

Об иконографии псковской иконы «Богоматерь Владимирская с житием»

*Яко благодатное сокровище даровала еси
Святей Руси икону Твою Владимирскую, еюже
отцем нашим многочастне и многообразне бла-
годеяла еси. Не оскудей и ныне, о Мати Божия,
утоляющи лютое на нас востание, и землю Рус-
скую спаси.*

*(Служба Всем святым, в земле Россий-
стей просиявшим. Канон, песнь 7)*

Процесс сложения иконографии в средневековом искусстве представляет несомненный интерес, поскольку в нем находят отклик духовные искания, художественные вкусы и события эпохи. Важный аспект проблемы – взаимодействие изобразительного искусства и литературных источников, в частности приемы, которыми живопись отзывалась на произведения письменности, а также степень отображенности явлений реальной действительности и их интерпретация в художественной практике Руси, особенно в XVI–XVII вв., – от иллюстраций словесных произведений до сложных построений символично-богословских икон, уподобленных полемическим трактатам.

В качестве примера на псковской почве можно напомнить группу икон на тему покровительства Богоматери, в основе иконографии которых лежит письменный источник, повествующий об осаде Пскова войсками Стефана Батория в 1581 г. – «Сказание о видении кузнеца (старца) Дорофея», входящее в один из списков «Повести о приходе Стефана Батория на град Псков»¹.

Самая ранняя из них, названная «Богоматерь Псково-Покровская» («Сретение Богоматери Псково-Покровской», «Видение Дорофея») к. XVI – нач. XVII вв., находится ныне в Троицком соборе. В этой иконе, несмотря на мистическую окрашенность «действия», тема решена как иллюстрация исторического сюжета, чему немало способству-

Родникова Ирина Самойловна - Заслуженный работник культуры России, член Союза художников России, ст. научный сотрудник Псковского музея-заповедника

ет изображение панорамы, «плана» Пскова с рядом ценных топографических деталей, на фоне которых разворачивается, согласно рассказу Дорофея, сцена явления Богородицы в осажденном городе.

Примером другого свойства может стать икона из Псковского музея «Спас Недреманное Око» – памятник уникальной иконографии, фрагменты которой в совокупности несут негласный ответ на злободневные вопросы антиеретической полемики 1560-х гг.²

Памятником, в значительной мере отразившим свое время, можно считать и другую псковскую икону – «Богоматерь Владимирская» с циклом житийных клейм (Псковский музей-заповедник)³. Неоднократно упомянутая в литературе, она не имеет специальной публикации, в то время как иконографический состав иконы позволяет не только определить ее место среди произведений псковской иконописи XVI столетия, но и обнаружить глубинную смысловую связь между своеобразным изводом памятника и конкретными историческими реалиями, которые приобретают здесь совершенно новое, уникальное звучание.

Икона принадлежит к сравнительно немногочисленному кругу памятников древнерусского искусства (иконописи и лицевого шитья), объединенных иконографической схемой изображения Богоматери или богородичного сюжета в среднике в окружении цикла клейм с житием Иоакима, Анны и Богоматери⁴. Как известно, в литературной основе цикла лежат апокрифические сочинения: «Протоэвангелие Иоакима», «Слова

на Успение Богородицы Иоанна Богослова и Иоанна Солунского, «Житие Богородицы» – компилятивное творение Епифания, монаха Каллистратова монастыря близ Иерусалима, а также богослужебный гимнографический материал⁵.

На Руси тема получила широкое распространение в XI–XII вв. в монументальной живописи⁶. В Пскове известна развернутая редакция в росписях Спасо-Мирожского монастыря (рубеж 1130 – 1140-х гг.).

Иконная композиция протоевангельского цикла восходит к балканскому искусству, где житийные иконы Богоматери с Ее чтимым изображением в среднике известны с XII в.⁷ Балканской же традиции обязано дополнение иллюстраций Протоевангелия сценами Успенских сказаний⁸, восходящих, в свою очередь, к сирийским литературным источникам раннего периода.

На Руси приоритет в разработке и развитии иконографического канона житийного цикла Богоматери принадлежит московскому искусству⁹. Самый ранний сохранившийся иконописный памятник – Богоматерь Тихвинская последней четверти XV в. из Мало-Кириллова монастыря (Новгородский музей) и шитая пелена 1510 г. из Волоколамска (ГТГ), восходящая к несохранившейся иконе 1485 г., – связываются исследователями с произведениями мастерской Дионисия, который считается автором данной иконографической редакции¹⁰.

Именно московский извод послужил образцом для композиций клейм ряда псковских икон «Успения Богоматери» с житийным циклом. Самую раннюю из них монастырское предание относит к 1521 г. – времени оживления всесторонних контактов между Псковом и Москвой после 1510 г. К сожалению, судьба этой иконы неизвестна. Почитающаяся ныне как летописный чудотворный образ, является, видимо, «списком» к XVI в., дающим адекватное представление об иконографии прототипа¹¹. (Еще два «списка» находятся в собрании ГТГ.)¹² Существует предположение, что им может быть образ, находящийся под поздней записью в Михаило-Архангельском монастырском соборе¹³.

Возможности проникновения в псковскую культуру художественных достижений столичного искусства в результате окончательного присоединения к московскому государству заметно возросли. В этом процессе, вероятно, не последнюю роль были призваны сыграть богатые московские купцы, «сведенные» во Псков по указу великого князя¹⁴; через них могли распространяться московские иконные образцы. В целом ряде псковских памятников первой четверти – половины XVI столетия наблюдаются черты, свойственные искусству Москвы¹⁵. Вначале это были отголоски дионисиевской эстетики, а позже внедрение московского искусства связывалось с художественной деятельностью архиепископа Новгородского и Псковского Макария (1526–1541 гг.), впоследствии митрополита, известного своей приверженностью к Москве и специальным интересом к искусству (он сам был иконописцем).

Коснемся в этой связи предыстории создания иконы «Успения с житием» в 1521 г. Тогда Псковско-Печерская обитель вступила в пору расцвета. Здесь после долгого бедствования летопись отмечает активную храмоздательскую деятельность и особое внимание со стороны великого князя к ранее прославленной на Псковской земле чудотворным целительством святыне – Богородичному образу «Успение» (названному впоследствии «старым»), принесенному ок. 1473 г. основателем монастыря преп. Ионой¹⁶: «И промчяся милость ея даже и до царя Московского государя нашего великого князя Василия Ивановича всея Роусии, и оуслыша вься земля Руская милость пречистыя печерския: не токмо во честнем храме ея, но и вне монастыря, и приходя к ней и отходя на пути исцеляет всяки недуги, не токмо крестьян [христиан], но и латыны...»; «... и начаша с проскурою [просфорой – *И.Р.*] и з святою водою к государю ездити; князь великий даша им подводы на всяки праздник ездити им к себе. И начаша быти оттоле монастырь Печерский славен...»¹⁷

В 1521 г. в Пскове вскоре после сильного пожара разразилось моровое поветрие, унесшее много жизней¹⁸. Любопытно замечание летописца об особенно пострадавших

московских «переведенцах»: «бысть им посещение божие моровое необычно». Вряд ли это свидетельство многочисленности бывших москвичей, скорее – значимости («лучших людей»).

