approached Moscow with his army, the icon of Our Lady of Vladimir was moved from Vladimir to Moscow in a solemn procession for the first time. The icon found its new abode in the Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. On the day of the icon’s arrival, Tamerlan, disturbed by threatening dreams he had seen before, suddenly turned his army away, and the Mongols left the territory of the Moscow principality. After that miracle the ancient relic received the status of Moscow’s saintly protector, and numerous copies of that highly venerated icon appeared, among them one of the earliest surviving Moscow copies dated from the first quarter of the 15th century. This copy clearly manifests Andrei Rublev’s style with its soft rounded lines, delicate colours, and luminescent image painting. As the result of slight iconographic changes in the ancient antitype, the Mother of God appears to be absorbed with devotional prayer, rather than closely watching the worshipper.

In the 15th century the art of icon painting in the provincial centres differed radically from that of Moscow. The Novgorod the Great style of icon-painting is still acclaimed as the most remarkable. It is worth mentioning that during the 20th century, for quite a lengthy period, Novgorod icons with their precise heraldic design and emotionality of open clear colours were considered the most perfect examples of the aesthetic ideal of Old Russian art. And these very features are characteristic of the composition of the “Prince Vladimir”, a magnificent 15th century deesis icon from Novgorod. Novgorod art schools continued developing their own iconographic designs for old themes. For example, unlike icons of Vladimir-Suzdal and later the Moscow schools, the “Intercession” dated 15th century is distinctly divided into registers. In the 15th century, as well as in later periods, many subjects including “Sts. Florus and Laurus (The Miracle of Archangel Mikhail)” were popular only in Novgorod and its northern territories. In the late 15th to early 16th centuries, Novgorod joined the Moscow principality as the result of the fall of the “Veche” (people’s assembly) republic in 1478. Since then, the style of that ancient art

Новгорода к Москве искусство этого древнего художественного центра постепенно утрачивало своеобразие и его развитие происходило в рамках общерусского стиля.

Типичные образцы новгородской живописи XVI века — иконы из деисусного чина, а также «Введение во храм, с житием Богоматери, Иоакима и Анны». Свойственные искусству того времени усиление повествовательности и интерес к многосоставным композициям богословско-дидактического характера объясняют широкое распространение житийных богородичных икон подобного типа. Содержание сюжетов средника и цикла клейм произведения подчеркивает особую роль Богоматери, послужившей величайшей тайне Боговоплощения.

Тверь, выделившаяся как самостоятельное княжество еще в 1240-х годах и претендовавшая на великокняжеский престол, потеряла независимость в 1485 году. В XV веке тверское искусство достигло наивысшей точки своего развития. Именно этим периодом по ряду стилистических признаков датируется знаменитая икона «Успение Богоматери», которую за насыщенный сине-голубыми тонами колорит часто называют «Голубое Успение». Общий эмоциональный строй иконы сдержан, спокоен, размерен. Цветовое решение основано на изысканном сочетании темно-синих, зеленоватых, серых и серебристо-голубых оттенков красок со сверкающим золотом фона. Классические пропорции фигур и холодноватая колористическая гамма, дополненная резкими вспышками красного цвета, оставались характерными признаками тверской живописи и в XVI веке.

В Пскове еще со второй половины XIV века складывался стиль, поражающий оригинальностью и признанный одним из самых ярких явлений в культуре русского Средневековья. Образы, созданные в этом художественном центре, обладают особой остротой, лики пишутся темными, почти коричневыми охрами с яркими высветлениями, пронзительность взглядов персонажей подчеркивается треугольными мазками белил. Красочные сочетания состояются из насыщенных густых зеленых, розовато-красных и желтых цветов. Большое значение имеет белый цвет, сияющий то на темном фоне, то в белых одеждах, то в пробелах, то в характерных для псковского искусства «жемчугах». Фон и некоторые детали псковских икон часто написаны золотисто-желтым цветом (аури-пигментом, заменяющим золото).

Необычайно важной составляющей неповторимости псковской культуры является ее способность к иконографическому творчеству. Один из ярких примеров такого творчества — представленная на выставке небольшая икона конца XV века «О Тебе радуется». Ее композиция иллюстрирует текст литургического гимна, посвященного Богородице, а сама икона считается одним из наиболее

ранних из дошедших до нас русских произведений подобного типа.

К началу XVI века во Пскове сложилось несколько вариантов иконографии сюжета «Воскресение — Сошествие во ад». Для наиболее напряженной композиционной схемы характерно динамичное трехчетвертное изображение Христа в миндалевидной славе, обеими руками буквально вырывающего из ада к сонму праведников фигуры прародителей человечества Адама и Евы. Спаситель представлен в ярко-красных одеждах, напоминающих о принесенной Им искупительной жертве и символизирующих победу над смертью, что также относится к особенностям псковской иконографии.

Из Великого Устюга происходит икона «Спас Нерукотворный», считавшаяся, по мнению некоторых исследователей, знаменитой местной святыней. По преданию, чудотворный образ был заказан устюжанами во время эпидемии чумы и помещен на вратах крепостной стены «во спасение града». Летописные сведения сообщают, что икона написана иеромонахом Серапионом в 1447 году.

