

Старший научный сотрудник
Отдела научно-фондовой работы
Псковского музея-заповедника,
хранитель коллекции драгоценных камней и металлов
Галицкая И.А.

Об иконостасе

Псковский Троицкий собор мало изучен. Мы не знаем даже, когда и кем он был построен. Неизвестно имя заказчика строительства и автора проекта. Возможно, в этой роли выступил первый псковский митрополит, по приказанию которого был разобран обветшавший храм XIV века. Личные вкусы правящего владыки не могли не отразиться в облике храма и его иконостаса, поэтому вспомним, что мы знаем о трех митрополитах, при которых создавался и украшался Троицкий собор.

Владыка Маркелл занимал Псковскую кафедру девять лет. Он происходил из южных славян. Его мирское имя и фамилия неизвестны. До пострижения в монашество он много лет служил переводчиком в Посольском приказе. Это была должность, требовавшая высокой квалификации. Обязанностью переводчиков была работа с документами (те, кто переводил устную речь, назывались толмачами и стояли намного ниже на служебной лестнице). При этом переводчик должен был не только переводить иностранные тексты на русский язык, но грамотно и без смысловых ошибок перелагать на иностранные языки письма царя иностранным монархам. Владыка Маркелл владел греческим, латинским, немецким, польским, турецким языками.

Дата пострижения Маркелла неизвестна. Его опыт государственной деятельности был учтен, он был сразу рукоположен во иеромонаха и несколько лет был судьей на патриаршем дворе, то есть разбирал гражданские споры между служащими патриаршего дома и многочисленными патриаршими крестьянами. В 1679 году он стал архимандритом известного Свенского Успенского монастыря в Брянске. 21 марта 1681 года был хиротонисан во архиепископа Суздальского и Юрьевского, а уже 6 сентября 1681 года был переведен митрополитом в Псков. В Пскове митрополит Маркелл использовал свой опыт дипломата и знание языков. В переговорах со шведскими властями и магистратом города Ревеля ему удалось добиться разрешения восстановить там старинную православную Никольскую церковь, которую он сам освятил 1 мая 1686 года.

После смерти патриарха Иоакима владыка Маркелл был возможным кандидатом на патриарший престол. Его поддерживали многие из архиереев и молодой царь Петр. Но царица Наталья Кирилловна и большинство архимандритов и игуменов стояли за митрополита Адриана, который и был избран. 8 сентября 1690 года митрополит Маркелл был перемещен на его место, на Казанскую кафедру. В отделе рукописей и редких книг Научной библиотеки имени Н.И. Лобачевского Казанского университета сохранилась принадлежавшая Маркеллу книга Иоанна Златоуста «Беседы на Евангелиста Иоанна» московской печати 1686 года с двумя надписями: «Сия книга Маркелла митрополита Псковского келейная» и «Сия книга Преосвященного Маркелла, митрополита Казанского и Свяжского келейная».

Митрополит Маркелл скончался 21 августа 1698 года и был похоронен в казанском кафедральном Благовещенском соборе, под алтарем, его могила не сохранилась. При его погребении службу совершал митрополит новгородский Иов, который позднее подарил Пскову икону «Богоматерь Знамение» - список прославленной Новгородской чудотворной.

Продолжателем дела строительства главного Псковского храма был митрополит Иларион. Исследованием жизни митрополита Илариона занималась специалист по древнерусской книжности О. А. Белоброва. При этом она ссылается на неопубликованный список Жития Феодосия, известного книжника, игумена Антониево-Сийского монастыря. По ее данным, Иларион был среди его учеников. В 1680-1687 годах Иларион стал архимандритом Соловецким, а в 1691-98 годах занимал кафедру митрополита Псковского и Изборского. На Соловках его повелением создан Соловецкий Патерик. Будучи в Пскове, он приказывал списывать для соловецкой библиотеки книги, в частности, житие св. благоверного князя Всеволода-Гавриила. Соловецкий монастырь был в это время крупным иконописным центром, где по обету работали иконописцы из разных городов России, в том числе и из Москвы. Иконописцу Антониево-Сийского монастыря Никодиму, в миру иконнику Василию Мамонтову, собравшему знаменитый Сийский иконописный подлинник с прорисьями икон царских мастеров, митрополит Иларион заказывал иконы. Помимо книжного и иконного дела, митрополит Иларион интересовался и сохранением и реставрацией древностей: по его приказу и частично на его деньги в 1691 году был «поправлен» посох новгородского епископа Евфимия. (Архипастырский посох самого митрополита Иллариона находится сейчас в составе коллекции драгметаллов ГРМ.) После Соловков он был архимандритом Спасо-Ярославского монастыря, известного своим книжным собранием. По назначении митрополитом Псковским и Изборским Иларион до самой смерти в 1698 году занимался продолжением строительства Троицкого собора, придавая этому, видимо, большое значение, т.к. завещал похоронить себя там. А.С. Князев

приводит выразительную надпись на его гробнице, много говорящую о причастности владыки к строительству храма и о том, какое значение он этому придавал: «7206 года июня 22, на память св. мученика Евсевия в 10 часу дни, в 1 четверти, преставися раб Божий преосвященный Иларион, митрополит Псковский и Изборский, и положено его тело под новосозданною церковью святых живоначальных Троицы, от него зданною и со свода падшей состроенною, у левого столпа алтарного. Был на архиерействе и пас церковь Христову семь лет, 4 месяца и 20 дней».

Закончено строительство Троицкого собора уже при митрополите Иосифе из рода Римских-Корсаковых, о котором известно, что он был хиротонисан во епископа и возведен патриархом Иоакимом в сан митрополита Псковского по некоторым данным 18 сентября 1698 года, а по другим источникам 17 сентября 1699 года. В январе 1717 года он ушел на покой в серпуховской Владычный монастырь, где скончался и погребен. В его правление Троицкий собор был закончен постройкой и, вероятно, создан его иконостас.

Проект Троицкого храма выбран с ощутимой ориентацией на большие «кремлевские» соборы, построенные итальянцами в Москве в начале шестнадцатого века. Особенно заметно влияние Архангельского собора Московского Кремля. Это проявляется в наличии пятиглавия, смещенного к востоку, двух уровней света, двух карнизов на фасаде, пальметт в декоре закомар, трех крупных равновеликих абсид.

Для псковских храмов нехарактерно наличие шести опор в интерьере. Популярный в зодчестве Московского государства со времени строительства итальянскими мастерами Успенского и Архангельского соборов Московского Кремля тип шестистолпного храма отчетливо выражал тему становления русского самодержавия. К столичному первоисточнику восходит масштабность замысла псковского Троицкого собора, высокий подклет, многопрестольность, шесть опор, две из которых закрыты иконостасом и принадлежат алтарному пространству.

На протяжении семнадцатого века возведено девять шестистолпных соборов. Один за другим в своих епархиях строят грандиозные храмы, ориентируясь на московские порядки, митрополит Иона Ростовский, Афанасий Холмогорский и Важский. Возводятся крупные соборы в Желтоводском монастыре, в Нижнем Новгороде, Ростове и т.д. Большинство из них датируются серединой или второй половиной столетия - временем экономического расцвета и становления русского абсолютизма. Фасады большинства декорированы колоннами, волютами, поливными изразцами - деталями, характерными для стиля нарышкинского барокко, с которым роднит наш собор и круговая крытая галерея. Обрамление окон конца семнадцатого столетия сохранилось лишь в нижнем ярусе собора,

остальной декор фасадов принадлежит псковскому архитектору Ф.П. Нестурху и датируется началом двадцатого столетия.