Освятив 15 августа новую каменную церковь Успения «на Пароменьи», множество горожан «поидоша к Печеру и молящеся пречистой Богородицы о избавлении града нашего, чтобы Господь Бог избавил от поветряя». Возможно, эти драматические события и побудили купцов из Пскова Василия и Феодора сделать драгоценный вклад в Печерскую обитель: «неци торговые люди псковичи Василий и Феодор, совещавшеся, заставиша от своего праведнаго имени написать образ пречистой Богородицы честнаго Ея Успения в житии иконописца именем Алексея Малаго, мужа благочестива житием и богобоязнива. Егда написа образ той, тогда принесоша и (икону) в Печерский монастырь и поставиша в церкви пречистыя Богородицы в лето 7029-е (1521)»¹⁹.

Этот тип иконы имеет необычную, вытянутую по горизонтали форму с изображением в среднике сцены «Успение» и 18-и житийных клейм на боковых частях²⁰. В состав клейм, помимо сюжетов, принадлежащих житийному циклу московской редакции, но с некоторыми вариантами, включены самостоятельные, известные только в этом памятнике «Рождество Христово» и «Спас Недреманное Око». Слева-направо, минуя средник, в каждом регистре по 6 клейм²¹:

- 1) Принесение даров Иоакимом и Анной в иерусалимский храм.
- 2) Отвержение даров первосвященником.
- 3) Моление Иоакима в пустыне.
- 4) Моление Анны в саду.
- 5) Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот.
- 6) Рождество Богоматери.
- 7) Благословение иереев.
- 8) Ласкание младенца Марии.
- 9) Введение во храм.
- 10) Моление первосвященника Захарии о посохах.
- 11) Вручение Марии Иосифу.
- 12) Благовещение у кладезя.
- 13) Благовещение в храме.
- 14) Рождество Христово.

15) Моление Богоматери на Елеонской горе.

16) Спас Недреманное Око.

17) Смертное Благовещение.

18) Прощание с женами иерусалимскими.

Образцом для средника скорее всего послужила чудотворная икона монастыря 1473 г. Вполне вероятно, что идея совместить в одном иконном пространстве монастырскую реликвию и заимствованный московский житийный Богородичный цикл дионисиевской редакции принадлежала заказчиком, в то время как расширение иконографического состава клейм за счет необычных сюжетов явилось творчеством Алексея Малаго, по-видимому высокообразованного иконописца-философа, которыми так славился Псков.

Мотивация появления композиции «Рождество Христово» среди протоевангельских сцен естественно вытекает из текста самого Протоевангелия, включающего рождественское повествование. В XVI в. один из его списков фрагментарно входил в состав Великих Миней Четых под 9 сентября (день памяти праведных Иоакима и Анны) и озаглавлен: «Месяца декабря в 25. Слово святого апостола Иакова... на рождество Господа нашего Иисуса Христа»²².

Появление сюжета «Спас Недреманное Око» обусловлено более сложной смысловой взаимосвязью. Коснемся ее вкратце, ввиду обширности и многозначности темы²³.

Наименование иконы – «Недреманное Око» – принадлежит древнерусской традиции; по-гречески сюжет называется «Anapeson», т.е. «Иисус Христос Возлегший». Подразумевается символический образ Успения Христа, Недреманное Око Которого провидит свою искупительную Жертву. Тема возникла на основе текстов пророчеств, литургических песнопений и хорошо известна в памятниках монументальной живописи византийского мира с начала XIV в., где эта сцена размещалась или над входом в храм, или в диаконнике, жертвеннике, или в алтаре, являясь таинственным, символическим образом части богослужения.

Иконография сюжета тесно связана с богослужением на Страстную седмицу, посвященную воспоминанию о событиях зем-

ной жизни Иисуса. Особенно это касается той части богослужения, которая раскрывает тему смерти Христа, рассматриваемую как символический сон, усение, чему посвящена вся служба на Великую субботу («Уснул еси, Христе, естественноживотным сном во гробе...»; «Плотию уснув, яко мертв...»). Как «Живой в усении» Спас изображается лежащим с открытыми глазами. Христос в образе Отрока, Эммануила, благодаря присутствию в композиции ангелов с орудиями страстей и рипидой, толкуется как «Агнец Божий», а традиционное пурпурное (киноварное на Руси) ложе – как «жертвенник». Богоматерь предстоит здесь Эммануилу как сослужащая Божественной литургии, а Он Сам является своего рода прообразом и апокалиптического Пантократора, и Спаса, призванного спасти человечество, и напоминанием о Его искупительной Жертве.

На Руси сюжет «Недреманное Око» получил известность не ранее XVI в., и, как видим, псковские иконописцы познакомились с ним в числе первых. Их известная приверженность сложным символическим-богословским темам сыграла, возможно, не последнюю роль в живом интересе к новому сюжету.

В византийских памятниках образ «Спас Недреманное Око» встречается как в ряду христологических, так и богородичных сюжетов: тенденция сохраняется и в русской стенописи XVI-XVII вв. В Супрасльских росписях второй половины XVI в. этот сюжет вплетается в цикл акафистных клейм. Изображение данной сцены как иллюстрации кондака 10 Акафиста Богородице «Спасти хотя мир», который древним богословием толковался в евхаристическом аспекте, известно в поздних греческих акафистных иконах и Лицевом греческом же акафисте конца XVI в. По-видимому, типологически сюда примыкает изображение сюжета среди житийных клейм нашей иконы, имея, однако, при этом второй смысловой слой.

Русские иконы «Недреманного Ока» сопровождаются текстом Псалма 120, приносящего охранительный смысл в толкование образа Спаса – небесного Заступника и Победителя земной смерти, Неусыпное Око Которого хранит каждый миг человеческого бытия: «Ниже воздремлет храняй тя, се не воздремлет, ниже уснет, храняй Израиля».

В псковской иконе использован извод, в котором отсутствуют важные детали, подчеркивающие евхаристический мотив: «ложе-жертвенник» и ангел с рипидой, а на передний план выступает идея деисусного предстояния Богоматери, («Агнца и Пастыря Мати» – Акафист, икос 4), молящейся, «яко Мати сущи ко Творцю Своему и Сыну, еже пощади люди согрешившая». Совершенно очевидно, что именно этот камерный, личный оттенок трактовки образа более всего способствовал его включению в изобразительную канву богородичных сюжетов иконы «Усение» 1521 г.

История ее почитания нашла отражение в Повести о Псково-Печерском монастыре (80-е годы XVI в.) и в псковских летописях²⁴.

В 1523 г. была освящена «великая церковь» Печерского монастыря и «на второе лето [1524 – *И.П.*] в праздник Успения начат Богородица [икона Успения – *И.П.*] чудеса своя являти на человецех»: исцелила бесноватых, даровала прозрение очам, вернула здоровье «лунатику». Помимо того, в обители стали происходить «дивные чудеса»: то слышалось пение, то возгорелась сама собою свеча в пещерной церкви, то чувствовался аромат различных благовоний, то видели свет, стоящий в ночи над монастырем.

Со временем известность чудотворного образа вышла далеко за пределы Псковской земли. В конце 70-х гг. его украсил «златом» сам царь Иван Грозный. Чудеса, явленные от образа, изложил по велению царя Федора Ивановича в 1587 г. в специальной «Росписи» чудес печерский игумен Мелетий (1586(?) 1587 – нач. 1590-х гг.)²⁵.