На искусство второй половины XVI века оказали влияние противоречия и сложности этой исторической эпохи. В 1547 году венчался на царство Иван IV — первый русский царь, впоследствии именовавшийся Иваном Грозным. Главой Русской церкви был избран митрополит Иов, ставший первым русским патриархом. Таким образом, в государстве возникли два центра власти — светский и духовный, — которые объединили свои усилия в осуществлении доктрины «Москва — Третий Рим», обосновывающей положение Москвы как законной наследницы византийских традиций. Дух торжественности и величия окрасил не только политическую, но и культурную жизнь страны, воплотившей в храмах, фресках и иконах обновленной иконографии дерзновенный взлет и драматизм эпохи.

Живопись «грозненского» времени уже не обладала просветленной гармонией и сосредоточенной умиротворенностью искусства предшествующей эпохи, во многом опиравшегося на традиции Рублева и Дионисия. В образной структуре икон ощущается стремление к иносказанию, многословной символике, к усложненной системе намеков, аллюзий, уподоблений. Центральной фигурой русской художественной культуры второй половины XVI века, несомненно, являлся митрополит Макарий (ранее — новгородский архиепископ). Он возглавил Московскую митрополию и всю Русскую церковь в 1542 году и стал основным «идеологом» политического и культурного процессов. При Макарии в Москве созданы митрополичьи иконные мастерские, в составе которых были новгородские иконописцы. Из макарьевской мастерской вышла знаменитая икона «Кирилл Белозерский и Кирилл Александрийский, с житием Кирилла



Воскресение — Сошествие во ад
Первая половина XVI в.
Псков
Дерево, темпера
54×45
ГТГ

The Resurrection — Descent into Hell
First half of the 16th century
Pskov
Tempera on wood
54×45 cm
The State Tretyakov Gallery

СЕРАПИОН (?)
Спас Нерукотворный
1447 (?)
Великий Устюг
Дерево, темпера
108×95
ГТГ

SERAPION (?)
The Saviour Not-Made-by-Human-Hands
1447 (?)
Ustug the Great
Tempera on wood
108×95 cm
The State Tretyakov Gallery



Преподобные
Кирилл Белозерский
и Кирилл Александрий-
ский, с житием
Кирилла Белозерского
Вторая половина XVI в.
Дерево, темпера
98x75
ГТГ

Venerable St. Kyrill
of Belozersk and
St. Cyrill of Alexandria,
with Scenes from Cyrill
of Belozersk's Life
Second half of the
16th century
Tempera on wood
98x75 cm
The State Tretyakov Gallery



centre started losing its specific features and continued evolving along general traditions of the Russian style.

Deesis icons, as well as “The Presentation of Our Lady Theotokos into the Temple, with Scenes from Her Life and the Lives of Ioachim and Anna” represent typical examples of the 16th century Novgorod style. The emphasis laid on the narrative part and interest in multi-component designs of theological and dogmatic nature explain the wide popularity of hagiographic icons depicting the Mother of God. The contents of the centrepiece and border scenes accentuate a special role, which the Mother of God played in the greatest mystery of the Divine Incarnation.

Independent since 1240s and once a contender for the Grand Prince’s throne, Tver lost its independence in 1485. In the 15th century the evolution of Tver’s art reached its apex. The famous “Dormition of the Virgin” dates from this very period given certain stylistic features. The icon has been frequently called “The Blue Dormition” thanks to its colouring, full as it is with light- and dark-blue hues. The icon’s emotional setting is sober, peaceful, and ordered. The colouring is based on the exquisite combination of dark-blue, greenish, grey, and silver-

blue tones with a glittering golden background. The images’ classical proportions and cold colouring amplified with bright sparks of red survived into the 16th century as typical features of the Tver style.

Starting with the second half of the 14th century, the Pskov style was distinguished for its originality and acclaimed as one of the brightest phenomena of Russian medieval art. Pskov artists created images of exquisite poignancy, using dark, almost brown ochres with bright highlights. Triangular dabs of white stress the intensity of the eyes’ expression. Dense green, pinkish-red, and yellow compose colourful combinations. Special significance is attributed to white, shining on the dark background, in the images’ robes, in highlights, in “pearls” which were characteristic of the Pskov style. The background and some details of Pskov icons are frequently painted golden-yellow (with auripigment as a substitute for gold).

The iconographic creativity of Pskov artists is one of the essential elements of the Pskov style’s uniqueness. One of the exhibits — a small icon “In Thee Rejoiceth” dated late 15th century — provides a spectacular example of such creativity. The icon provides an illustration to a liturgic hymn dedicated to

the Mother of God and is regarded as one of the earliest Russian works of this kind.

By early 16th century, Pskov artists developed a few iconographic versions of “The Resurrection — Descent into Hell” subject. The most compositionally intense version depicts a three-quarter dynamic image of Christ in mandorla. With both hands He literally snatches mankind’s ancestors, Adam and Eve, from the depths of hell to deliver them to the assembly of saints. The Saviour’s bright-red robes recall His propitiatory sacrifice and symbolize victory over death. These details are also typical of Pskov iconography.