Внутреннее убранство Троицкого храма складывалось на протяжении XVII-XX столетий и продолжает изменяться. Архитектор сумел создать интерьер простой, строгий, с выраженным стремлением вверх. Благодаря двум ярусам окон храм хорошо освещен. Это поддерживается белыми стенами, которые никогда не были расписаны. Мода на белые стены в церкви возникла в 1680-е годы в правление царевны Софьи и особенно распространилась в Москве в придворных кругах. Сплошной ковер росписей на стенах казался архаичным в глазах людей, уже знакомых с искусством Европы и, прежде всего Польши, через посредство которой шло заимствование образцов европейской культуры. Существует и другое объяснение отсутствию росписей на стенах Троицкого храма. С началом Северной войны Псков превращается в штаб-квартиру и место формирования русских войск, действующих в Прибалтике, которые через Псков снабжаются провиантом и получают пополнение. В Пскове ведутся масштабные земляные работы по сооружению бастионов. В основании земляных укреплений оказываются даже церковные строения, большинство храмов закрыто. В этих условиях украшение собора фресковыми росписями могло быть не столь актуальным.

Самым важным элементом декора интерьера в храме становится иконостас. Его иконы и резьба на фоне хорошо освещенных беленых стен – главный цветовой и декоративный акцент. Мы не знаем, был ли это первый в Пскове иконостас нового типа, но, несомненно, большинство составляли тябловые иконостасы.

Традиционный тябловый иконостас представлял собой смысловое и живописное единство, что поддерживалось его композицией. Тябло – это брус, отесанное бревно, покрытое росписью, которое крепилось своими концами в кладке северной и южной стен храма и на котором ставились иконы. Иконы ставились на тябло без промежутков. Впечатление единого пространства подчеркивалось одинаковым цветом фона: охристого, золотого, зеленого, и тем, что два ряда иконостаса могли быть написаны на одной доске. Два и даже три святых могли быть на одной иконе пророческого ряда. Царские врата тоже могли быть живописными. В описаниях храмов такие иконостасы часто назывались «Деисусами». Это название подчеркивало важность деисусного чина и сообщало всему иконостасу значение не предмета, а действия – моления. Слово иконостас, т.е. место постановки икон, более нейтрально по смыслу. Моление святых, обращенное к Христу, в тябловом иконостасе сильно выражено благодаря отсутствию деления между отдельными иконами: все святые сосуществуют в едином пространстве, обращаясь к

единому центру. Традиционный тябловый иконостас представлял собой смысловое и живописное единство, что поддерживалось его композицией. «Походные церкви» - складни, воспроизводившие иконостас, подтверждают правомерность сопоставления тяблового иконостаса с иконой.

Традиционная схема иконостаса, сложившаяся к концу XVI столетия, разворачивалась сверху вниз и представляла собой историю человечества от сотворения мира до Нового завета и современности к концу мировой истории. Изображения ветхозаветных праотцев и пророков, предсказавших воплощение Христа, сменялись праздничным рядом – действиями Спасителя на земле, затем в деисусном чине возникала тема будущего Страшного суда и второго пришествия Христова. Эта строгая и логичная структура изменяется в середине XVII века. Меняются местами деисусный и праздничный ряды, как это сделано и в нашем памятнике. Так в это время было принято строить иконостас в греческой церкви. Кроме того, и внутри деисусного чина происходят перемены: патриарх Никон любил апостольский деисус, где вместо святых различных чинов (апостолов, святителей, воинов, мучеников и т.д.), кроме Богородицы и Христа, Иоанна Предтечи, архангелов, изображаются только апостолы. Центральной иконой в этом ряду взамен Спаса в силах становится Царь царем или Предста Царица. Толкование апостольского чина, его приводит И.Л. Бусева-Давыдова, ссылаясь на книгу Феодосия Стефановича «Выклад о церкви» 1655г.: «Алтарь есть Маестат (престол) Христов, для того Христа на Маестате як судию малюют, а при нем 12 апостолов, бо им так сам Христос обещал». Так апостольский Деисус связывается с идеей Страшного суда. Первым примером появления апостольского Деисуса при патриархе Никоне был иконостас кафедрального Успенского собора Московского Кремля – главного храма страны. Это обусловило быстрое распространение такого варианта по всей стране. В Успенском же соборе в 1655 году справа от царских врат была поставлена икона Спасителя, слева – Богородицы. Все это были мероприятия патриарха Никона по «исправлению» русской церкви по греческому образцу, по упорядочиванию русского иконостаса.

Венчает иконостас теперь страстной чин, который располагается над пророками и праотцами, а над ним помещают Распятие с предстоящими, как это было принято в западных алтарях, в украинских алтарных преградах и в греческой церкви. Еще в 1667 г Московский собор предписал по образцу древних византийских храмов установку креста с Распятием в завершении иконостасов. Первое резное Распятие, обрамленное гирляндой декоративной резьбы, было сделано белорусским резчиком Ипполитом для Нового Иерусалима в 60-е годы XVII века. Затем подобная композиция появилась в московских

церквах. Осмысленная на этом месте как суть и венец мировой истории, она широко распространилась по России. В конце XVII века уже трудно найти иконостас, не увенчанный резным Распятием. При этом весь иконостас является подножием креста и может читаться как образ Голгофы. На иконографию таких завершений не могла не повлиять соответствующая композиция русских икон с изображением предстоящих Богородицы, св. Иоанна Богослова, св. Лонгина Сотника и св. жен. Отсюда – возникновение ряда предстоящих. Все эти новшества мы находим в иконостасе псковского Троицкого собора.

В отличие от основной тенденции искусства барокко, которое стремится облегчить верх иконостаса, в Троицком соборе Пскова верхние ярусы из-за крупных размеров кажутся более грузными, несколько «придавливают» собой нижние ряды. Любопытно, что в нашем иконостасе в разных его рядах повторяются одинаковые сюжеты: «Благовещение» в местном и праздничном чине, «Сошествие во ад» в праздниках и страстях.

Иконостас Троицкого храма обильно украшен резьбой. Если в тябловом иконостасе, несомненно, первенствовала живопись, то теперь резьба занимает полноправное место рядом с иконописью в художественном облике всего комплекса.

Резьба и скульптура были главным украшением католического храма. Но в России, где фигуративную скульптуру православная церковь считала слишком живоподобной, на первый план выходит орнаментальная резьба и приобретает ведущее значение в украшениях клиросов, киотов и иконостасов. Искусство такой резьбы пришло в Россию в середине XVII века вместе с белорусскими мастерами-резчиками, которых привлек для украшения Иверского монастыря и Воскресенского храма Нового Иерусалима патриарх Никон. После опалы патриарха мастера по царскому указу 1667 года перешли в ведение Оружейной палаты, причем с обязательством готовить русских учеников, и стали работать при царском дворе. Вскоре «белорусская резь» стала популярной в Москве. Резьба помогала украсить храмы с невиданной доселе пышностью и вполне соответствовала ведущему стилю эпохи - барокко, а мастера получали в России многочисленные и богатые заказы, каких не могло быть в постоянно разоряемой войнам Белоруссии, и оттачивали в постоянной практике свое мастерство.

Такой способ украшения иконостасов получил еще одно название - «флемская» резьба. И. Л. Бусева-Давыдова путем лингвистического анализа производственных терминов резчиков Белоруссии, которая долгое время входила в состав Речи Посполитой, показала, что термины резного дела второй половины XVII века представляют собой не немецкие, как считалось, а польские слова. Причем само название «флемской» резьбы и «флемских» иконостасов она производит от слова Flame «фламандец», подчеркивая тем

самым географию заимствования. Конец XVII – начало XVIII века – время расцвета «флемских» иконостасов. «Культурная революция» Петра I сделала их невостребованными в том новом искусстве, которое создавалось в его царствование. Новая художественная ситуация была связана с изменением уклада царского быта, с перенесением столицы из Москвы в Петербург, запрещением каменного строительства почти во всех городах России и с тем, что церковь приобретала в новой столице подчеркнуто европейский облик

Основное отличие «белорусской рези» от плоской резьбы, которая встречалась в декоре тябловых иконостасов в том, что резьба была сквозной и объемной, фактически скульптурной, что требовало особых инструментов для исполнения. С белорусскими мастерами в русское искусство пришли популярные в Европе орнаменты, порожденные Ренессансом и барокко. Это растительные мотивы с богато разработанной символикой. Источником декоративных форм для резчиков Троицкого собора могли служить пособия для архитекторов и декораторов, богато иллюстрированные гравюрами с пышными картушами, изображающими изобилие плодов земных. Из этого богатства в Троицком соборе Пскова использованы мотивы виноградной лозы, виноградных гроздьев и листьев, цветы, створки раковин, акантовые листья, смоквы, груши – они очень реалистично трактованы, и видно, что мастера знакомы с этими плодами, которые завозили на Русь уже тогда, не понаслышке. Но при рассматривании орнаментов остается впечатление, что осмысляется резчиками хорошо понятный им мотив виноградной лозы, с которой сравнил себя сам Христос в Евангелии от Иоанна, как привычный символ Христа, страстей, причащения, а остальные мотивы воспринимаются в целом как образ прекрасного творения Божьего, райского сада. Мастера свободно комбинируют элементы орнамента, некоторые из них служат повторяющимся модулем (это те растительные мотивы, что расположены на горизонтальных тягах). Особенно высок уровень мастерства тех, кто резал центральную часть иконостаса и, прежде всего, царские врата.