Зенит славы святыни приходится на 1581 г., когда в дни нашествия войск польского короля Стефана Батория «чудотворный образ Успения «в житии» был повелением царя принесен из обители Печерской во град Псков для его защиты, и игумен обители той Тихон со старцами совершали перед иконою Пречистой Богородицы во граде Пскове молебны вместе со всем соборным священством – в святой соборной и апостольской церкви Живоначальной Троицы»²⁶.

В день решающего приступа поляков, 8 сентября, в самый праздник Рождества Богородицы, образ Успения вместе с другими псковскими святынями приносился к городским стенам. Предание о событии вошло и в «Повесть о Псково-Печерском монастыре», и в «Повесть о прихождении Стефана Батория»: горожане «молясь и плача, с воплем руки простирали, взывая: «Заступница христиан непосрамимая, Ходатаица ко Господу неизменная, не презри глас моления грешных». Чудо заступления Богородичной иконы свершилось, и этот день стал началом поражения Батория.

В «Повести о прихождении...» есть любопытная подробность, характеризующая икону «Успения» как образ, в котором «лики писаны на обе стороны», т.е. клейма с двух сторон средника, хотя кажется, будто речь идет о двусторонней, выносной иконе, которой, как известно, в монастыре не было²⁷.

Позже с иконы выполнялись точные «списки», один из них – около 1586 г., в первый год царствования Феодора Иоанновича, как его дарственный вклад был поставлен подле «старой иконы» (т.е. 1521 г.) «на память родам грядущим». По-видимому, именно эта икона и находится теперь в Успенском соборе и почитается как чудотворный образ 1521 г.

Вернемся к вопросу иконографии житийных Богородичных икон. Протоевангельский цикл не получил широкого распространения в живописи других центров Руси, московская же редакция обнаруживает устойчивость иконографического канона.

На этом фоне псковское Успение «с житием» довольно редкий пример создания собственного варианта, своеобразно обогащенного необычными сюжетами.

В московской традиции с середины XVI в. развитие иконографии жития Богородицы также принимает иной характер: в цикл включаются композиции на тему покровительства Богородицы и прославления Ее чудотворных реликвий и икон.

Так, в иконе Одигитрии Смоленской первой трети XVI в. (ГТГ) видим клеймо «Положение ризы и пояса Богородицы» - отклик на события спасения Москвы от татар-

ского нашествия в день памяти реликвий 2 июля 1451 г.²⁸ В другой смоленской иконе, 70-х гг. XVI в. (ГТГ) изображение в одном из клейм композиции «Богородица Боголюбская», моленной иконы московских князей, соотносено с не менее почитаемым образом Смоленской Богородицы, покровительницы Московского государства²⁹.

Этот ряд можно продолжить псковской иконой «Богородица Владимирская». Созданная во время усиленного внимания к истории ее протографа, она, как кажется, явилась откликом на событие, которого мы уже касались ранее, – нашествие на Псков Батория. Обратимся к нему еще раз.

Во время осады вместе с иконой Успения из Печерской обители принесли к «проломному месту» на стене («на забрале») и поставили, совершая молебны, другую икону Богородицы - «Умиление»³⁰. Печерский летописец сообщает подробности случившегося затем чуда: «нападавшие же стреляли в эту Богоносную икону, но безуспешно: падали [тихо] ядра перед образом Той..., как бы повинувась Ей и никому не вредили»³¹.

В отдельной главе «Повести о Псково-Печерском монастыре» рассказывается о приходе «литовских людей» и к монастырю, о победе иноков, молившихся о спасении перед чудотворным образом «Успения» («старого», т.е. 1473 г.), поставленным в дни приступа на стене. Находившиеся тогда в осаде священники и братия дали обет в память о победе «ходить с иконой «Умиление» во град Псков в седьмую неделю по Пасхе к Троицкому собору». (Официально чин крестохождения был установлен в 1601 г. при архиепископе Геннадии.)³²

Речь идет об уже известной к этому времени святыне из Печер, именуемой в монастырских описях «Умиление локотница» (1585-1587 гг.)³³ или «локотница большая, в ту же меру якоже Владимирская на Москве (1602-1603 гг.)»³⁴. Монастырское предание сохранило имя мастера, написавшего икону: «Написана же сия богозрачная икона неким изографом боголюбезным священником Арсением Хитрошем боголепно и богоподобно, благочистительными шары [т.е. красками – *И.Р.*] тщательно»³⁵.

Когда точно была списана икона, неизвестно: по одним сведениям, в игуменство преп. Корнилия (1529-1570 гг.), по другим – около 1571 г. при игумене Савве, но в любом случае – до 1581 г.

«Ужаса исполненное» чудо, совершившееся «во граде Пскове на крепостной стене», было дополнено в 1587 г. при игумене Мелетии сказанием «о чудесах Пречистой, от Ее икон Успения и от той иконы Умиления, называемой Владимирской» (так называемая «Роспись» чудес). Летопись чудес была продолжена до 1593 г., при игумене Иоакиме³⁶.

Для нашей темы необходимо напомнить основные вехи из истории почитания на Руси образа Богородицы Владимирской.

Византийская икона Богородицы «Умиление», прозванная «Владимирской», создание которой церковное предание связывает с евангелистом Лукой, – одна из древнейших на Руси чудотворных икон³⁷. Принесенная около 1130 г. из Константинополя в Киев, в середине века, в княжение Андрея Боголюбского, она стала святыней Владимиро-Суздальской земли: поставленная в новом Успенском храме просияла многими чудесами и с тех пор стала называться «Владимирской» и почитаться «яко Апостольская».

В 1395 г. икона приносилась в Москву в связи с угрозой нашествия Тамерлана (Темир-Аксака), а в 1480 г. – Ахмата, после чего осталась в Москве навсегда и была помещена в Кремлевском Успенском соборе как главная патрональная икона Русского государства, под эгидой которой начали объединяться вокруг Москвы русские земли в борьбе с татарами. Так или иначе, с этого времени все победы связываются с иконой «Владимирской Богородицы».

Вскоре (до 1410 г.) в память события 1395 г. на Куликовом поле, когда образ Богородицы при перенесении его из Владимира был торжественно встречен москвичами во главе с митрополитом Киприаном и великим князем Владимиром Андреевичем, воздвигли Сретенский храм и основали монастырь, а день Сретения иконы, 26 августа, утвердили праздновать во всей Руси. Тогда же был установлен крестный ход из Успенского со-

бора, где поставили икону, в этот Сретенский монастырь, однако икона возвращена во Владимир.

В это же время появляются первые точные списки с чудотворного образа «в меру и подобие»³⁸.

О событиях 1395 г. рассказывают летописные статьи под этим годом³⁹, «Повесть о Темир-Аксаке» начала XV в.⁴⁰ и «Сказание об иконе Владимирской Богородицы» – компилятивное сочинение XVI в., созданное для летописного свода на основе «Сказания о чудесах Владимирской иконы Богородицы», приписываемого Андрею Боголюбскому, и «Повести о Темир-Аксаке»⁴¹.

Церковь три раза в год совершает празднование в честь иконы, вспоминая чудеса знамения, явленные от нее для спасения от татарских орд Москвы и всего отечества – 26 августа (1395 г.), 23 июня (1480 г.) и 21 мая (1521 г., в память об избавлении от нападения Махмет-Гирея).

