

УДК 75.046

UDC

DOI: 10.17223/18572685/60/3

# ГАЛИЦКО-РУССКИЕ ИКОНЫ ПОХВАЛЫ БОГОРОДИЦЫ XV–XVI вв.: ГЕНЕЗИС И МЕТАМОРФОЗЫ

**Н.В. Шамардина**

Балтийский федеральный университет им. Иммануила Канта

Россия, 236016, г. Калининград, ул. А. Невского, 14

E-mail: NVOV04@mail.ru

## **Авторское резюме**

Галицко-русские иконы Похвалы Богородицы интересны своим происхождением из образов песнопений акафистного богослужения, обстоятельствами появления (вероятно, связанными с митрополитом Западнорусской митрополии Григорием Цамблаком) и беспрецедентной распространенностью. К этому типу принадлежат выдающиеся произведения XV в., характеризующие главный иконописный центр Польского государства – Перемышль. В XVI в. в малых ремесленных городах, прежде всего в Самборе, создавались иконы, демонстрирующие демократический вариант национального иконописного стиля, связанный с художественными достижениями соседней единой Молдавии. «Львовский Ренессанс» затронул все стороны духовной жизни галицких русинов в период около 1600 г. В творчестве Федора Сеньковича представлен своего рода заключительный эпизод двухвековой истории галицкого извода Похвалы Богородицы – подписанная и датированная 1599 г. икона из села Рипнев под Львовом. В иконах Похвалы Богородицы XV–XVI вв. выявлены трансформации иконографического типа, связанные с изменениями в менталитете православного населения на востоке польского католического государства, свидетельствующие как о причастности к балкано-славянским церковно-культурным импульсам, так и об общих закономерностях развития сакрального искусства.

**Ключевые слова:** галицкая земля, православная церковь, иконографический канон, иконы Богородицы, культурно-конфессиональное пограничье.

# GALICIAN-RUSSIAN PRAISE OF THE VIRGIN ICONS OF THE 15th – 16th CENTURIES: GENESIS AND METAMORPHOSIS

**N.V. Shamardina**

Immanuel Kant Baltic Federal University  
14 A. Nevsky Street, Kaliningrad, 236016, Russia  
E-mail: NVOV04@mail.ru

## **Abstract**

The Galician-Russian icons of Praise of the Virgin are interesting both due to their origin from the hymns of akathist worship, the circumstances of their appearance in the Galician-Russian lands (probably related to the Western Russian metropolitan Gregory Tsamblak), and their unprecedented abundance. This type includes the outstanding works of the 15th century belonging to the Przemysl School, the main icon-painting centre in Poland. In the 16th century small trading towns, primarily Sambir, housed icon-painters who created icons in the democratic version of the national icon-painting style, associated with the artistic achievements of the neighboring coreligious Moldova. The Lviv Renaissance affected all aspects of the spiritual life of Galician Rusins around 1600 during the events around the Brest Union (1596). A final episode of the two-century history of Praise of the Virgin in its Galician version is presented in Fyodor Senkovich's icon from the Ripnev village near Lviv, dated 1599. The Praise of the Virgin icons of the 15th – 16th centuries demonstrate the iconographic type transformation caused by the changes in the mentality of the Orthodox population in the east of the Polish Catholic state, indicating both involvement in the Balkan-Slavic church and cultural impulses, as well as general patterns of sacred art development.

**Keywords:** Galicia, Orthodox Church, iconographic canon, icons of the Virgin, cultural and confessional borderland.

Среди иконописного наследия средневековой Галицкой земли (ныне – западных областей Украины и юго-восточного приграничья Польши) выделяется группа икон Богоматери со святыми на трех полях. Такие иконы устанавливались обычно в церкви слева от царских врат; парными к ним были, очевидно, иконы Пантократора (в окружении апостолов или другого иконографического типа [27: 15]). На протяжении столетий они являлись главными образами Божьей Матери галицких русинов. В настоящее время в музеях и церквях ре-

гиона насчитывают несколько десятков икон такого типа<sup>1</sup>. Их отличает своеобразие иконографического извода, не известного в северо-восточных русских землях, и специфическая эволюция, которая отражает изменявшийся на протяжении столетий менталитет творцов церковного искусства. Возникновение и трансформации этого типа икон Богородицы представляются интересной исследовательской задачей.