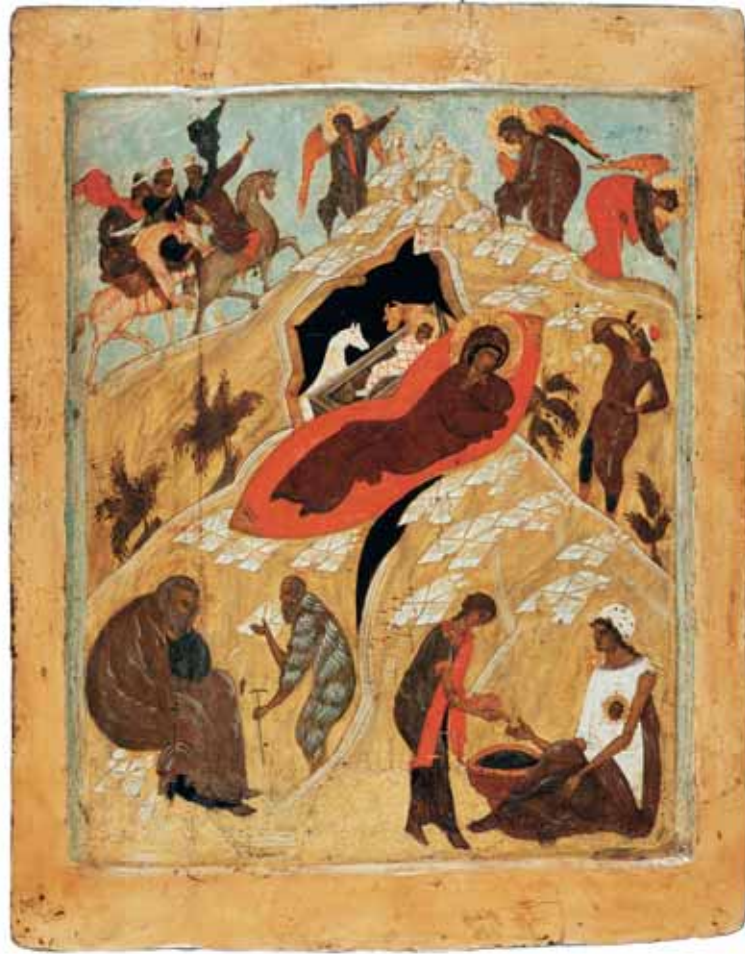
“The Saviour Not-Made-by-Human Hands” icon originates from Ustug the Great. In some researchers’ opinion, the icon was highly venerated in the region as a local relic. According to legends, the miracle-working icon was created during the plague outbreak on request of the town’s population. It was placed on the gates of the city walls to “deliver the city”. The chronicles attribute the authorship of the icon to hieromonk Serapion and date it to 1447.

The art of the second half of 16th century was affected by the complexities and contradictions of that historical period. In 1547 Ivan IV, later known as Ivan the Terrible, was crowned and became the first Russian tsar, and Iov (Job) was appointed the first Russian Patriarch to head the Russian Orthodox Church. Thus, in Russia two “power centres” appeared, joining the efforts of secular and clerical authorities in promoting the concept of “The Third Rome”, which supported Moscow’s claims to the position of legitimate heir to the Byzantine traditions. The spirit of solemnity and grandeur marked the events of Russia’s political and cultural life. It received material implementation in cathedrals, frescoes, and novel iconography reflecting grand aspirations and the dramatic qualities of that period.

The icons dated to the period of Ivan the Terrible’s reign lack the enlightened harmony and intense tranquility of the earlier works, which to a large extent followed the traditions of Andrei Rublev and Dionysius. The wider use of allegories, repetitive symbols, complex system of hints, allusions and assimilations in icon-painting reflects the trends of the time.

Metropolitan Makarius, the former Archbishop of Novgorod, undoubtedly played the central part in the development of Russian art in the second half of the 16th century. In 1542 he was appointed the Metropolitan of Moscow and the head of the Russian Church and assumed the function of an “ideological leader”, guiding Russia’s political and cultural development.

Under Makarius, the Metropolitan’s icon-painting workshop was opened in Moscow and many Novgorod artists joined it. The famous “Venerable St. Kyrill of Belozersk and St. Cyrill of Alexandria, with Scenes from St. Kyrill of Belozersk’s Life” originates from Makarius’ workshop.



Белозерского», а сложные иконографические программы некоторых произведений, разработанные в круге митрополита Макария, получили распространение в русской иконописи со второй половины XVI века.

В начале XVII века Россия вступила в полосу Смутного времени, отмеченную падением древней династии Рюриковичей и польско-литовской интервенцией. Этот страшный период закончился лишь в 1613 году, когда после изгнания захватчиков на русский престол избрали царя Михаила Федоровича, положившего начало династии Романовых. Так началась эпоха окончательного сложения русской государственности, а XVII век стал переходным периодом между Средневековьем и Новым временем. Расширились политические, экономические и культурные отношения России со странами Европы, что в значительной мере повлияло на ее научные и художественные воззрения. В области изобразительного искусства особое значение приобрела Оружейная палата. Она была создана в Москве при Иване Грозном как хранилище оружия, а в 1640-е годы к ней присоединили «иконную палату». С этого времени Оружейная палата, в сущности, руководила художественной жизнью страны. В ней проходили аттестацию русские художники, которых вызывали

из самых разных городов для выполнения больших патриарших и государевых заказов; там работали приглашенные мастера из европейских стран, а также из Украины и Беларуси.