Тема Владимирской иконы и нашествия Темир-Аксака становится особенно популярной в царствование Ивана Грозного. Воспоминания о чудесном спасении и моление о заступничестве в эту эпоху звучат актуально: летописные источники XVI в. неоднократно возвращаются к теме «бескровной победы» над Темир-Аксаком в связи с угрозой Руси войск крымских ханов.

Именно во второй половине XVI в. в певческий цикл Владимирской иконы на 26 августа (самый ранний источник Службы Сретению относится к началу XVI в.) вводится ряд новых стихир, среди которых стихира 4-го гласа на литии о нашествии Темир-Аксака и перенесении Владимирской иконы в Москву, составленная из фрагментов летописной «Повести о Темир-Аксаке»⁴²

Примечательно также, что в списках Службы иконе 80-х годов XVI в. числятся четыре стихиры «творения» самого царя, посвященные, по мнению Н.С. Серegiной, празднованию Казанской победы 1552 г.⁴³

Изображению событий из истории иконы Владимирской посвящены иллюстрации упомянутого выше Лицевого сказания – 115 миниатюр, которые послужили прямо или опосредованно источником для иконописи ,

как отдельных сюжетов, так и цикла клейм о чудесах от иконы Владимирской Богоматери, и стенных росписей.

Говоря о цикле клейм нашей иконы, важно отметить, что их состав и иконографическая формула абсолютно идентичны рассмотренным выше в иконе «Успение в житии» 1521 г. Но, будучи заимствованы, они дополнены двумя новыми сюжетами, иллюстрирующими «Сказание» об изображенном в среднике чудотворном образе: «Моление перед иконой Владимирской» и «Сретение иконы Владимирской в Москве». Здесь же видим еще одно новшество – клеймо с сюжетом «Троица Ветхозаветная».

Псковская икона, по-видимому, отразила один из примеров начальной стадии сложения нового московского иконографического канона, процесс развития которого завершился впоследствии полной заменой житийного богородичного цикла сюжетами «Сказаний» о чудотворных иконах Богоматери.

Автор иконы, очевидно, был хорошо знаком с изобразительными и литературными источниками, необходимыми для составления композиций историко-повествовательных сюжетов на тему нашествия Темир-Аксака.

Первому из них («Моление») точной аналогии не найдено, а слишком общая по характеру иконографическая канва позволяет несколько интерпретаций.

Сцена моления перед образом перекликается с летописным описанием «провождения» иконы из Владимира, когда «все христианское множество... со многими слезами, не могуще разлучитися такова бесценнаго сокровища, целбоносныя тоя иконы, страхом же и любовию трепетно и умиленно глаголаху: «Камо отходиши, о Владычице?.. Тишину и мир подай же нам... и ныне гряди ... спасающая и соблюдая раба Своего благовернаго великаго князя Василия и чада его в роды и роды в веков и всю державу его от нынешняго нашествия татарска Темир-Аксакова, и всегда в веки сохраняя достояние Свое от всех бед и скорбей и от всех враг видимых и невидимых...»⁴⁴.

Фигура же преклонившегося перед образом Владимирской Богоматери вызывает

ассоциации если не с обликом самого князя Андрея Боголюбского (в согласии со Сводным иконописным подлинником написан лик князя: «Подобием рус, власы мало кудреваты, брада не велика, аки у князя Бориса», разница в изображении одеяния: «...ризы княжеские, шуба бархатная, багряная, выворот соболий, на главе шапка княжеская, опушка соболя, исподняя риза лазоревая, и в сапогах»⁴⁵ – так князь изображен в росписи Свято-Успенского Княгининского монастыря во Владимире 1637-1648 гг.), – то, во всяком случае, косвенно на то время указывает плащ персонажа с запоной на плече (одежда, типичная для княжеских одеяний домонгольского периода)⁴⁶, и тогда вся сцена может читаться как воспоминание о поставлении образа в Успенском соборе Владимира. Изображенная постройка при всей условности архитектурного фона напоминает величественный владимирский собор с его мощными главами, массивными белокаменными стенами, спокойным ритмом полукружий закомар и выпуклыми объемами апсид.

В то же время иконографическая схема клейма имеет также общие места с изображениями на иконе письма Истома Савина начала XVII в. из Пермской картинной галереи: либо со сценой прихода к иконе великого князя Василия Дмитриевича с боярами и митрополитом в московском Успенском соборе, либо с сюжетом поставления иконы в той же церкви, в киоте, «на десной стороне». Причем, как известно, за образец для собора в Москве был принят владимирский Успенский собор. Правда, в этом случае нарушается порядок хронологии событий: сцена «Моления» в соборе предваряет принесение иконы из Владимира. И хотя такие несоответствия в циклах житийных клейм встречаются, первый вариант прочтения сюжета кажется предпочтительнее.

Что касается изображения сюжета «Сретение», то оно несомненно следует московскому образцу, согласуясь в общих чертах с миниатюрой из Лицевого сказания, но еще более – с текстами иконописных подлинников к. XVI – н. XVII вв., заимствованными из «Сказаний», но отразившими еще более раннюю иконописную традицию.

Композиция сцены особенно совпадает с редакцией текста подлинника из собр. С.Т. Большакова и представляет, видимо, самостоятельный извод, отличающийся несколькими иконографическими деталями, точной аналогии которым в их совокупности не найдено: «на княгине риза празелень, ожерелье бобровое велико и утварь всякая»; «впереди идет поп, сед аки Власий... , а несет перед святители [перед Киприаном-митрополитом – *И.Р.*] образ Спасов выносной»; «а у иконы пелена, камка червчата»; «а за святителем и за князем град бел, вохра с белилы, и три башни, а в нем церковь видит о пяти верхах, две полаты празелен багор»⁴⁷.

Обращение псковского иконописца, создавшего образ «Богоматери Владимирской «в житии», к столичным иконографическим источникам бесспорно, несмотря на некоторые по-псковски оригинальные новации, значительно оживившие московский канон. И все же, кажется, сама иконографическая программа памятника осложнена дополнительным замыслом, не лежащим на поверхности: она не исчерпывается только очевидной зависимостью между образом Богоматери Владимирской и летописным преданием о его чудотворных деяниях на Московской земле, а косвенно отражает события и псковской истории, современником которых был иконописец, а именно – нашествие Батория.

Заметим, что соотносимость событий, их внутренняя связь, – прием, характерный для «Сказания» об иконе Владимирской Богоматери. Его автор, стремясь возвеличить Русскую Церковь и Москву – новую столицу Православного мира в период постоянно тлеющей борьбы с татарами, – не только напоминает о спасении Москвы от Темир-Аксака благодаря заступничеству чудотворного образа, но всячески подчеркивает вневременное значение событий, «ибо един Бог якоже тогда и ныне».

О том, что такая сопоставленность «Сказания» была вполне понятна и признана во Пскове, свидетельствует главная мысль «Повести о прихождении Стефана Батория на град Псков». Как известно, она была создана по следам событий, и, предположительно, их участником, возможно даже

«зографом Василием», имя которого, зашифрованное в криптографической подписи в одном из списков «Повести», прочел В.И. Малышев⁴⁸.