Утрата государственного суверенитета, переход Червонной Руси под власть иноверных и иноязычных правителей<sup>2</sup> стали началом кризиса идентичности православных русинов. Самоидентификация этнокультурной общности, скрепляемой памятью о прошлом Галицко-Волынской Руси, в значительной мере связана с приверженностью традициям церковного искусства.

Православная церковь на русских землях польской короны, не поддерживавшаяся ни королем-католиком, ни ополячившейся феодальной знатью, оказалась в трудном положении. Фактически православие в католическом государстве стало религией угнетенного, но сохранявшего свое национальное самосознание народа.

Наибольшей интенсивностью художественной жизни на русских землях, отошедших в конце XIV в. к Польше, отличалась та часть Юго-Западной Руси, которая входила в Перемышльскую епархию. Епископский стол в Перемышле, несмотря на притеснения светских властей и католического духовенства, сохранял свой церковный статус. Именно на территории бывшей Перемышльской епархии обнаружено большинство из дошедших произведений иконописи XIV–XVI вв. Известно о нескольких художниках-священниках, работавших в Перемышле в то время [20: 228]. Византинизирующий традиционализм иконописцев стал залогом той интеллектуально-духовной высоты, которая присуща иконописи галицких русинов того непростого периода.

Галицкая церковная живопись XV в. отличалась не свойственным ей в целом иконографическим разнообразием (возможно, вследствие вынужденной смены культурных ориентиров из-за часто менявшегося церковного статуса). Именно в то время распространение получают иконы, идейно-богословское содержание которых соответствует византийскому празднику Похвалы Богородицы.

Похвала Богородицы не относится к великим праздникам православной церкви. Но его основная тема – Боговоплощение – была важнейшей в теологии византийского мира XIV в.; пророческие прообразования Божьей Матери выявляли единство Ветхого и Нового Заветов, отрицаемое еретическими учениями. Существенным и всенародно воспринятым аспектом праздника является благодарение Девы Марии за спасение от неверных.

Согласно церковной традиции, праздник Похвалы Богородицы связан с Влахернским храмом Константинополя, где в 626 г. было совершено благодарственное моление за чудесное спасение столицы империи от нашествия. Предположительно между VII и IX вв. установилось празднование в субботу 5-й недели Великого поста – Суббота акафиста. Окончательно богослужения Субботы акафиста соотнесли с военными успехами Византийской империи в XIV в. [3: 139–151].

После победы иконопочитателей иконы Богородицы становятся важным фактором общественной жизни Византии. Так, Одигитрия – палладий столицы – уже с X в. воспринимается как защитница Константинополя в отсутствие императора [14: 198–221]. С Акафистой субботы до Пасхи она находилась в императорском дворце [23: 332]. При всем иконографическом разнообразии почитаемых в Византии богородичных образов это обстоятельство послужило закреплению связи между чудесами спасения от неверных с иконой Одигитрии.

Среди других торжеств православной церкви праздник Похвалы Богородицы выделяется многочастной «неседальной молитвой» – акафистом. Фрески, иллюстрирующие его текст, появляются в греческих церквях в конце XIII в.; с середины XIV в. – в балканских странах. Можно сказать, что разделенные архитектурными членениями и лакунами отдельные изображения храмовых росписей, складываясь воедино, образуют подобие продуманно организованной по законам византийской гимнографии иконы. Однако собственно икон этого праздника в Византии не известно: воспевавшие акафист обращались к древним почитаемым в храмах образам Богородицы. В окружении императора во второй половине XIV в. акафист связывали с иконой Одигитрии [10: 154–155].

Уникальная икона «Похвала Богородицы с акафистом на полях» из Успенского собора московского Кремля конца XIV в., вероятно, балканского мастера [8: № 972], возникла, скорее всего, благодаря участию в формировании ее замысла митрополита Киевского и всея Руси Киприана (1389–1406) и предназначалась для великокняжеского храма Благовещения [17: 88–100] как гимн Матери воплотившегося Бога. В основе иконы – канон, предположительно составленный в VIII в. патриархом Константинопольским Германом: «Свыше пророцы ты предвозвестиша, Отроковице: стамну, жезл, скрижаль, кивот, свещник, трапезу, гору несекомую, златую кадильницу и скинию, дверь непроходимую, палату, и лествицу, и престол Царев». В соответствии с текстом в средней части иконы изображены по сторонам восседающей на престоле Богородицы поклоняющиеся ей пророки со свитками и с атрибутами – символами пророчеств в руках. Выразительный композиционный прием, развивая основную

средневековую изобразительную схему «явления», в дальнейшем постоянно используется в иконографии Похвалы Богородицы (хотя количество пророков варьировалось от 2–4 до 10–16).