Искусству XVII века присущи как поиск новых средств выразительности, так и приверженность традиционным канонам. Иконописцы Оружейной палаты, как и многие другие мастера Москвы и Ярославля, стали пользоваться западноевропейскими гравюрами в качестве источников композиций. Однако это были только иконографические прототипы, а не образцы художественного стиля. Такое сочетание во многом определило двойственную природу русского искусства второй половины XVII века, заключавшуюся в использовании новых художественных форм при сохранении полноты православного содержания образа. Именно оно открыло путь к проникновению в XVIII столетии в «репертуар» художественных средств иконописцев Синодального периода стилистических приемов светского искусства.

Исторические судьбы Украины и Беларуси были во многом схожи, что отразилось на их художественном наследии. В домонгольское время территорию современной Беларуси занимали Туровское (затем Турово-Пинское), Полоцкое, Витебское и Смоленское княжества. После



нашествия в 1237—1240 годах хана Батия на Русь многие княжества, находившиеся на территориях современных Украины (за исключением Галицко-Волынского, устоявшего до 1259 года) и Беларуси, подверглись разграблению, пришли в запустение и впоследствии оказались в составе Великого княжества Литовского, образованного в 1240 году. Подобные переделы прежних владений характерны для всего средневекового мира. Достаточно редкая особенность конкретной исторической ситуации заключалась в том, что литовские князья, длительное время оставшиеся язычниками, не притесняли православное население, составлявшее абсолютное большинство жителей Великой Литвы. Эта поразительная веротерпимость позволила православному церковному искусству продолжить свой путь развития даже после принятия католицизма в литовских землях в 1387 и 1413—1417 годах. Происходившие здесь художественные процессы во многом напоминали те, что были характерны для северо-западных русских земель того же времени — для Твери, Новгорода, Пскова, — и привели к сложению в каждом из регионов неповторимого художественного языка.

Постепенно нараставший религиозный антагонизм между православными и католиками стал важнейшим

Рождество Христово
Начало XVI в.
Дерево, темпера
59x47
ГТГ

The Nativity
Early 16th century
Tempera on wood
59x47 cm
The State Tretyakov Gallery

Троица с Бътиєм
Конец XVI —
начало XVII в.
Псков
Дерево, темпера
137x110
ГТГ

The Holy Trinity with
Genesis. Late 16th —
early 17th centuries
Pskov
Tempera on wood
137x110 cm
The State Tretyakov Gallery

Сошествие во ад
Начало XVI в.
Волынь
Дерево, темпера,
тиснение по левкасу
113×77
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

The Descent into Hell
Early 16th century
Volyn
Tempera on wood,
imprint on levkas
113×77 cm
The National Киево-Pechersky
Historical and Cultural
Museum Reserve



Starting from the second half of the 16th century, complex iconographic designs developed by Metropolitan Makarius’ workshops were widely used by Russian artists.

At the beginning of the 17th century Russia entered the period known in history as “The Time of Troubles”, marked by the fall of the ancient Rurik dynasty and Polish-Lithuanian intervention. That dramatic period lasted till 1613 when the occupiers were driven out of the country and Mikhail Feodorovich, the first ruler of the Romanov dynasty, was crowned as Russian Tsar. Russia was entering a new era — a period in which the development of the country’s national identity had been completed. The 17th century was a transitional period between the Middle Ages and the era of the Renaissance. Russia developed stronger political, commercial and cultural ties with European countries, and in consequence established views on science and art underwent significant changes. The Armoury was to play a new, far greater role in the development of Russian art. Established in the reign of Ivan

the Terrible as a storehouse for arms, in 1640 an “icon chamber” was added to the Armoury premises. Since then, the Armoury virtually became the main art centre of the country, issuing approvals to Russian artists invited from different cities to execute large-scale orders from the Patriarch and even from the Russian Tsar. The Armoury also invited artists from Ukraine, Belarus, and European countries.

The search for novel expressive forms, together with an adherence to traditions distinguish 17th century art. The artists from the Armoury as well as from other Moscow workshops and also from Yaroslavl started using Western European prints to source new subjects. Yet those prints were used only as samples of iconographic designs, and their style was not copied. To a great extent, such combinations accounted for the ambiguity of Russian art in the second half of the 17th century, which preserved the Orthodox tradition of images but gave them a new artistic interpretation. Due to such ambiguity, in the 18th century icon-painters of the

Synodic period started employing in their work some stylistic means taken from secular art.

Historically, Ukraine and Belarus largely share the same fate, and the countries’ cultural legacy clearly points to this fact. Prior to the Mongol invasion, the modern territory of Belarus belonged to the Turovsky, later Turovo-Pinsky, principality. Subsequently, it was taken by the Polotsky, Vitebsky, and Smolensky principalities. After Baty-khan invaded Russia, many principalities, save for Galitsko-Volynsky that lasted until 1259, located on the territories of modern-time Ukraine and Belarus, were ravaged and fell into desolation. Later, they became part of the Great Duchy of Lithuania established in 1240. In the Middle Ages, such territorial rearrangements occurred quite frequently. What made the situation unusual was the fact that the pagan dukes of Lithuania did not oppress the Orthodox Christians who comprised the vast majority of the country’s population. Thanks to such amazing religious tolerance, Orthodox Church art continued developing even after Lithuania turned to Roman Catholicism in 1387, and later — in 1413-1417. In many aspects, the development of religious art in those lands resembled the process taking place in North-Western Russia, namely in Tver, Novgorod the Great and Pskov. As a result, each of the regions developed its own, unique style.