Из элементов ордера применены колонны, полуколонны, пилястры, карнизы, балясины, «наложенные» на архитектурную основу, как декоративные украшения. Ордерная структура присутствует условно: в виде цоколя и изображения несущих и несомых частей. Мастера применили тип витой колонны, появившейся у итальянского архитектора Лоренцо Бернини в сени собора апостола Петра в Риме и ставшей символом стиля барокко в мировом искусстве. Этот мотив, хорошо освоенный в русском искусстве XVIII столетия, широко применялся при создании алтарных преград. В нижнем ярусе колонна представляет собой ажурную конструкцию из лозы, листьев и гроздьев винограда, но так же спирально завивающуюся, как и колонны верхних рядов.

Таким образом, главным смысловым и декоративным центром нашего храма является резной золоченый иконостас, насыщенный всевозможными орнаментами, покрывающими его архитектурную основу, зримо являющими образ прекрасного, где резьба играет не меньшую роль, чем живопись, чего не было в традиционном русском тябловом иконостасе. Ощущение взмывающего вверх пространства высокого собора поддерживается обильной резьбой, которая живет, растет все выше и выше и венчается Распятием. Кто и когда создавал деревянную конструкцию иконостаса, из какого леса, к сожалению, мы не знаем. По аналогичным, ныне опубликованным договорам на создание подобных комплексов, можно проследить закономерность в приобретении соснового леса для столярных работ и липы для резных.

Конструктивно иконостас Троицкого собора очень прост. Это рама с четко выделенной прямоугольной сеткой вертикалей (колонн, консолей) и горизонталей (карнизов), что создает впечатление стоечно-балочной конструкции. Размерами выделены центральные иконы, ширина которых соответствует проему Царских врат. Они имеют полукруглые завершения, повторяющие архивольт Царских врат и являются осью симметрии, поддерживающей общее устремление вверх. Ряды икон отличаются завершениями: овальными, прямоугольными, трапециевидными. Меньшие размеры, традиционно, имеют иконы праздничного ряда. Резьба, наложенная на простую конструкцию иконостаса, развивает его в пространстве, создает движение, игру светотени, характерную для искусства барокко. Наш иконостас вызолочен не полностью. На красный фон глубокого насыщенного оттенка, о котором мы не знаем, был ли он первоначальным или иконостас был позолочен весь, или для фона позолоченных деталей в начале XVIII века был выбран другой оттенок, наложены резные позолоченные детали, выбор которых хоть и богат, но и ограничен. Наибольшей пышностью резьбы и обилием позолоченных деталей отличается, конечно, центральная часть иконостаса, прежде всего Царские врата, и два нижних яруса. Иконы здесь обрамлены золоченым багетом и погружены в довольно глубокие «киоты» с перпендикулярными плоскости икон откосами. Самые глубокие в нижнем ярусе, они становятся все более плоскими вверху. Такой же, как и обрамляющий иконы, багет обводит края ниши. Между ними – растительный орнамент в виде стебля с листьями. Витые ажурные резные колонки с резными же высокими базами и напоминающими композитный ордер капителями приставлены не в одной плоскости с иконами, а впереди, так что каждая икона оказывается в глубокой перспективной «раме». Если в тябловом иконостасе обособленность каждого образа выражена минимально, то здесь каждая икона воспринимается обособленно, словно картина в раме или окно,

обрамление которого подобно оформлению окон на фасаде в стиле «нарышкинского» барокко. Не случайно фоны наших икон напоминают небо.

Преграда, существующая между образами чиновных икон, отделяет их не только друг от друга, но и от центра - икон Иисуса Христа, Богородицы или Троицы. И, одновременно, каждый отдельный образ деисусных святых, пророков и праотцев оказывается более сопоставим с молящимися в храме, чем каждая отдельная икона тяблового иконостаса. Наверное, это соответствовало самосознанию человека нового времени - более индивидуализированному, требующему более эмоционального общения с образом. В целом иконостас Троицкого собора начала XVIII века сохраняет значение предстательства Небесной Церкви за земную, и в храме, наряду с молящимся народом, в изображениях таинственно присутствуют святые.

Иконостас был поправлен и перезолочен в 1759 году Печерским монахом Иасоном,, поэтому мы не можем сказать о том, как выглядела первоначальная позолота, как она распределялась, какими материалами пользовались мастера. Традиционно для начала XVIII века использование «красного золота» (с примесью меди) в центральной части иконостаса, как более значимой, а на менее ответственных участках - «двойника» (т.е. золота на серебряной подкладке) как более дешевого материала. Цветные фоны под золоченую резьбу появляются ради экономии золота.

История развития украшения алтарной преграды хорошо известна. Для понимания значения ее декорировки нужно вспомнить, что в древнерусских текстах она называлась «чистая преграда», «святая ограда», «огорода алтарная», обкладывалась чеканными или тисненными пластинами серебра и золота, и была драгоценным ковчегом для престола, на котором совершается святая Евхаристия. Прообразом ее является золотой оклад Ковчега Завета, описанный в Книге Исход Пятикнижия Моисея. В X веке во время царствования Македонской династии существовала традиция украшения алтарной преграды драгоценным металлом, которая была воспринята русскими при Крещении. Поэтому золочение архитектурной конструкции поздних иконостасов должно восприниматься как возвращение к древней традиции.

Декоративный и смысловой центр иконостаса - его Царские врата. Если рассматривать иконостас как образ Царства Небесного, то Царские врата – это двери Рая. Уже по названию они связаны с явлением в мир Христа – Спасителя, который сам говорил о себе: «Аз есмь дверь: мною аще кто внидет, спасется» (Ин.,10,9). Христос присутствует в храме на каждой литургии во Святах Дарах, путь к соединению с ним лежит через покаяние и св. Евхаристию, образ которой в виде Тайной вечери находится прямо над Царскими вратами. Оформление Царских врат Троицкого собора состоит из дверей, сени над ними,

где и размещается изображение Тайной вечери, арки над сенью, нащельника, прикрывающего стык между дверных створок, увенчанного короной с крестом наверху, и колонок по сторонам от дверей. Основные мотивы резьбы связаны символически с образами Христа и Богородицы. Это крупные виноградные гроздья и листья, плоды смоковницы (?), цветы шиповника (?), бусины. На створках располагаются окруженные овальными рамками шесть икон: четыре евангелиста и образы Богородицы и архангела Гавриила с пальмовой веткой в руке, вместе образующие сюжет Благовещения. Резное оформление Царских врат особенно богато. Нащельник украшен вьющимся побегом винограда.



Царские врата

Иконы Троицкого собора, особенно местного чина, отличаются обилием золота. С.С. Аверинцев назвал золото «абсолютной метафорой Бога» в силу его светоносности, нетленности и царственности. С древнейших времен золото связано с Солнцем, а Христос – Солнце Правды. Золото – атрибут царского достоинства, а Христос есть Царь Небесный. Золото принесли волхвы в дар младенцу Христу, как царю. Таким образом, золото в иконописи имело не только изобразительный, но и символический смысл. В наших иконах

художники отказываются от золотого ирреального фона икон в пользу голубого, передающего световоздушное пространство, но обильно уснащают золотом одежды. Имитируются при помощи золота пышные «аксамитовые» золототканые одежды Христа, Богородицы, св. благоверного князя Гавриила, золото «пробелеет» одежды апостолов Петра и Павла, золото появляется даже в изображении пророка–аскета Иоанна Предтечи в композиции «Предста царица». Это отражает реальность русского быта высших слоев общества 2-ой половины XVII столетия, но вместе с тем и эстетику того времени.