Иконы Похвалы, возникшие из посвященных Богородице песнопений, стали особым явлением духовной культуры как Восточной, так и Западной Руси. Если в Московской Руси иконы этого типа распространяются в XVI–XVII вв., в той или иной мере повторяя кремлевский образец, то на землях бывшей Галицкой Руси уже в начале XV в. существовали и особо почитались иконы Богоматери Одигитрии с изображением на боковых полях пророков, а на нижнем – родителей Марии и византийских церковных поэтов VIII–IX вв., восхваляющих Богородицу (обычно изображались Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, Иосиф Песнописец и Стефан Савваит). Подчеркнем, такая композиционная схема встречается только в галицко-русской иконописи, причем в других сюжетах образы песнопевцев здесь не известны.

В русской иконописи изображения гимнографов помещаются в многофигурных композициях типа «Собор Богородицы» с XIV в. Истоки их лежат в византийском искусстве: усложнение иконографии мотивами из гомилических и гимнографических текстов – одна из особенностей палеологовской живописи. Так, в стенописи храма монастыря Хора в Константинополе 20-х гг. XIV в. представлен ранний вариант Похвалы Богоматери с ангелами и четырьмя песнопевцами; помещенные рядом сцены с пророками указывают на ветхозаветные прообразы Богоматери. Аналогичный тематический цикл повторяется в сербской церкви Лесново 1347 г. В молдавских росписях XV и начала XVI в., обычно следовавших иконографической традиции Македонии и Сербии, «похвальская» композиция концентрируется на главной теме: изображение Богоматери в куполе нартекса или на своде «окружено» фигурами 12 пророков в барабане, а в парусах помещены изображения четырех песнопевцев. При этом балканских икон с группой песнопевцев, соответствующих по времени рассматриваемым галицким, нам отыскать не удалось, хотя изводы Одигитрии с пророками на полях в XVI–XVII вв. там известны [21: 86].

Архитектонически галицкие иконы Похвалы Богородицы состоят, как и церковное пространство, из трех частей (нефов); живописные элементы выстраиваются на иконной плоскости подобно проекции расположенных на криволинейных поверхностях – на своде и в парусах – стенописей, что позволяет рассматривать в целом композиционную схему икон как своего рода образ храма<sup>3</sup>. Программа их сближается по общему смыслу с композицией Древа Иессеева<sup>4</sup>: согласно христианской экзегезе, вся история Ветхого Завета является «предуготовлением» Тела Христова; изображение Богородицы с

родителями, пророками и гимнографами может рассматриваться как образ происхождения Богочеловека от Марии, «возросшей от корня Иессева», и одновременно как образ Церкви.

Византийский иконографический канон – единый для православных стран культурный код – является высшей ценностью, означающей конфессиональную (читай – национальную) принадлежность. Для регионов культурно-конфессионального пограничья этот его аспект становится жизненно важным, и неудивительно, что иконописные схемы здесь менялись достаточно редко. Изменения возникали в связи со значимыми переменами в церковной или государственной жизни, с актуализацией богословских идей и могли привноситься, прежде всего, по инициативе церковных иерархов<sup>5</sup>.

Итак, в начале XV в. в галицкой церковной живописи сложился новый, безукоризненный, с богословской точки зрения, вариант иконы Одигитрии, почитавшейся в Византии как залог Небесного заступничества от неверных. Его появление в период ужесточившейся конфессиональной политики католических властей в отношении православного населения русских земель польского государства вряд ли случайно<sup>6</sup>. Иконы Похвалы Богородицы на землях Юго-Западной Руси представляли собой визуальную параллель любимого в Константинополе и православных славянских странах поэтически-торжественного акафистного богослужения. В храмах сел и местечек Перемышльско-Галицкой Руси при отсутствии (в отличие от византийских и югославянских церквей) монументальных росписей<sup>7</sup> иконы такого типа принимали на себя функции многосоставной фрески, отражавшей важные для православного сознания того времени темы.