Yet, the factor that had the greatest impact on the development of Ukrainian and Belorussian cultures of the 16th century proved the growing hostilities between the Roman Catholic and Orthodox populations. The conflict reached its apex in the period following the Brest-Litovsk Union of 1596, which made the Orthodox Church on Lithuanian territory subject to the Pope. The overwhelming majority of the Orthodox Christians strongly resisted the Union and formed some anti-Union fellowships, which united Orthodox icon-painters and their customers. And the late 16th century was the very period when new trends and new technology were introduced into the Ukrainian and Belorussian art of icon-painting, changing its style radically.

According to Ukrainian researchers, the two icons originating from Western Volyn and Kholmschina, “The Descent into Hell” and “The Royal Doors”, date from the 16th century and are considered the best examples of a conscientious adherence to the Byzantine tradition

The Ukrainian and Belorussian art of icon-painting is represented mostly by artworks of later periods, namely the 17th–18th centuries. To a lesser or greater degree, all of them bear the features of the so-called “Slavic Barocco” — a style, which smoothly blends European mannerism and barocco with national tradition. In both Ukraine and Belarus, the iconostasis systems were formed as early as the late 16th century, and in some aspects they differed from the Russian Church’s iconostases. Usually, the artworks of that period are distinguished by



*Преподобный Авраамий
Смоленский и святой
мученик Меркурий
Смоленский. 1723–1728
Мстиславль (?)
Дерево, темпера,
масло. 165×96,5
Национальный
художественный музей
Республики Беларусь*

*Reverend Avraamiy
(Abrahamy) of Smolensk
and the Holy Martyr
Merkuriy (Mercurius)
of Smolensk. 1723–1728
Mstislavl (?)
Tempera on wood, oil
165×96.5 cm
The National Art Museum
of the Republic of Belarus*

фактором развития украинской и белорусской культур в XVI веке, особенно после 1596 года, когда в результате Брестской церковной унии Православная церковь на территории княжества Литовского должна была подчиниться Римскому папскому престолу. Это вызвало резкий протест со стороны подавляющего большинства православного населения — возникли религиозные братства, противостоявшие унии и объединявшие православных иконописцев и заказчиков. Именно с конца XVI века в украинском и белорусском искусстве начинаются новые художественные процессы, вводится новая технология, что приводит к кардинальному изменению иконописного стиля. Украинские исследователи датируют XVI столетием происходящие из Западной Волыни и Холмщины иконы «Сошествие во ад» и Царские врата. В них наиболее явно ощущается сознательное следование византийским традициям.

Иконопись Украины и Беларуси была представлена на выставке в основном памятниками XVII–XVIII веков. В них в той или иной степени отразились черты так называемого «славянского барокко», органично впитавшего в себя наследие европейского маньеризма и барокко и со-

единившего их с национальной традицией. Уже в конце XVI столетия окончательно складывается система украинского и белорусского иконостаза, имеющего некоторые особенности по сравнению с иконостасами русских церквей. Как правило, в образах этого времени используются роскошные резные и позолоченные фоны с растительным орнаментом, активно применяются яркие, насыщенные цвета.

Один из интереснейших памятников белорусской культуры рубежа XVII и XVIII веков — икона «Богоматерь Живоносный источник». Интересно, что ее ближайшая иконографическая аналогия находится в собрании ГТГ и связана с живописной традицией мастеров Оружейной палаты, где в конце XVII века бок о бок трудились русские, украинские и белорусские мастера, разрабатывались новые иконографические схемы на основе новых литературных источников. Именно таким источником стала книга И.Голятовского «Небо Новое», вышедшая во Львове в 1665 году. В ней подробно излагалась история времен византийского императора Льва I, который встретил в окрестностях Константинополя слепого старца и услышал голос,



велевший отвести старца к источнику, промыть ему глаза и построить на том месте храм в честь Богоматери, что и было исполнено. У источника происходили многочисленные исцеления. Позднее в честь обновления храма в Византии установили праздник «Богоматерь Живоносный источник», а в России при патриархе Никоне в состав русской Цветной триоды включили службу этому празднику. Новая иконография получила широкое распространение.

Если в конце XVII века центром художественной жизни России являлась Оружейная палата, то для Украины таким центром без сомнения была Киево-Печерская лавра, которая на протяжении столетий играла огромную роль в духовной и культурной жизни не только Украины, но и всего православного мира. В монастыре существовала иконописная школа, где по специально разработанной программе обучались художники из Украины, России, Беларуси, Сербии. В качестве образцов широко использовались западные гравюры и книги. В лавре велась активная издательская деятельность. Созданные на основе новых иконографических схем гравюры и иконы расходились далеко за пределы

*Преподобные Антоний
и Феодосий Печерские
Последняя четверть
XVII в.
Черниговщина
Дерево, темпера, масло,
резьба по левкасу,
позолота. 131,5×82,7
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник*

*Reverends Anthony and
Pheodosius of the Kiev
Cave. Late 17th century
Chernigov region
Tempera on wood, oil,
carving on levkas,
gilding. 131.5×82.7 cm
The National Киево-Pechersky
Historical and Cultural Reserve*

*Успение Богоматери
Киево-Печерское*
Вторая половина XVII в.
Киев
Дерево, темпера,
серебро. 41,8×29,2
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

*The Dormition of the
Holy Virgin of the Kiev
Caves.* Second half of
the 17th century
Kiev
Tempera on wood, silver
41,8×29,2 cm
The National Киево-
Pechersky Historical
and Cultural Reserve



magnificent carved and gilded backgrounds, as well as bright, saturated colours.