Икона Апостолы Петр и Павел из местного чина

Семярусный иконостас представляет собой пример алтарной преграды в полном ее развитии. Классический пятирусный иконостас в XVI веке дополнился праотеческим чином, что большинство исследователей считает логическим завершением построения алтарной преграды. Возможно, это произошло вследствие появления в России первых печатных текстов Библии, и, несомненно, связано с интересом к иллюстрированным европейским изданиям Ветхого Завета, который проявился в русской культуре XVI - XVII века. Идея связи Московского государства с мировой историей, его избранность, представление о Божественном Домостроительстве, объектом которого явилась молодая

русская держава, проявляются в XVI столетии в идеологии русского государства. Это, например, создание теории Москвы – третьего Рима, канонизация святых, связывающих московских владык с королевскими домами Европы и Византии. На укрепление в общественном сознании этих идей была направлена деятельность митрополита Макария и его окружения. В этом контексте история праотцев воспринималась как этап священной истории до Боговоплощения.

Ветхозаветные сюжеты и герои становятся популярны и в храмовых росписях и в иконостасных комплексах. Обращает на себя внимание то, что там, где сохранилась центральная икона ряда или упоминание о ней, то чаще всего это икона «Отечества» или «Троицы Новозаветной». Иконографически праотеческий ряд представляет первоначальную ветхозаветную церковь от Адама до Моисея - дозаконный период мировой истории. Она представлена в лице ветхозаветных патриархов с соответствующими текстами на развернутых свитках. Количественный состав и выбор тех или иных патриархов допускал многочисленные варианты. Все иконы праотеческого чина имеют одинаковое трапециевидное завершение. Праотцы написаны в рост на синем фоне условного неба.

Позем представляет собой гористый пейзаж, где дальние горы изображены покрытыми снегом. Ближе к переднему плану написаны деревья, расположенные «кулисами». Все праотцы, кроме Авеля, представлены седовласыми старцами в апостольских одеждах, с босыми ногами. В руках у них свитки, скрученные или развернутые с надписями на них. Авель изображен в пастушеских одеждах из шкур с пылающим огнем жертвенником в руке. Подобным же образом организована композиция икон пророческого ряда, среди которых выделяются иконы царя и пророка Соломона, одетого в русские царские одежды с зубчатой короной на голове, пророки Захария и Даниил в стилизованных богатых одеяниях и с чалмой на голове, первосвященника Аарона.



Икона Пророк Соломон из пророческого чина

Если мы сравним икону «Троица в бытии», написанную в конце XVI века - начале XVII века, находящуюся на юго-восточном столпе храма, с иконами из иконостаса, то увидим, как изменилось русское искусство в течение одного столетия. То новое, что внес XVII век в построение художественной формы, явственнее всего проявилось в построении пространства, где нет уже традиционной для древнерусского искусства обратной перспективы, которая постепенно уступает место линейным построениям Нового времени, где точка схода перспективных линий переносится за живописную плоскость на иллюзорный горизонт. Изображение на иконе «Троицы» располагается параллельно фону, лежащему в плоскости доски. Почти бестелесные уплощенные фигуры персонажей кажутся словно двухмерными. Не то в иконостасных образах. В «Крещении» Христос написан на фоне Иордана, как это было в традиционной иконографии «Крещения», а не погруженным в него, если следовать принципам нового перспективного построения. Но в «Успении Богородицы» ложе ее расположено по диагонали, что сразу же создает глубину пространства.



Икона Успение Пресвятой Богородицы из праздничного чина

Композиция «Рождества Христова», построенная с ориентацией на картины северного Возрождения, создана целиком по принципам линейной перспективы. В «Вознесении» персонажи располагаются на переднем, среднем и заднем планах, причем величина фигур уменьшается с удалением их от переднего плана.



Икона Вознесение Христово из праздничного чина

В иконе «Бичевание Христа» мы видим профильные изображения, и даже фигуры, поставленные спиной к переднему плану. Действие сцены помещается в пространство, построенное по законам линейной перспективы, особенно «настойчивой» в изображении клетчатой, как голландские полы, мостовой. Новые построения не совсем освоены художниками и поэтому иногда признаки прямой перспективы мы видим на периферии изображения, в построении фонов, а фигуры персонажей пока традиционно иконны. Поддерживает это впечатление и обилие золотых пробелов, уплощающих фигуры.



Икона Бичевание Христа из страстного чина

Это не касается ряда Страстей, где мастера, его писавшие, наиболее последовательно воплощают новые пространственные принципы, поскольку они имели перед собой соответствующие образцы. Как, например, композиция «Воскресение Христово», в новой для русского искусства иконографии с восстающим из гроба Христом создана с ориентацией на Гравюру из Лицевых страстей Леонтия Бунина, которые восходят к Библии Пискатора, которая была наиболее распространенным источником иконографии. Библия Пискатора является хорошо составленной компиляцией, включающей в себя около 500 гравюр, которые исполняли почти два десятка резчиков по оригиналам, принадлежащим примерно такому же количеству мастеров. Она была необычайно популярна как источник образцов, как для икон, так и фресковой живописи в силу полноты иконографического состава. Явно ориентировано на европейские иллюстрации к Библии «Благовещение» из местного чина, где по-барочному написанные складки придают фигурам объем. В этой же иконе подставка под столик – консоль, на котором лежит книга, выполнена в принципах обратной перспективы, а верхняя крышка этого же столика – в прямой.



Икона Благовещение Пресвятой Богородице из местного чина

Изменилось, по сравнению с традиционными русскими иконами, и колористическое решение. В нашем иконостасе большую роль играет красный цвет и его оттенки. Почти в каждой иконе мы встречаем пятно необычайно яркого горящего красного цвета. Он поддерживается и фоном резьбы. Несомненно, это отражение эстетики века, который поставил знак равенства между понятиями «красный» и «красивый». Красный сочетается с насыщенным зеленым, ярко-синим и обильными золотыми пробелами. Изменились, по сравнению с традиционными, оттенки одежд Христа и Богородицы. Христос в иконе справа от царских врат представлен в сиренево-розовом хитоне и зеленом гиматии. Богородица на иконе слева от царских врат изображена в сиреновом мафории и темной сине-зеленой ризе, богато украшенной золотым цветочным узором.. Младенец Христос у нее на коленях одет в ярко-красный плащ – гиматий и сине-зеленый хитон немного темнее ризы Богородицы и столь же богато орнаментированный. То, какими нарядными написаны одежды и троны, привлекает наше внимание к ним, что в традиционной иконе оставалось на втором плане.

В средневековой иконописи пользовались в основном минеральными пигментами: киноварью, охрами, азуритом и лазуритом и др. В основном это были кроющиеся краски и

значительно более глухие, чем те, которые мы видим в нашем иконостасе. Без специальных исследований невозможно определить, какими красками работали мастера, но их яркость, насыщенность цвета контрастирует со сдержанным колоритом традиционно написанной «Троицы» конца XVI –начала XVII века на юго-восточном столпе храма.

В построении ликов икон Христа и Богоматери есть некоторая двойственность приемов. Еще сохранились традиционные темные обводки глаз, едва заметные темные морщины над бровями, но лицо в целом изображается совершенно не по-иконному: розовое с ярким сочным характерной формы ртом, светотеневыми моделировками носа, подбородка, глазниц.