Иконографическое творчество галицких русинов оставалось подконтрольным церковной иерархии и ортодоксально настроенной общине, чей охранительный консерватизм способствовал национально-культурному выживанию в ситуации угрозы ее существованию. Для православного галичанина, тем более в изоляции от ведущих религиозных центров, было неоспоримым утверждение, что «изобретение» иконного образа – дело отцов Церкви, живописцам же принадлежит только техническая сторона дела.

Исходя из исторических реалий, можно предположить, что проводником византийско-балканского влияния в культурную жизнь Юго-Западной Руси было окружение главы Западнорусской митрополии Григория Цамблака (ок. 1365 – 1420), плодовитого гимнографа, чья балканская родина – Тырновское царство – в 1393 г. уже была порабощена войсками османского султана Баязида I. Основную часть литературного наследия Григория Цамблака (в разные периоды жизни – игумена монастыря Дечаны в Сербии, «пресвитера великой

церкви Молдавской» в Сучаве) составляют похвальные слова на церковные праздники<sup>8</sup>. Предположение, что в разработке богословской программы икон Богородицы, отличающихся догматической полноценностью и эстетической завершенностью, мог принимать участие крупный церковный деятель православной Юго-Восточной Европы, не кажется беспочвенным. Болгария (о чем свидетельствует антибогомильский собор в Тырнове 1359 г.) и другие европейские страны переживали в середине XIV в. подъем богомильских настроений с их неприятием единства Ветхого и Нового Заветов и примитивным иконоборчеством [1: 93–95]. Следовавший церковно-политической программе соотечественника (и близкого родственника) митрополита Киевского и всея Руси Киприана<sup>9</sup>, Григорий Цамблак мог озаботиться расширением и актуализацией иконографического репертуара окормляемого им региона так же, как несколькими десятилетиями ранее это делал Киприан в отношении столицы Московского княжества<sup>10</sup>.

Среди галицких икон «похвального» типа первой половины XV в. самыми совершенными с художественной точки зрения являются происходящие из городков и сел, входивших в Перемышльскую епархию, – Подгородцы, Болахов, Береги Долишни [5: 1, 2, 5], Новая Весь [26: 83]. Иконы выполнены разными мастерами, способы интерпретации ими византийского наследия Палеологов значительно разнятся, но все их объединяет композиционная выверенность, изысканность ритмов внутреннего рисунка, мастерство санкирного письма, гармония колорита, причем в том специфическом сплаве, который характеризует особенности местного иконописания, связанного с епископской столицей – Перемышлем, и, возможно, указывает на общий прототип.

Рубежом XV и XVI вв. датируют иконы из сел Коростина близ Устрик Долишних [5: 6] и из Панищева [25: 35]. В них, как и в названных выше, в наиболее чистом виде представлена иконография Похвалы Богородицы, какой она сложилась в монументальной живописи Балкан.

Иконы Богородицы Одигитрии с Похвалой из городов Белза [5: 10] и Бусска [2: № 5] первой половины XVI в. – произведения «столличного» уровня профессиональной культуры. При ортодоксальности «похвального» сюжета их живописную манеру отличают позднеготические и ренессансные влияния, вероятно, воспринятые через соседнюю единоверную Молдавию<sup>11</sup>. В ковчеге средника в обоих случаях изображена Богоматерь Одигитрия с младенцем и полуфигурами архангелов в верхних углах. С трех сторон – широкие поля с фигурами святых: по бокам помещены пророки (по пояс), на нижнем поле – фигуры песнопевцев (в Белзской иконе – 4, в Бусской – 2), а также родителей Марии – Анны и Иоакима. Гармоническое един-

ство средника и полей подчеркивает ритм элементов композиции: свитки пророков в совокупности образуют спиралью завивающуюся ленту. Подобный художественный прием присутствует в молдавских фресках XVI в., в т. ч. и в сценах прославления Богородицы [21: 84].

Некоторая близость к рассматриваемым иконам (правда, без того же градуса виртуозности) присутствует в образах из церквей Рождества Богородицы в Пидликах и Ванивке, Св. Параскевы в Повергове и Ясенице [5: 11, 15, 21, 24]. В последнем случае классический «похвальский» извод заметно трансформируется: на месте фигур песнопевцев помещен пророк Илия<sup>12</sup>, что открывает новый иконографический вариант, представленный рядом икон (из сел Яблунев, Бусовиско) [5: 34, 36].