Among the most remarkable monuments of Belorussian culture at the turn of the 17th and 18th centuries the icon of “The Mother of God Life-giving Spring” should be mentioned. It is of interest though that the Tretyakov Gallery houses its most immediate iconographic analogue pertaining to the Moscow Armoury’s icon-painting school. And it is worth mentioning here that in the late 17th century the Moscow Armoury was the workshop where artists from Russia, Ukraine and Belarus worked together and where new iconographic designers were developed based on novel literary sources. One such source for Russian, Ukrainian and Belorussian artists became Ioannikiy Golyatovsky’s book, “Novoye nebo” (The New Sky), published in Lvov in 1665. The book recounted a story dated back to the times of the reign of Leo I, the Byzantine Emperor. Once, on the outskirts of Constantinople, the Emperor met a blind old man. A voice commanded the Emperor to lead the old man to a spring, to wash the man’s eyes, and to build a cathedral there to honour the Mother of God. The Emperor did as he had been told, and great multitudes were healed of their infirmities at the spring. Later on, the Byzantine Empire instituted a feast to commemorate the renovation of the cathedral, and it was called “the Feast of the Mother of God Life-giving Spring”. Under Patriarch Nikon the festal liturgy became a part of the Russian “Pentecostarion”, and new iconography was accorded wide recognition.

For 17th century Russia, the Armoury was truly the centre of artistic life. As for Ukraine, the Киево-Pechersky (Kiev Cave) Monastery (Lavra) was without a doubt such a centre, too. For centuries the Lavra played a great role in the spiritual as well as cultural life of Kiev, Ukraine, and even of the whole Orthodox world. The Lavra housed an icon-painting school, and many artists from Ukraine, Russia, Belarus and Serbia studied there, following a specially devised syllabus. They frequently used Western prints and publications as models. The monastery was also actively involved in publishing. The fame of prints and icons based on the new iconographic designs spread far beyond the Lavra’s walls. Of special importance were the images of the founders of the Lavra and Russian monasticism – Reverends Anthony and Pheodosius of the Kiev Cave. A late 17th century icon originating from the Chernigov region depicts the Lavra’s founders as standing at the sides of the Assumption Cathedral, which they established in 1073. The cathedral’s image originates from the Lavra’s publications of the late 17th century. As already mentioned, the icon’s carved and gilded background was nearly a mandatory feature distinguishing Ukrainian and Belorussian artworks of that period. Over the cathedral’s entrance the artist placed the image of the Киево-Pechersky Monastery’s most venerated icon, “The Dormition”. According to the Киево-Pechersky “Patericon”, the builders of the monastery received the icon from the Mother of God. Many copies of that miracle working icon were made in the Lavra’s

workshops, “in conformity with size and likeness”. The present exhibition features “The Dormition of the Holy Virgin of the Kiev Caves” icon, one of the earliest surviving copies of that famous artwork. As for the original icon, it disappeared during the occupation of Kiev in 1941–1943 Another work of the Lavra’s artists, “The Assembly of the Киево-Pechersky Saints”, is remarkable for the image of the Assumption Cathedral positioned in the centre. Over the cathedral, angels are holding “The Dormition of the Holy Virgin” icon. The icon in a precious diamond cover was kept over the royal doors of the iconostasis. The artist copied the sacred icon in detail, laying emphasis on the image of the small silver door at the bottom, which protected the relics of seven martyrs. The images of the Pechersky saints and miracle workers, as well as of Reverends Anthony and Pheodosius, and of St. Vladimir – the prince known as “the Baptizer of Rus’”, are positioned at the sides of the Assumption Cathedral. In fact, the cathedral has been housing the head of St. Vladimir since it was found back in 1636.

The future Prelate Dmitry of Rostov the Great (1651-1709), who was born in Ukraine and was known as Daniel Tuptalo in the secular world started his great 20-year work, “The Menology” (Lives of Saints) in the Киево-Pechersky Monastery. His spiritual activity was accorded recognition in both Ukraine and Russia. Peter the Great highly valued Dmitry’s talents of an educator and writer, and in 1702 he became the Metropolitan of Rostov and Yaroslavl. He was canonized in 1757 when his body was found

monastery. Особое значение придавалось созданию образов основателей Киево-Печерского монастыря и русского монашества – преподобных Антония и Феодосия Печерских. На иконе, созданной в конце XVII столетия на Черниговщине, основатели лавры представлены по сторонам от Успенского собора, заложенного ими в 1073 году. Изображение собора ориентировано на лаврские издания конца XVII века, а резной золоченый фон является, как уже было сказано, почти обязательной приметой памятников Украины и Беларуси этого времени. Над входом в храм иконописец поместил изображение главной святыни Киево-Печерской лавры – иконы «Успение», которая, согласно текстам Киево-Печерского патерика, была вручена строителям монастыря самой Богоматерью. В иконописных мастерских лавры создавались многочисленные списки «в меру и подобие» этого чудотворного образа. На выставке представлена икона «Успение Богоматери Киево-Печерское» – один из самых ранних из дошедших до нашего времени списков с прославленной святыни, пропавшей бесследно во время оккупации Киева в 1941–1943 годах. В лавре была создана икона «Собор Киево-Печерских святых», где главное место занимает изображение Успенского собора, над которым ангелы держат «Успение Богоматери», находившееся в драгоценном бриллиантовом окладе над Царскими вратами иконостаса. Иконописец подробно копирует святыню, выделяя изображение серебряной дверцы в нижней части иконы, за которой хранились мощи семи мучеников. По сторонам от Успенского собора изображены печерские угодники и чудотворцы с преподобными Антонием и Феодосием, а в центре – святой князь Владимир – креститель Руси. В Успенском соборе хранилась его глава, обретенная в 1636 году.