Икона Христос Вседержитель из местного чина

В русской иконописи второй половины XVII – начала XVIII века значительно увеличивается число икон, где Христос и Богоматерь изображаются с атрибутами царственности: в венцах или коронах со скипетром, державой. Эта черта ярко прослеживается в оформлении Троицкого собора. Евангельская генеалогия Христа возводит род его и Девы Марии к роду Царя Давида. В евангелии Христос не раз именуется царем, на иконах Рождества волхвы поклоняются ему и дарят золото как царю. Но в русской

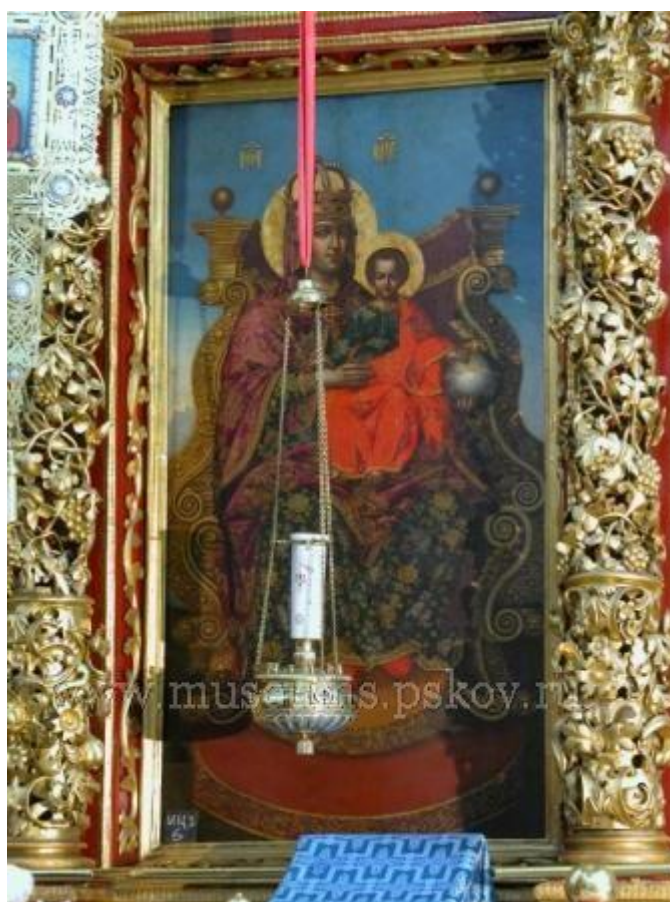
иконописи мотивы царского достоинства Христа и Богородицы не нашли развития до второй половины XVII столетия. Изображения короны в конце XVII века и начале XVIII века часто встречаются не только в иконописи, но и в орнаментике тканей, в вышивке, особенно часто в окладах икон. По мнению И.Л. Бусевой-Давыдовой, это связано с усилением монархии и пониманием владыки земного как помазанника Божьего. В культуре церковного барокко корона – один из любимых символов. Корона, увенчанная крестом, становится образом Голгофы. Венец и крест сопряжены уже в Распятии.



Распятие

Таким образом, появление корон на образах Христа, Бога Отца и Богородицы ни в коем случае не свидетельствует об обмирщении искусства, а скорее об освящении мира. Сравните понимание изображения городов, появившиеся на иконах конца XVI столетия, как сакрализованного пространства. (Икона Псково-Покровская у солеи) Помимо атрибутов царственности в виде короны, скипетра и державы (например, на иконе Богородицы с младенцем в местном чине в руках у младенца- Христа) одежды Христа, Богородицы, ангелов и святых на иконах украшены орнаментами, повторяющими дорогие

иноземные царских одеяний. Правда, наложены орнаменты без учета движения складок, сверху, как сетка. На одеждах много драгоценных камней, которые изображаются уже достаточно реалистично. Если жемчуг имитируется белыми точками, то цветные камни на зарукавьях и вокруг ворота расположены в составе многолепестковых розеток. При этом имитируется объем и мерцание драгоценного камня. Застежка ворота на плаще Богородицы – деталь, бытовавшая на рубеже XVII - XVIII столетий. Золоченые троны на этих иконах заменяют собой довольно скромные сидалища русской иконописи XVI века. Они изображены с необыкновенной пышностью: украшены волютами, резными балясинами, листьями аканта и гирляндами цветов и плодов. Венчаются троны карнизами с золотыми шарами, а под карнизами слева и справа изображаются силы небесные в образе младенческих головок с крылышками под подбородком, хорошо знакомыми нам по западноевропейскому искусству. При этом конструкция трона совершенно не просматривается. Она и не занимает художника. Его задача создать поражающее нас роскошное барочное сооружение. Подножие трону составляют две полукруглые ступени с орнаментом по боковому краю.



Икона Богородица с младенцем из местного чина

Существуют иконографии, где атрибуты царственности обусловлены самим сюжетом. Это икона «Предста Царица» - средник деисусного ряда иконостаса. Литературной основой этой иконы является текст 44 псалма: «Предста царица одесную тебе, в ризах позлащенных одеяна...» (Псалом 44.10) Образ Богоматери понимается здесь как Церковь Христова.



Икона Предста Царица. Средник деисусного чина

Есть свидетельство о том, что «... нижний ярус иконостаса сделан был в виде цоколя, в котором помещены изображения древних мудрецов со свитками в руках. На свитках написаны изречения, относящиеся к явлению в мир Мессии, что связывало цоколь с основными идеями иконостаса. Иконы все позднейшей работы XVII столетия». Последнее замечание объясняется тем, что иконостас автор публикации считал перенесенным из храма XIV столетия и свое замечание относил только к сюжетам цоколя. Изображения греческих мудрецов были в составе росписей галереи Благовещенского собора Московского Кремля, соборе Спасского монастыря в Ярославле, в Новгородском Знаменском соборе, который расписывали иконописцы Оружейной палаты под руководством Якова Бахметьева. Везде они изображались под иконостасом на цоколе без нимбов. Описание их вошло в

иконописные подлинники. Это свидетельствовало об освоении античного наследия в рамках знакомства с европейской культурой на пороге нового времени. Известны даты поновлений иконостаса: в 1859 году иконы были «поновлены», в 1900 году – иконы «промыты».

Недавно в «Словаре русских художников» были опубликованы имена создателей иконостаса Троицкого собора – иконописцев Оружейной палаты, главного художественного центра окрепшего после Смутного времени Русского государства. Оружейная палата аккумулировала лучшие художественные силы страны. Она была школой, где совершенствовалось мастерство, как зрелых художников, так и начинающих мастеров. Через Оружейную палату распределялись государственные и частные заказы на иконостасы и росписи храмов, украшение дворцовых палат, создание полковых знамен, ювелирных изделий и многое другое. При дворе необходим был штат художников, которые придали бы необходимый блеск и пышность дворцовому быту. Поскольку высокородные заказчики были требовательны к качеству художественных изделий, это вызвало к жизни систему «свидетельствования» профессионального мастерства иконописцев и разделение их на категории. Иконописцы Оружейной палаты делились на жалованных и кормовых, в свою очередь, подразделявшихся на статьи. Жалованные мастера числились в постоянном штате Оружейной палаты, получали жалование и обязаны были иметь учеников, чтобы передавать им свое мастерство. Они же оценивали степень мастерства новичков. Кормовые были наделены меньшими полномочиями и не получали годового жалования, а только оплату во время исполнения заказа. Для больших работ иконописцы могли быть вызваны из разных городов, причем городским мастерам велись списки, и соблюдалась очередность их вызова. Такими большими заказами было создание росписей храма или создание иконостаса.

Церковный иконостас в это время представлял собой сложное художественное произведение, в котором архитектурные и декоративные элементы неразрывно связаны с иконными образами. Создание такого произведения требовало участия мастеров разных специальностей – столяров, резчиков, золотарей, иконописцев. По данным М.В. Николаевой в документах второй половины XVII века проходят 70 мастеров Оружейной палаты, среди них - 35 иконописцев и живописцев, 25 золотарей, 7 резчиков, 1 столяр. Остальные мастера, работавшие рядом с ними над заказами, а их более 60, относятся к разным слоям городского и сельского населения. В дальнейшем перемены, связанные с петровскими преобразованиями стиля жизни, вызвали сужение масштабов и круга работ, выполняемых иконописцами и другими мастерами Оружейной палаты, и сокращение штата

мастеров. По данным М.В. Николаевой в 1680-е годы в Оружейной палате состояло 27 иконописцев, в 1691 году их сократили на 5 человек, некоторых перевели из жалованных в кормовые. В 1695-96 гг. в Оружейной палате числилось 13 мастеров, а в 1701-02 гг. всего два: Тихон Филатьев и Кирилл Уланов.