Насыщенная яркими деталями, поэтическими образами и выразительными сравнениями, «Повесть» воссоздает драматическую атмосферу дней осады Пскова. Здесь есть место чувствам глубокой печали, горечи утрат и радости победы, одержанной, по мысли автора, благодаря самоотверженному героизму защитников, укреплявших свое мужество непрестанной молитвой к Богородице и Ее Сыну, к Живоначальной Троице, Домом Которой осознавали себя псковичи.

Отметим, что тема моления ко «Святей Троице» неоднократно звучит в «Повести» своеобразным «рефреном», иногда полемически: «... Бог в Троицы славимый и един Бог в Три имены разделяем, во едином свойстве познаваем, Отец и Сын и Святой Дух, на Него же надеемся и уповаем, а не якоже ты, Оботура, в беззаконной своей ереси не знаеши Его...»⁴⁹

Желание возвеличить главную псковскую святыню – покровительницу, ее «неизреченное и несказанное милосердие», по-видимому, стало основной причиной появления среди клейм Владимирской иконы, в центре верхнего регистра, сюжета «Троица Ветхозаветная», хотя приверженность теме псковской иконописной традиции общеизвестна.

Кульминация событий осады воспринимается автором «Повести» как выразительная параллель между спасением Москвы от Темир-Аксака и Пскова – от Батория чудом заступления Богородичных икон: Владимирской – «на Москве», Успенской «в житии» – в Пскове. Оба события дивным стечением обстоятельств свершаются в Богородичные праздники: в Москве – в день памяти Успения, в Пскове – Рождества. Кстати, уточним еще один любопытный нюанс: Баторий подошел к Пскову 26 августа, в праздник Сретения иконы Владимирской.

Приведем целиком этот замечательный текст: «Яко же чудотворную святую икону пречистую Богородицу из Володимера в царствующий град Москву, нахождения ради Темиру-Аксака царя. Зде же в Богом спасает»

мом граде Пскове нахождения ради польского краля. Тамо, яко имянитого Колтыри, zde же проименнаго Обатуры; тамо же по владимерскую икону, zde же по печерскую икону; тамо, яко понесена пресвятая икона из Владимира на Москву в самый богородицын праздник Успенья, того же дни и Темир-Аксак царь усрамяся, от пречистаго образа невидимо убоаяся и со всем воинством от Москвы и со всеа Руси побежа; zde же в применитом и славном граде Пскове в самый ея же богородицын праздник, честнаго и славнаго ея Рождества, егда бысть святая чудотворная икона Успения Печерского монастыря от соборныя церкви Живоначальныя Троица, и с прочими чудотворными иконами, и с мощми князя Всеволода, и с прочими святынями к проломному месту, того же часу и отрада Пскову невидимо явися на проломе»⁵⁰.

Автор упоминает среди псковских святынь только одну из икон, приносимых из Печерской обители, – «Успенскую», но «Повесть» о монастыре сообщает и об иконе Владимирской (см. выше). Как кажется, сакральная связь двух прославленных образов из Печер, судьба которых оказалась «сплавленной» воедино в дни героической обороны 1581 г., могла повлиять на сложение иконографической программы нашей иконы. Совместив «списки» монастырских чудотворных икон – Умиления (Владимирской) и цикл клейм Успенской «в житии», дополненный сюжетами «Сказания» в доказательство непреходящего чуда помощи общерусской святыни, она, таким образом, объединила в себе действительную силу чудотворных образов, поскольку православное почитание наделяло свойствами архетипа заменявший его «список».

Помимо многоплановости этого произведения, неоднозначности и глубины возникающих ассоциаций, неожиданных сочетаний иконописного канона с творческой интерпретацией мастером изобразительных и письменных источников, ценность его заключается и в бесспорных художественных достоинствах.

В общих чертах живописно-стилистические признаки иконы не выходят за рамки псковской иконописной традиции середины

XVI в.: неяркая насыщенная гамма в клеймах с исчерна-зелеными, густыми вишневыми и темными зеленовато-синими тонами, оранжевыми, светло-оливковыми и розоватыми охрами; безукоризненно четкие композиции, выразительно сопоставляющие ясный архитектурный декор с по-псковски плотно написанными фигурами персонажей. Параллели достаточно многочисленны в праздничных чиновых псковских иконах (из Любятова⁵¹, ц. Михаила Архангела (палитра) и Дмитриевской; ближайшая аналогия – «Троица Ветхозаветная «с деяниями» в ГТГ)⁵².

В то же время клейма Владимирской иконы оживлены активными красочными аккордами белил с киноварью – удивительно чистыми, напоминающими драгоценные эмали⁵³. Эффект поддерживается мерцанием прекрасного басменного оклада того же времени.

Яркие открытые цвета как бы просветляют икону, не только открывают с наибольшей полнотой световую основу живописи, но выступают и на смысловом уровне, вызывая невольную ассоциацию с поэтической символикой светозарности образа Божией Матери (а значит – Царствия Небесного, которое есть Царство Света), запечатленной в богослужебных богородичных песнопениях. Заметим при этом, что представление о цвете как о свете, закономерно и для иконописи, и для древнерусской литературы.

Все исследователи, в разное время обращавшиеся к изучению богородичного житийного цикла (мозаики, фрески, иконы, лицевое шитье), отмечали характерную особенность композиций – их наполненность разнообразными архитектурными формами, на фоне которых разворачивается действие: палаты, храмы, стены, врата, столпы.

Развитие этой темы в изобразительном искусстве с древнейших времен находилось в русле символических толкований образа Богородицы, восходящих к пророчествам Ветхого Завета, которые вошли в тексты всех богородичных служб⁵⁴.

Таким образом, изобразительный цикл жития Богородицы изначально испытал глубокое влияние гимнографии.

На Руси особенное внимание к символическому прочтению темы стало отличительным признаком творчества Дионисия и произведений, вышедших из его мастерской, о чем свидетельствуют указанные выше примеры.

В псковской иконе символика архитектурных декораций подчеркнута завораживающей гармонией силуэтов и цветовых пятен: симметрическим соответствием ритмических повторов архитектурных мотивов и форм и их колористическим решением, акцентирующим сопоставление белого с красным – близну храмов и стен оттеняют рдеющие описи их контуров и одежды персонажей.

Византийская эстетика, как и эстетика европейского средневековья, рассматривала эти цвета как «световидные», подобные солнечному «райскому» свету⁵⁵. Здесь обилие белого и красного способствует отчетливому выявлению формы при помощи цвета – света, адекватного словесным образам богородичной гимнографии. Особенно явственная связь «словесных икон» – тропарей, кондаков, стихир – с собственно живописью иконы прослеживается в текстах Службы на Сретение иконы Богоматери Владимирской⁵⁶: «Яко светносная палата и одр всезлатый Богородице рождши нам Солнце незаходимое, свет невечерний, омраченные сердца осветила еси...», «...свете прекрасный..., райских дверей отвержение..., пресветлая светлость... вся радость ождает...»

Иконичная сущность события – величие и слава чудотворного образа Богородицы – воспевается как льющийся поток нескончаемого света. Фон события – ореол блистающей зари, солнечных лучей и сияние «червленной хламиды» (мафория) Девы Марии,

«паче луч солнечных» спасительно распротершейся над Москвой: «Днесь светло красуется славнейший град Москва яко заря солнечныя луча испущающи восприимши честнаго образа Твоего Богородице и Владычице чудотворную Твою икону. Свет же Твоего веселия исполняется» (тропарь); «Яко порфирию и виссом червленую хламидою, Дево Владычице Богородице, град Твой Тобою одеая, пришествие образа Твоего славит, явльшася паче луч солнечных» (ирмос 7).