В Киево-Печерской лавре начал работу над своим великим двадцатилетним трудом «Четыи минеи» (жития святых) уроженец Украины будущий святитель Димитрий Ростовский (в миру Даниил Туптало). Его духовная деятельность связана как с Украиной, так и с Россией: в 1702 году при Петре I, высоко ценившем его просветительские и литературные таланты, Димитрий стал митрополитом Ростовским и Ярославским. В 1757 году, уже после обретения нетленных мощей, он был причислен к лику святых. Многочисленные изображения митрополита получили особое распространение в России и Украине во второй половине XVIII века. На выставке представлены два образа святителя, созданные в Киеве и Центральной России сразу после его канонизации. Они имеют существенные иконографические и живописные различия. В нижней части киевской иконы-портрета помещены стихотворные вирши, повествующие о деяниях святителя, на его голо-



ве – серебряная митра. В иконе из собрания ГТГ Димитрий изображен перед своим келейным образом «Богоматерь Ватопедская» на фоне Ростовского Иаковлевского монастыря, где в 1752 году при ремонте произошло открытие нетленных мощей святителя.

В 1683 году вышла в свет книга Димитрия Ростовского «Руно Орошенное», в которой повествуется о чудесах от иконы «Богоматерь Ильинская Черниговская». Любопытно, что первообраз был написан монахом Геннадием в 1658 году, а уже с 1662 года он почитался как

Царские врата
Середина – вторая
половина XVI в.
Волынь
Дерево, темпера, резьба
138×34 (левая створа);
137,5×73 (правая створа).
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

The Royal Doors
Mid-16th century –
Second half of the
16th century
Volyn
Tempera on wood,
carving
138×34 cm (left);
137,5×73 cm (right)
The National Киево-
Pechersky Historical and
Cultural Museum Reserve

Василь
МАРКИЯНОВИЧ
*Троица (Гостеприимство
Авраама)*. 1761
Слуцк
Дерево, темпера. 108х95
Национальный
художественный музей
Республики Беларусь

Vasil
MARKIYANOVICH
*The Trinity (Abraham's
Hospitality)*. 1761
Slutsk
Tempera on wood
108х95 cm
The National Art Museum
of the Republic of Belarus

Пеликан
Первая половина XIX в.
Киевщина
Холст, масло. 72х46
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

The Pelican
First half of the
19th century
Kiev region
Oil on canvas
72х46 cm
The National Киево-
Pechersky Historical
and Cultural Reserve



incorruptible. In the second half of the 18th century, the icons of St. Dmitry were among those most frequently painted in both Russia and Ukraine. The exhibition shows two icons with this saint’s image: one is the work of the Kiev school, another from Central Russia. Both icons were painted in the period immediately following Dmitry’s canonization. However, they differ considerably in terms of iconography and scenery. The bottom part of the portrait-icon of the Kiev school features the description of the saint’s deeds in a poetic form. Also, the saint’s head is crowned with a silver mitre. The artwork from the Tretyakov Gallery collection portrays St. Dmitry in front of his home icon, “Our Lady of Vátoped”. In the background there is the Rostov Iakovlev (of Jacob) Monastery where the incorruptible relics were found in 1752, during repair works. This scene is depicted at the bottom of the icon.

In 1683, “The Fleece Bedewed”, a book by Dmitry of Rostov, was published, telling about miracles worked by the icon “Our Lady Ilyinskaya of Chernigov”. Curiously enough, the original icon was painted by monk Gennady in 1658; however, in 1662 it was already venerated as miracle-working and was widely copied. One such copy is the icon from the Kiev collection. The authorship of the icon “Our Lady of Pochaev, with Miracles” is attributed to the artists of the Pochaevsky Lavra at Volyn. The centrepiece contains the icon of Our Lady of Pochaev. According to legend, in 1559 the Patriarch



of Constantinople gave it as a gift to Anna Goyskaya, and the icon cured Anna’s brother of blindness. Later, the Patriarch’s gift was moved to the Pochaevsky Monastery and became famous for its many miracles. It is of interest to mention that the miracle-working icon was venerated by both Orthodox and Roman Catholic believers. Moreover, following the Pope’s decree, the formal coronation of the icon took place in 1773. The Ukrainian icon depicts the Mother of God wearing a crown and surrounded by barocco-style cartouches with scenes of miraculous healings.