Отсутствие госзаказов делало невостребованными большое количество резчиков, золотарей, иконописцев, которые вынуждены были менять профессии или работать по частным заказам в Москве и в провинциальных городах. Оружейная палата, судя по всему, не ограничивала своих мастеров, которые свободно вступали в договорные отношения с частными заказчиками. А в начале XVIII века, когда некоторые иконописцы были посланы для корабельного дела, часть сокращена или переведена в другие приказы, работа по заказам в разных местах страны стала преобладать. Эти процессы нашли отражение и в судьбе создателей иконостаса Троицкого собора.

В состав артели, работавшей в Троицком соборе Пскова, входили выходцы из разных городов Руси. Главой работ был художник Федор Васильев. Как жалованный в прошлом иконописец Васильев занимался организацией выполнения заказов, привлечением исполнителей и распределением обязанностей в ходе выполнения работ. В 1702 году 31 октября – 5 декабря живописец Оружейной палаты Федор Васильев нанимает золотарей Оружейной палаты на золочение иконостасов Троицкого собора и других неназванных церквей в городе Пскове с оплатой от 20 до 50 рублей (только в соборе) в год. Среди его сотоварищей - Григорий Второй, Дмитрий Архипов, Федор Мануйлов, Семен Васильев, Никита Широков, Дмитрий Хорошев, Ермил Григорьев Зима, Иван Михайлов Шалыгин, Филипп Юфимов Горбовский, Алексей Нагорный и человек вдовы стольника М.И. Карамышева Василий Петров Дурнов, всего 11 человек. Обычно сами резчики иконостас не красили, не олифили и не золотили. Они сдавали свою работу «золотарям» либо в виде набора элементов, либо в виде готовой конструкции. . Логично предположить, что заказчики стремились нанять мастеров иконостасного дела и художников параллельно с храмовым строительством или сразу же по его окончании. Мы не знаем, когда был закончен постройкой Троицкий собор. Но, как правило, иконостас изготовлялся к дате освящения храма.

Самые дорогие расходные материалы, такие, как золото, оговаривались даже в столь кратких договорах, как наши. В книге М.В. Николаевой приведена запись о том, что 10 июля 1702 г. житель Панкратьевской слободы сусальщик Иван Константинов сын подрядился у сына боярского дома Псковского митрополита Федора Кокотова делать «золото в лист» к иконостасному делу в городе Пскове. Листки сусального золота изготавливались из монет. Подрядчик Федор Васильев, в силу своей профессии хорошо

разбиравшийся в технологии работ, сам закупал краски, золото и другие материалы. Краски закупались, вероятно, импортные, которые получили широкое распространение среди русских мастеров во второй половине столетия, что связано с многочисленными технологическими новшествами вследствие ученичества иконописцев у зарубежных художников. Все закупалось чаще всего в Москве, где обширный торг давал возможность выбора

Договоры составлялись на год. Вот пример одного из таких договоров: «1702г. Ноября в 23 день Оружейной палаты кормовой золотарь Иван Михайлов сын Щалыгин дал запись Оружейной полаты живописцу Федору Васильеву в том, быть ему, Ивану, у подрядного дела у иконостаса во Пскове и золотить без лености ево, Федоровым золотом и всякими припасы, как начнут золотить, с того числа впредь год.

А рядил дватцать четыре рубли, наперед взял шесть рублей. Питъ и ясть и подводы ево».

М.В. Николаева заметила, что многие детали резьбы, в частности, кронштейны, капители и другие фрагменты резного убранства иконостаса могли быть резаны и позолочены отдельно, где это удобно мастеру, а затем перевезены на место и прикреплены к плоскостям иконостаса. Мастера – резчики должны были, как правило, сами установить иконостас, а если он не совсем встает на место, то доделать, переделать и т. п. Столярные и резные работы при изготовлении очень больших заказов могли продолжаться от трех месяцев до года, золочение - до 10 месяцев. Это зависело от квалификации и количества мастеров, степени сложности работы. Существовала практика золочения одновременного с исполнением резных и столярных работ по мере поступления готовых деталей, что и произошло, судя по срокам, при изготовлении иконостаса Троицкого собора.

С 12 апреля по 24 мая 1703 года тот же Федор Васильев, выступая подрядчиком работ вместе с Федором Онисевым, живописцем Посольского приказа, на долю которого приходится только один контракт, нанимает 13 иконописцев « ... писать св. иконы во Пскове в соборной церкви». Это нанятые в апреле: посадский человек города Юрьева-Польского иконник Петр Никитин, Козьма Григорьев, иконописцы Оружейной палаты Емельян Муратов и Василий Алексеев, Тимофей Григорьев (Мартьянов), Дементий Ларионов - иконописец митрополита Сарского и Подонского Илариона. В мае Федор Васильев нанимает Тимофея Кириллова, Петра Алексеева Гладку, Ивана Тихонова Баженова, Петра Савина Хомякова и Данилу Буралевского. .

Можно предположить, что оплачивались работы казной Псковской епархии. Федор же Васильев, будучи ко времени исполнения этого заказа настолько высококвалифицированным и признанным мастером, разбирающимся в технологических

процессах, ориентирующимся в поставках, обладающим организационными навыками, что он выбрал наиболее выгодную для себя форму участия в выполнении заказа: решать проблемы организации работ, переложив исполнение на нанятых субподрядом иконописцев. Принимал ли он сам участие в написании икон или только руководил процессом их создания, мы не знаем. В соответствии с существующей практикой наняты были мастера из разных городов: Петр Никитин из Юрьева-Польского, костромичи Андрей Злобин и Степан Тимофеев, Дементий Ларионов – иконописец митрополита Сарского и Подонского Илариона, Иван Баженов - из Углича, Данило Буралевский - из Ростова. Самый информативный из договоров составлен костромскими иконописцами «Андреем Петровым сыном Злобиным и Степаном Тимофеевым, которые подрядились у Посольского приказу живописца Федора Онисева «написать во Пскове в соборной церкви два пояса праздников, двенадцать икон, да семь икон Страстей самым добрым мастерством в нынешнем году. А подводы и харч всякой, и краски – все ево, Федорова. А рядили за ту работу сто рублей денег». Текст этот договора рассеивает сомнения в том, что иконостас Троицкого собора создавался в два этапа, что было связано со слабой изученностью истории создания его интерьера. Судя по суммам оплат и тех скурых сведениях о бытовых условиях работы мастеров, которые имеются в текстах договоров (расходные материалы и пропитание в ходе исполнения работ закупал подрядчик), заказ можно отнести к числу дорогих.

Еще два договора дают нам сведения о сроках и оплате работы. Кормовые иконописцы Емельян Муратов и Василий Алексеев подрядились написать за год шесть икон за сто двадцать рублей, используя материалы заказчика и находясь на его обеспечении. Иван Баженов из Углича и Петр Хомяков также писали шесть икон за сто двадцать рублей в год. Договоры составлялись на год, в единственном из них, подписанном 13 апреля 1703 года Козьмой Григорьевым с товарищи указывается дата окончания работ – «... а сделать на срок на Сырную неделю 1704 году», т.е. 26 февраля (неделя – воскресенье, отсюда точная дата). Окончание работ должно успеть к освящению храма. Оно было приурочено к Прощеному Воскресению, т.е. к самому началу Великого Поста. Поэтому предположительно мы можем считать период с начала июня 1703 года по конец февраля 1704 года временем создания икон иконостаса Троицкого собора. Это довольно короткий срок для исполнения 84 икон. (Для сравнения: иконостас собора Донского монастыря 10 сажень в высоту и 8-10 аршин в ширину, т.е. примерно 21х7 метров делали в течение трех лет 40 мастеров) . В составе артели находились мастера уже зарекомендовавшие себя на исполнении ответственных заказов. Козьма Григорьев, имя которого часто встречается в документах начала 18 столетия не только как иконописца, но и как золотаря, например, писал иконостас в церкви вотчины К.А. Нарышкина, троюродного дяди Петра I. Во время

исполнения работ в Псковском Троицком соборе К.А. Нарышкин был псковским и дерптским воеводой. Мартьянов Тимофей Григорьев в 1702 году писал 12 икон и Распятие с Предстоящими для Бориса Петровича Шереметева в его вотчине под Москвой.