И вся торжественность и значительность поэтических строк Службы нашла воплощение в радостной, мажорной палитре псковской иконы, которая в контексте истории ее создания воспринимается как изобразительный эквивалент ощущения ликования, связанного не только со светлым праздником иконе Богоматери Владимирской – в ослепительно белом цвете и пламенеющей киновари будто сияет отблеск недавней победы.

В этом дивном сочетании такая свежесть чувства и волнующая сопричастность, что, видя в иконе отклик на события 1581 г. (по недавним их следам), вряд ли можно усомниться и во времени ее создания.

В свое время Д.С. Лихачев заметил, что «летопись времен Андрея Боголюбского..., строилась как цепь чудес Богоматери»⁵⁷. Действительно, «история чудотворных икон – это история России»⁵⁸.

Так и историю псковских чудотворных икон, которым посвящена настоящая статья, вполне можно рассматривать как исторический и историософский источник: их молитвенная и чудотворная функция тесно сомкнулась с воинской, являя «спаянный» с вечностью духовный мир и ратную славу древней Псковской земли.

Примечания

1. Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков / Подготовка текста и статьи В.И. Малышева. М.-Л., 1952. С. 112-113 (по списку к. XVI в.).
2. Родникова И.С. Каталог // Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990. Кат. № 134. С. 312-313, илл. 134.
3. Размер 154x128. Инв. № 1547. Поступила после 1926 г.; ранее находилась в ц. Новое Вознесение в Пскове. Более подробно: Родникова И.С. Указ. соч. С. 309, № 104.
4. О развитии московского варианта иконографии см.: Евсеева Л.М. Московские житийные иконы Богоматери XV-XVI веков // Проблемы иконографии. М., 1994. С.69-90. Изображения событий из жизни Богоматери впервые появляются после постановления Эфесского Собора (431) о почитании Святой Девы как Матери Божией. Тогда появляются барельефы со сценами Ее жизни: они украшают саркофаги, диптихи, оклады евангелий и троны епископов. В них встречаются подробности, которых нет в Св. Писании, но они основаны на древнем предании – популярных тогда и

- впоследствии апокрифических книгах, оказавших огромное влияние как на церковную поэзию, так и на искусство. (См.: Кирпичников А.Н. Исторический обзор иконописных изображений Богоматери // ЖМНП, 1897, № 7. С. 51.)
5. Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.). С. 119-120; 43-44; 137-138.
6. Фрески киевской Софии (1046-1061 гг.); собора Мирожского монастыря в Пскове (1130-1340-е гг.); ц. Георгия в Старой Ладогe (1167 г.); Успенского собора во Владимире (1184 г.); ц. Благовещения в Аркажах (1189 г.) и Спаса в Нередице (1199 г.).
7. *Lafontaine-Dosogne I. Ikonographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. V.2. (Brussels, 1964 et 1965). Bd. II. P. 338. Fig. 1.*
8. Например, фрески Перивлепты в Охриде (1295 г.) и поствизантийские в Болгарии и на Афоне (*Lafontaine-Dosogne I. Ikonographie of the Cycle of the Life of the Virgin. The Kariye-Djami. Princeton, 1975. V.4. P. 192. Pl. 161. (Studies in the Art of the Kariye-Djami and Its Intellectual Background)*).
9. Самые ранние памятники – воздух из Рождественского собора в Суздале (1410-1413 гг.) и его повторение – воздух из Рязани (1485 г.) с изображением в среднике сюжета «Евхаристия», а на клеймах – сцен из Протоевангелия. Считается, что в основе иконографии цикла клейм лежит прототип южно-славянского происхождения (*Щепкин В.Н. Памятник золотного шитья начала XV в. // Древности. Труды ИМАО. Вып. 1-2. М., 1891. С.35-68*). Н.А. Маясова отмечает стилистическую близость воздушных произведений школы А. Рублева (*Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М., 1971. С. 13-14*).
10. *Смирнова Э.С. Московская икона XIV-XVII вв. Л., 1989. Табл. 160-162. С. 36, 227 (библиография); Николаева Т.В. О некоторых волоколамских древностях // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. М., 1970. С. 370, 377; Свирин А.Н. Древнерусское шитье. М., 1963. С. 65-67; Маясова Н.А. Указ. соч. С. 23-24.*
11. *Малков Ю.Г. Художественные памятники Псково-Печерского монастыря (материалы и исследование) // Древний Псков. История, искусство, археология. Новые исследования. М., 1988. С. 219.*
12. *Антонова В.И., Мнева Н.Е. ГТГ. Каталог древнерусской живописи. М., 1963. Т. 2. С. 157, № 551; вторая подобная икона в каталог не включена.*
13. *Летопись Псково-Печерского монастыря, или исторические сказания о Свято-Успенской Псково-Печерской обители и ее святых / Сост. Ю.Г. Малков. М., 1993. С. 13, прим. 2.*
14. Имена некоторых из них упоминаются в различных документах, например в «Поручной записи», составленной в 1517 г. для рижских ратманов: Иван Поздняков, Алексей Душкин (Душка), Игнатий Костенев, Елезарий Елоха, Федос Семенов, Нестор, его жена Хаврония и сын Ларка (Рижский Архив. Я. 19, № 85-а). За указание на этот документ приношу благодарность М.И. Зуеву.
15. Примеров влияния московских художественно-стилистических процессов и иконографии на псковскую иконопись достаточно, к примеру: «Богоматерь Тихвинская с Акафистом», «Параскева Пятница с житием», ростовой деисусный чин, «Никола с житием» (с красным нимбом) – все в рамках первой четверти – половины XVI в. (Псковский музей).
16. Судьба этой иконы тоже неизвестна.
17. *Псковские летописи. Вып. 1. М.-Л., 1941. С. 100-101.*
18. Там же. С. 101-102.
19. *Малков Ю.Г. Указ. Соч. С. 219.* В связи с промосковскими настроениями в Пскове и в монастыре не исключено, что создание иконы явилось откликом на событие чуда заступления иконы Богоматери – Владимирской за Москву и Русь Московскую – избавление от нападения Махмет-Гирея 21 мая 1521 г.
20. Подобная форма икон встречается в памятниках XVI в. западноевропейского искусства. Например, «Mandilion» (Венеция) из церкви Козьмы и Дамиана в с. Луков в Словакии, где в среднике изображен «Спас Нерукотворный», а по сторонам – по два клейма с чудом об Авгаре.
21. Отметим, что сюжеты «Встреча Иоакима и Анны», «Благословение иереев» и «Ласкание младенца Марии» были известны в Пскове уже в XII в. (Мирожский монастырь), причем, например, овальная форма стола в «Благословении иереев» встречается там же.
22. *Словарь книжников и книжности..., 1987. С. 119-120.*
23. *Родникова И.С. Икона «Спас Недреманное Око» из Псковского музея. К истории иконографического извода. (В печати.)*
24. *Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV-XVI вв.). Сост. В.И. Охотникова. – Л., 1989. С. 269-271; Летопись Псково-Печерского монастыря. С. 28-29; 33-37; 46-*