In fact, Ukrainian and Belorussian icon-painters frequently turned to Western traditions of religious painting. In their works, the artists used the images or copied the style and techniques: one example, “The New Testament Trinity”, a two-sided processional icon, on its reverse bears the images of the Mother of God and the righteous Anna, nursing the infant Christ. Clearly, it is a version of “The Holy Family” imagery, so popular in the Catholic religious painting tradition. The images of “Christ the True Vine” also originate from 16th century West-European Passion iconography. They were so popular in Ukraine that they soon became subject of prints and even common pictures. A pelican tearing its own flesh to feed its nestlings holds a special place in the complex hierarchy of the allegorical images of Ukrainian and Belorussian Barocco. It is a symbolic representation of the Eucharist,

the sacrament in which Christians partake of the body and blood of Jesus Christ. As the symbol of Christ’s propitiatory sacrifice, the image of the pelican was used independently (as shown in the icon from the collection of the Kiev museum), and also as part of “The Crucifixion” composition (on the Belorussian icon the pelican is placed under the Golgotha Cross).

Among Belorussian icons some bear dates and the authors’ signatures. One such example is “The Virgin Hodegetria” dated 1740; another one is “The Trinity” dated 1761. It was painted by Vasily Markiy-anovich, an artist who had studied at the Киево-Pechersky Lavra’s icon-painting school. Thanks to these facts, some icons help to ascertain architectural ensembles with some precision. Thus, the icon “Reverend Avraamiy (Abrahamy) of Smolensk and the Holy Martyr Merkuriy (Mercurius) of Smolensk” shows the Smolensk Kremlin in the state it was in between 1723 and 1728. To provide a place for the “Our Lady of Smolensk” icon painted in Moscow almost two centuries earlier, a special recess was made over the panorama of Smolensk.

However, in the 19th century Russian, Belorussian and Ukrainian artists, especially those executing official orders, started frequently turning to classical art. Many icons were painted in oil on canvas. Their imagery was losing national features, and for many years those features would survive only in folk artists’ works.

чудотворный и с него делались списки, к числу которых принадлежит и икона из киевского собрания.

В иконописной мастерской Почаевской лавры (Волинь) создана икона «Богоматерь Почаевская, с чудесами». В среднике изображена Почаевская икона Богоматери, согласно преданию, подаренная в 1559 году Константинопольским митрополитом Неофитом жене луцкого судьи Анне Гойской и исцелившая от слепоты ее брата. Впоследствии икона была передана в Почаевский монастырь, где прославилась многочисленными чудесами. Интересно, что чудотворный образ почитался как православными так и католиками, а в 1773 году по декрету Римского папы состоялась его торжественная коронация. В украинской иконе Богоматерь изображена в короне и в окружении барочных картушей со сценами чудесных исцелений.

Украинские и белорусские художники активно использовали западноевропейские образцы и в качестве иконописных подлинников, и в качестве эталонов художественных стилей и приемов. Так, на обороте двусторонней выносной иконы «Троица Новозаветная» помещено изображение Богоматери и праведной Анны, держащих на коленях мла-

денца Иисуса Христа, что без сомнения является вариантом популярного в католической традиции изображения Святого семейства.

Из страстного цикла западноевропейских гравюр XVI столетия была заимствована основа иконографии «Христос — Виноградная лоза», ставшей популярной в Украине не только в иконописи, но и в гравюрах и перешедшей оттуда в народные картинки.

Особое место в системе сложных аллегорических образов, используемых украинским и белорусским барокко, занимает изображение пеликана, разрывающего клювом свою плоть, чтобы накормить птенцов. Он являлся символом Евхаристии, во время которой верующие причащаются кровью и плотью Иисуса Христа. Символ искупительной жертвы Спасителя — пеликан — существовал в качестве самостоятельного образа (как в памятнике из киевского музея) и как смысловой компонент композиции «Распятие» (в белорусской иконе он изображен под голгофским крестом).

Среди икон, созданных на территории Беларуси, встречаются подписные и датированные памятники. В их числе — «Богоматерь Одигитрия» 1740 года и «Троица», написанная в 1761 году Василем



Маркияновичем, обучавшимся в иконописной мастерской Киево-Печерской лавры. Время создания некоторых икон достаточно точно помогают установить изображения архитектурных ансамблей. Например, на иконе «Преподобный Авраамий Смоленский и святой мученик Меркурий Смоленский» Смоленский кремль запечатлен таким, каким он был в 1723—1728 годах. Над панорамой Смоленска размещена специальная ниша, в которую вставлена икона «Богоматерь Смоленская», созданная в Москве почти двумя столетиями ранее.

В XIX веке как русские, так и украинские и белорусские иконописцы, работавшие над исполнением официальных заказов, нередко апеллируют уже к эстетике классицизма. Многие иконы пишутся на холстах масляными красками, а их образный строй утрачивает национальное своеобразие, которое на долгие годы сохранится в народной культуре.

Распятие
Начало XIX в.
Дерево, темпера
124х112,5
Национальный
художественный музей
Республики Беларусь

The Crucifixion
Early 19th century
Tempera on wood
124х112.5 cm
The National Art Museum
of the Republic of Belarus

*Собор Киево-Печерских
святых*
Вторая половина XVIII в.
Киев
Дерево, масло. 40х36
Национальный Киево-
Печерский историко-
культурный заповедник

*The Assembly of the
Kievo-Pechersky Saints*
Second half of the
18th century
Kiev
Oil on wood
40х36 cm
The National Киево-
Pechersky Historical
and Cultural Reserve