Глава артели, работавшей в Пскове, Федор Васильев – живописец Оружейной палаты. Он учился у Ивана Безмина, одного из известнейших мастеров своего времени. Иван Артемьевич Безмин (1653-1701?гг.) - московский дворянин, уже в 1662 году был учеником Станислава Лопуцкого «Смоленского городу шляхтича», служившего в Оружейной палате с 1643 по 1655 год, и даже получал при этом небольшую плату. А в 1670 году он уже имел собственных учеников. Сведений о его работах сохранилось довольно много. В XVII веке сначала Михаил Феодорович, затем Алексей Михайлович вызывали из Европы художников, обучавших русских иконописцев новой для них манере и технологии. Это были на протяжении XVII столетия: Иван Детерс, Станислав Лопуцкий, Данил Вухтерс, которым платили не в пример больше русских мастеров, что говорило о высокой оценке их мастерства и побуждало учеников подражать им в искусстве. Федор Васильев впервые упоминается в 1681 году как живописного письма ученик. Он учится у И. Безмина вместе с Михаилом Чоглоковым – в будущем – известным архитектором. Его первая известная работа, которую он выполнял еще подростком, – «стенное письмо и иные многие дела» в хоробах царицы Агафьи Симеоновны, (первая, умершая в родах жена царя Феодора Алексеевича). Получал он за свою работу тогда 10 денег (5 копеек) в день. В 1684 – 85 годах Васильев и Чоглоков писали под руководством Безмина в комнатах царицы Наталии Кирилловны и царевен «...живописное, стенное письмо...» «... разные всякие притчи...» в селах Измайлове, Преображенском и Воробьеве. В 1685 году Федор Васильев вместе с другими живописцами писал для царя Петра Алексеевича плащаницу и знамя пушкарское «... с обе стороны разными цветными красками», тогда же он работает и в хоробах царевны Екатерины Алексеевны. Летом 1686 года, когда Ивана Безмина отсылают в Разряд по сыскному делу, оставшегося без учителя Васильева определяют к иконописцу Петру Афанасьеву (ученику Симона Ушакова). П. Афанасьев был не только иконописцем. Помня о дальнейшей карьере Ф. Васильева, нам не мешает знать, что для царевича Феодора Алексеевича в 1672 году Афанасьев выполнил две «потешные» книги с картинками. Возможно, навыки создания книги Ф. Васильев получил именно от Петра Афанасьева. В 1693 году Васильев фигурирует в документах Оружейной палаты в качестве кормового иконописца и даже имеет ученика Никиту Якимова. В последующие годы имя Васильева исчезает из ведомостей Оружейной палаты. В это время он, видимо, работает в разных городах по заказам. В 1698 году он с товарищами упоминается в Ростове. В 1703-04 годах в Пскове. В 1702 году в Преображенском дворце он иллюстрирует для Петра I

переведенные с английского языка книги о корабельном строении. Сохранились документы о жаловании ему за эту работу 25 рублей «на платье». В том же 1702 году последовал именной царский указ о том, что «быть в ведомости в Оружейной палате живописцу Феодору Васильеву, а о годовом денежном жаловании определение учинить ему впредь». Нужны были определенные большие заслуги, чтобы попасть в число жалованных мастеров Оружейной палаты. Их всегда было не много, среди них такие известные как Симон Ушаков, Федор Зубов, Никита Павловец и др. Петр I, видимо, ценил Федора Васильева как доброго мастера и разносторонне талантливого человека. Его имя упоминается в переписке Петра I и А.Д. Меншикова, где в 1705 году Петр сообщает Меншикову, что Васильев явился к нему, и он направляет его в распоряжение архитектора И. Матвеева. Речь в этом письме, отосланном из Воронежа, где строились корабли для создаваемого Петром русского флота, идет о том, что Васильев не приехал в строящийся Петербург, сказавшись больным, и теперь «... бьет челом, чтобы дали ему особое дело, чтобы себя показать». В Воронеже в это время находилось значительное количество мастеров Оружейной палаты, вызванных для раскрашивания кораблей. Туда приехал и Ф. Васильев. На следующий день Петр I написал коменданту строящегося Петербурга Р.В. Брюсу, что посылает живописца Ф. Васильева с тем, чтобы он занимался там строительными работами, подобно Ивану Матвееву, бывшему чертежнику и рисовальщику Пушкарского приказа. По документам, найденным Е. И. Гавриловой, Ф. Васильев работал в Летнем саду, возможно, в роли фонтанного мастера, в Нарве строил царский дворец, затем в Петербурге строил дом Ягужинского, а после этого работал в Петергофе. В 1719-22 годах он выполнил для Петра I пять альбомов с рисунками и архитектурными проектами, часть которых находится сейчас в составе коллекции ГРМ. Остаток жизни Ф. Васильев проработал как архитектор. В 1720 году он работает в Киево-Печерской Лавре. В 1723 году к нему просится в ученики Михаил Петров, бывший ученик Браунштейна, что говорит о высоком авторитете мастера Васильева. В 1728-29 годах Васильев проектирует в Москве, а в 1734 достраивает палаты Питейного двора у Каменного моста в Петербурге. Умер Васильев в 1737 году, оставив сына, талантливого архитектора, всю жизни работавшего с Растрелли

Таким образом, публикация документов, относящихся к построению иконостаса Троицкого собора, позволяет уточнить датировку его освящения и рассеивает представления о том, что иконостас создавался в два этапа. Благодаря опубликованному договору, мы знаем теперь имена создателей праздничного ряда и Страстного чина - это костромские иконописцы – Андрей Петров, сын Злобин и Степан Тимофеев. Датировку началом XVIII столетия поддерживает и группа серебряных предметов из ризницы

Троицкого собора, поступивших в 1930 году в Государственный Русский музей, которые, по предположению И.И. Плешановой датируются концом XVII - началом XVIII века и происходят из киевских серебряных мастерских. Необходимо серьезное комплексное изучение икон, которое позволит уточнить сделанные выводы и определить, какие изменения могла внести непростая история храма и известные нам поновления иконостаса.

1 ряд - Местный 12 икон:

В центре царские врата, в 6 овальных медальонах изображения евангелистов Марка, Матфея, Иоанна, Луки, на двух центральных образы архангела Гавриила и Богородицы. Над дверьми – навершие, в овальном медальоне изображение Тайной Вечери.

(от центра правая сторона)

1. «Спас Вседержитель».
2. «Троица Ветхозаветная».
3. «Благовещение Пресвятой Богородицы».
4. Дверь дьяконника «Св. Архидьякон Лаврентий».
5. «Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов»
6. «Св. Николай и Благ. Князь Гавриил»

(от центра левая сторона)

1. «Богородица на престоле».
2. «Иоанн Предтеча».
3. «Пётр и Павел».
4. Дверь жертвенника «Св. Архидьякон Стефан».
5. «Митрополиты Пётр, Алексей, Иона».
6. «Св. Димитрий Митрополит и Алексей человек Божий».

2 ряд - Праздничный, 12 икон:

(слева)

1. «Крещение».
2. «Рождество Христово».
3. «Рождество Богородицы».
4. «Введение во храм».
5. «Успение Богородицы».
6. «Сретение»

(справа)

1. «Воскресение».
2. «Преображение».
3. «Вход в Иерусалим».
4. «Вознесение».
5. «Сошествие Св. Духа на Апостолов».
6. «Благовещение».