- 47; 68-81.
25. Летопись Псково-Печерского монастыря... С. 68-83.
26. Там же. С. 33.
27. Повесть о приходе... С.113.
28. *Розанова Н.В., Виктурина М.П.* Новый памятник Государственной Третьяковской галереи – икона Богоматерь Одигитрия с житием Богоматери, Иоакима и Анны // Художественное наследие. М., 1977. Вып. 3(33). С. 151-154.
29. *Антонова В.И., Мнева Н.Е.* Указ. соч. С. 78, № 440.
30. Летопись Псково-Печерского монастыря... С. 36-37.
31. Там же. С. 37.
32. Там же. С. 38-48.
33. Псковский Печерский монастырь в 1586 г. СПб., 1904. С. 5.
34. Летопись Псково-Печерского монастыря... С. 159.
35. *Малков Ю.Г.* Указ. Соч. С. 215.
36. Летопись Псково-Печерского монастыря... С. 68-83.
37. *Дебольский Г.С.*, протоиерей. Дни богослужения Православной Церкви. Т. 1. М., 1996. (Репринт). С. 236-247.
38. *Щенникова Л.А.* Две иконы – наместницы чудотворного «Владимирского» образа Богоматери в Успенском соборе Московского Кремля.// Церковные древности. Сборник докладов конференции (27 января 2000 г.). М. 2001. С. 183-184. Один из самых ранних (нач. XV в.), созданный А. Рублевым и известный под названием «Владимирская запасная», заметно отличается от оригинала.
39. ПСРЛ. М., 1965. Т. 11. Прил. С. 243-254; СПб., 1913. Т. 21. С. 424-440.
40. Словарь книжников и книжности... [1989]. С. 283-287.
41. Там же. С. 360-362.
42. *Серезина Н.С.* Отражение исторических событий в стихире о Темир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. 1985. М., 1987. С. 151-152.
43. Там же. С. 156.
44. ПСРЛ. М., 1965. Т. 11-12. С. 250.
45. Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г.Д. Филимонова. М., 1874. С. 60-61.
46. *Арциховский А.В.* Одежда // История культуры Древней Руси. Домонольский период. Т. 1. М., 1948. С.244.
47. Подлинник иконописный. Изд. С.Т. Большакова под ред. А.И. Успенского (репринт). М., 1998. С. 131.
48. Повесть о приходе... С. 98-99 (прим.).
49. Там же. С. 72.
50. Там же. С. 74.
51. Нами уже отмечалась ранее (*Родникова И.С.* Указ.соч. С. 309, № 104) общность уникальных деталей клейма «Благовещение» Владимирской иконы и одноименной иконы любятовского чина (п/п XVI в.) -проем с колонной («интерьер»), из-за которой стремительно появляется архангел; к редким можно отнести и изображение стены в нижнем регистре композиции. Сюда же добавим почти идентичное изображение сцены (кроме ангела не в «интерьере») на «Четырехчастной» иконе из Благовещенского собора Московского Кремля (ок. 1547 г.). Видимо, такая композиция имела широкое хождение в Пскове с первой половины XVI в.
52. Палитра иконы «Троица» типично псковская, но частично утратившая былую насыщенность. Изображение в среднике, покрытое густым ассистом, заметно обесцвечивает колорит. В клеймах много простора. Некоторые композиции обнаруживают сходство с клеймами нашей иконы: в «сотворении Адама и Евы» видим тот же «райский» пейзаж, что и в сцене «Спас Недреманное Око»; иконография протоевангельских сюжетов «Моление Богоматери на Елеонской горе» и «Смертное Благовещение» идентична.
53. Из нарядной палитры выбивается лишь монохромная живопись клейма «Троица» холодных голубовато-серых тонов – так цветом художник поясняет причастность изображенного миру горнему. Помимо того, клейму придана форма сегмента, «сферы небесной», ее поддерживают стоящие на страже огненные херувимы.
54. Особенной насыщенностью отмечены тексты службы Рождества Богородицы и Введения во храм: «Храм Божий едина Богородица...», «...престол святой...», «...дверь девическая божественная...», «...царский чертог...», «...свету чертог...», «...яже к востоку дверь... вводящи Хрис-

та во вселенную...», «...жизни... мост...», «...дверь неприступного света...», «...дверь небесная...», «...мысленная лестница...», «...столп целомудрия одушевленный... и светлоприятен...» (Миняя Службная, сентябрь. М., 1644. Дрвлекхранилище Псковского музея. Ф. 808); «...Двери церковные, примите Деву, затворену дверь, слову соблюдаему...», «...боговместилища сень...», «...нескверный чертог...», «...церковь одушевленная...» (Миняя Службная, ноябрь. М. 1692. Дрвлекхранилище Псковского музея. Ф. 334.)

55. Мы опускаем здесь известную ассоциативную многозначность интерпретации цветовой символики, например: белый – символ духовного совершенства, нравственной чистоты, нетления; еще более обширна шкала значений красного цвета – Божественной силы и энергии, власти, знамения помазанничества, а также символ жертвенной крови Христа – знак истинности Его воплощения. Объективности ради напомним, что славянские народы вообще чувствовали особое пристрастие к красному. Давно обращено внимание, что в русском языке слово «красный» этимологически связано со словом «прекрасный», «красота», т.е. мыслится как наивысший эстетический критерий (см. *Бычков В.В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М., 1997. (Библиография.)).

56. Цитируется по источнику: Миняя Службная, август. М., 1661. (Дрвлекхранилище Псковского музея. Ф. 12.)

57. *Лихачев Д.С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.-Л., 1947. С288.

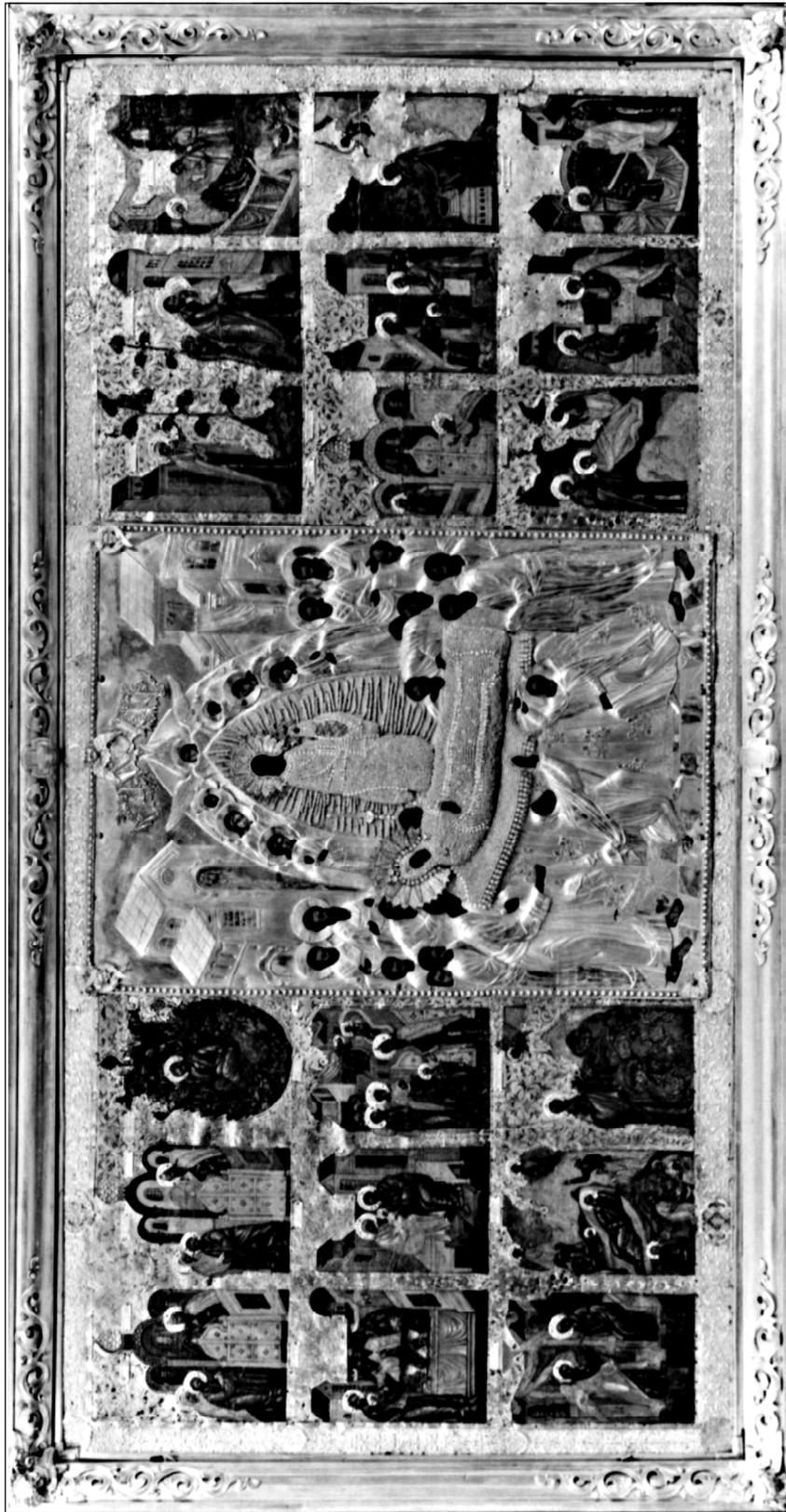
58. *Липахин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002. С.320.



Богоматерь Владимирская «с житием». 1580-е г.



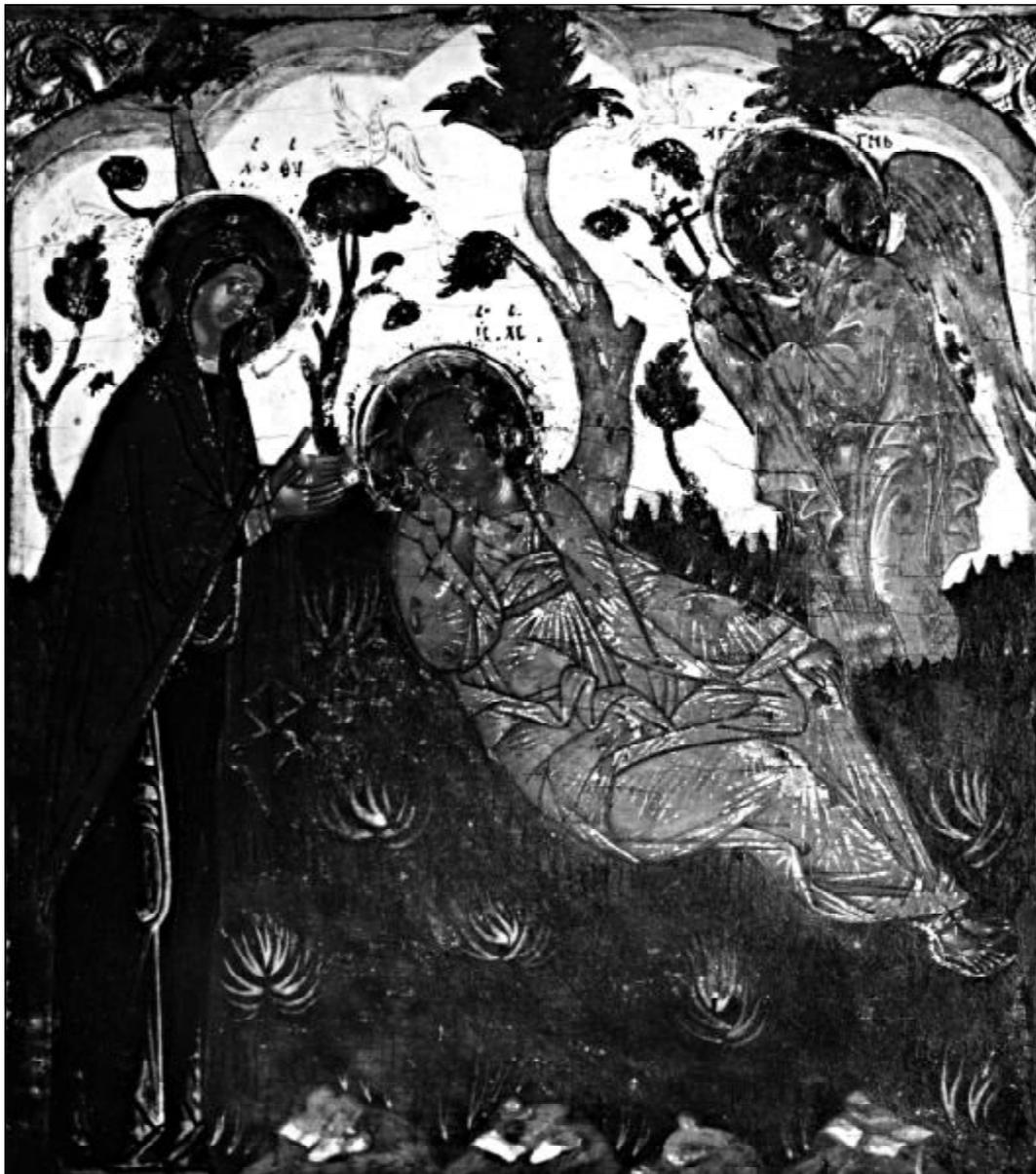
**Икона «Рождество Богоматери с житием».
Первая треть XVI в. Тверь. Музей им. Андрея Рублева.**



Успение с «житием» Богоматери. Копия к. XVI в(2) с иконы Алексея Малого. Псково-Печерский монастырь.



**Богоматерь Умиление (Владимирская).
1570-е годы. Псково-Печерский монастырь.**



Клеймо «Спас Недреманное Око» иконы «Богоматерь Владимирская «с житием»».



**Клеймо «Моление перед иконой Владимирской»
иконы «Богоматерь Владимирская «с житием»».**



Моление Андрея Боголюбского перед иконой Владимирской Богоматери.
Миниатура из «Сказания об иконе Владимирской Богоматери». 1553(54)-1560 гг.



Сретение иконы Владимирской Богоматери. Миниатюра из «Сказания об иконе Владимирской Богоматери». 1553(54)-1560 гг.



Сретение иконы Владимирской Богоматери.
Середина XVII в. ГТГ.



Икона «Троица ветхозаветная с бытием».
Вторая половина XVI в. ГТГ.