3 ряд - Деисус- 13 икон:

В центре «Предста Царица»

(справа)

1. «Апостол Павел».
2. «Апостол Матфей».
3. «Апостол Иуда».
4. «Апостол Иаков».
5. «Апостол Варфоломей».
6. «Апостол Филипп»

(слева)

1. «Апостол Петр».
2. «Апостол Иоанн».
3. «Апостол Иаков».
4. «Апостол Андрей».
5. «Апостол Симон».
6. «Апостол Фома».

4 ряд - пророческий чин 13 икон:

В центре «Богоматерь на престоле».

(правая сторона)

1. «Царь Соломон».
2. «Пророк Исаия».
3. «Пророк Захария».
4. «Пророк Иеремия».
5. «Пророк Иезекииль».
6. «Пророк Елисей».

(левая сторона)

1. «Пророк Давид».
2. «Пророк Моисей».
3. «Пророк Аарон».
4. «Пророк Илия».
5. «Пророк Даниил».
6. «Пророк Аввакум».

5 ряд - праотеческий 13 икон:

В центре «Троица Новозаветная».

(правая сторона)

1. «Праотец Адам».
2. «Праотец Авель».
3. «Праотец Исаак».
4. «Праотец Иаков».
5. «Праотец Симеон».
6. «Праотец Сим».

(левая сторона)

1. «Праотец Авраам».
2. «Праотец Ной».
3. «Праотец Лот».
4. «Праотец Вениамин».
5. «Праотец Сиф».
6. «Праотец Енох».

6 ряд - «Страсти Христовы» 7 икон:

В центре – «Снятие со креста»

(правая сторона)

1. «Положение во гроб».
2. «Сошествие во ад».
3. «Воскресение»

(слева)

1. «Увенчание терновым венцом».
2. «Бичевание».
3. «Моление о чаше».

7 ряд - «Предстоящие» 6 икон:

В центре - Распятие

(справа)

1. «Иоанн Богослов».
2. «Мария Магдалина».
3. «Лонгин Сотник »

(слева)

1. «Богоматерь».
2. «Мария Иаковля».
3. «Мария Клеопова».

1. По материалам официального сайта Казанской епархии.
2. О.А. Белоброва. Из истории псковско – новгородской книжности и культуры конца 17 – начала 18 в.// Ж. Псков № 13, 2000 г
3. А.С. Князев Историко-статистическое описание Псковского кафедрального Троицкого собора, М., 1858, стр.22
4. М.В. Вдовиченко, Шестистолпный тип храма в 17 в. Филевские чтения. Вып. 10. М.,2003
5. В 2009 г подобный иконостас воссоздан в церкви Покрова от Пролома (авторы А. Лебедев и Н. Блохин).
6. Как в иконостасе Дмитриевского с Поля храма середины XVI столетия
7. Новгородские поясные пророки XV в., псковские - из церкви Успения с Пароменья и др.
8. И.Л Бусева-Давыдова, Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции// Иконостас. Происхождение-Развитие-Символика. Ред.-сост. А.М. Лидов.М.,2000. стр.636, стр. 622.
9. И.Л Бусева-Давыдова, Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции стр.636
10. И.Л Бусева-Давыдова. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008, стр. 120.
11. Н.И. Комашко, Н.А. Мерзлютина. Церковь Покрова в Филях. М.,2003, стр. 39
12. И.Л. Бусева–Давыдова Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции// Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. Стр.621-650.
13. Архимандрит Тихон (Секретарев). Врата небесные. История Свято-Успенского Псково - Печерского монастыря. Печеры. 2006, стр. 602

14. С.С. Аверинцев Золото в системе символов ранневизантийской культуры. // С.С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. С.Пб., 2004, стр. 411
15. Существовали и восьмьярусные иконостасы с рядами апостольских страстей или пядничных икон
16. Здесь уместно вспомнить канонизацию для общерусского почитания св. князя Всеволода-Гавриила.
17. И.А. Журавлева Праотеческий ряд и завершение символической структуры русского высокого иконостаса. Иконостас. Происхождение-Развитие-Символика. М.,2000, стр. 491
18. И.Л Бусева – Давыдова. Культура и искусство в эпоху перемен. стр. 101
19. По данным И.Л. Бусевой-Давыдовой и О.А. Белобровой («Новые иконографические источники русской живописи XVII в.//Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл. М. 1993 стр. 190-206, О.А. Белоброва, указ. соч. с. 42.) в 1670-1680 годы иностранные библии с иллюстрациями находились в распоряжении иконописцев Оружейной палаты и рассматривались ими как образцы для выполнения храмовых росписей и икон. В 1703 году, практически одновременно с созданием иконостаса Троицкого собора в Пскове, костромскими иконописцами под руководством Ивана Бахматова была выполнена роспись Знаменского собора в Новгороде, возможно, восходящая к гравюрам Библии Пискатора. (О.А. Белоброва, с. 43.). Украшение этого храма было инициативой новгородского владыки Иова и сопровождалось письменными рекомендациями писать стенное письмо «против церкви живоначальной Троицы» на Москве в Никитниках. В числе других деньги на украшение Знаменского собора пожертвовал псковский воевода К.А. Нарышкин. (Церковь Троицы в Никитниках: Памятник живописи и зодчества XVII века. М., 1970, с.129) А.А. Бусева – Давыдова предполагает другой источник иконографии фресок в Никитниках– Библию Борхта, которая была известна русским иконописцам уже с 30-х годов XVII в. (Бусева, Культура и искусство в эпоху перемен, стр.102).
20. Мотив подобного столика, правда с иной нижней частью, встречается в иконе «Благовещение» из церкви Покрова в Филях, восходящей к гравюре Иеронима Вирикса из Евангелия Наталиса, Антверпен, 1593
21. В иконостасе на иконе слева от царских врат с изображением Богородицы с младенцем Христос держит в руках державу и скипетр, а сама Богородица увенчана царской короной, надетой поверх ее мафория. Богоматерь с Младенцем на престоле (икона на западной стороне северо-западного столпа) тоже держит в правой руке скипетр, икона Богородицы пророческого чина содержит знаки царского достоинства.
22. И.Л Бусева – Давыдова. Культура и искусство в эпоху перемен, стр. 236-237

23. И.Л. Бусева-Давыдова Культура и искусство в эпоху перемен стр. 236-237
24. Прошлое города Пскова в его исторических памятниках. Сост. В. Гедимин, Псков, 1903.
25. Словарь русских художников, сост. И.А. Кочетков М., 2003
26. М.В. Николаева. Иконостас петровского времени М., 2008, с. 24
27. М.В. Николаева. Иконостас петровского времени стр. 60-61
28. М.В. Николаева, Иконостас петровского времени, стр.39
29. М.В. Николаева Иконостас петровского времени в приложении III, стр. 318,
30. М.В Николаева, Иконостас петровского времени стр. 67.
31. М.В Николаева, Иконостас петровского времени, стр.271
32. Словарь русских художников, сост. И.А. Кочетков
33. М.В Николаева, Иконостас петровского времени стр.274
34. Иконостас петровского времени, стр.71
35. Словарь русских художников, сост. И.А. Кочетков, стр. 117
36. Словарь русских художников, стр. 117
37. Е.И. Гаврилова, О методах атрибуции двух групп произведений петровской эпохи. Живопись, рисунок.- Научно – исследовательская работа в художественных музеях, часть 2. М., 1975, стр.66
38. Словарь русских художников, стр.117
39. Е.И. Гаврилова, О методах атрибуции..., стр.66.
40. Библиографический словарь художников М.,1972, т. 2, стр. 191.
41. Е.И. Гаврилова, О методах атрибуции, стр.67
42. Молева Н., Белютин Э., Живописных дел мастера М., 1965, стр. 193.
43. Гаврилова, Стр. 67.
44. Гаврилова стр. 68-69.
45. И.И. Плешанова Произведения серебряного дела из ризницы псковского Троицкого собора//Земля Псковская древняя и социалистическая. Краткие тезисы научно – практической конференции. Псков, 1986, стр. 104

И. Галицкая.