Введение ветхозаветного персонажа в смысловой центр композиции имеет параллель в северорусских иконах Похвалы Богородицы того же времени: в центре нижнего регистра появляется Валаам, прорицатель и чародей, выступавший на стороне врагов народа Израиля, в конце жизни – полуслепой калека. Валаама изображают на коленях, полуобнаженным, в состоянии судорожного экстаза. Повинуясь божественной воле, он предсказывает славу Израиля: «Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля» (Чис. 24:17), что связывает его с темой Воплощения. Соседствуя с церемониально предстоящими Богородице пророками, ущербная фигура Валаама вносит в сцену драматический эффект. В галицких иконах в центре композиции нижнего поля иконы не образ юродствующего калеки, а полная сгущенного апокалиптического пафоса фигура сурового пророка Ильи. Воздымаемый им текст: «...поревновах по Господе Бозе, ибо сыны Израилевы оставили завет Твой» (3 Царств 19:14) – недвусмысленное предупреждение о недопустимости отвержения истинной веры, актуальное для галицких русинов в смутное время. Этот вариант «похвальской» иконографии связан с творчеством иконописцев, чья стилистика близка произведениям монументальной живописи Молдавии начала XVI в., в то время – «Византии после Византии» [21: 85], и, возможно, именно там следует искать прототипы интересующей нас композиции.

В многочисленных «похвальских» иконах XVI в. важно отметить новый, казалось бы, частный момент трансформации сюжета, ставший в результате показателем становления в среде галичан ренессансного индивидуализма с его особым восприятием православной религиозности, с потребностью личного молитвенного общения с небесными покровителями. Между молитвенно предстоящими фигурами Иоакима и Анны появляется свиток с текстом, акцентирующим главный смысл праздника (добавим, отсутствующего в католическом

церковном календаре). Чаще всего это фрагмент песнопения Иоанна Дамаскина «О Тебе радуется...» (иконы из Чуквы, Повергова, Сколе) [5: 29, 35, 45] или гимн «Достойно есть...», авторство которого приписывается гимнографу Косьме Маюмскому (иконы из сел Новшин, Турье) [5: 43–44]. В некоторых случаях введен текст древнейшей богородичной молитвы «Под Твою милость прибегаем, Богородице Дево...» (иконы из Потелича, Долины) [5: 29, 49].

Обретая возможность «публиковать» в каноническом образе личную молитву-обращение, заказчики и художники используют ее в мемориальных целях: вводят сведения о жертвователях иконы, об обстоятельствах и времени ее создания и, что для нас особенно ценно, об имени иконописца.

Наиболее ранний пример такого рода – около 1547 г. (дата иконы «Успение Богородицы» того же мастера) Похвала Богородицы из церкви села Смильник [12: 90]. Здесь представлен вотивный текст: «Изволением отца и споспешением сына и свершением Святого Духа исписася сия икона Пречистыя Богоматере рукою многогрешного раба Божия Олексея...»<sup>13</sup>.

Образы икон мастера Алексея<sup>14</sup> близки изображениям одного из художников, работавших в 1535 г. под руководством Тома Сучавского в церкви монастыря Хумор. Считают, что Тома вместе с помощниками украшал многие церкви Молдавии, умело сочетая новшества европейского искусства с традициями православия [7: 29–30].

К середине XVI в. место Перемышля, иконописного центра польского государства, заняли малые ремесленные города. Не священники, а ремесленники, кроме церковной живописи (домашних икон в то время не было) занимавшиеся различными декоративно-художественными работами, определяют облик местного иконописания, демонстрируя демократический вариант национального иконописного стиля. На несколько десятилетий центром галицкой художественной жизни стал Самбор. На возникавшие там образцы определенно ориентированы иконы интересующего нас извода из сел Трушевичи, Поляна, Угерци, Лисковатое, Задильско, Терло [5: 17–18, 22–23, 28, 32].

Самбор, одно время являвшийся резиденцией перемышльского епископа, с монастырем Св. Онуфрия в находящемся поблизости Лаврове, как и некоторые другие галицкие города (например, Львов, Бусск), традиционно были местами пребывания единоверцев из Молдавии. Показательно для нашей темы, что фрески в притворе Лавровской церкви середины XVI в. представляют сюжеты именно акафиста Богородицы, созданные «по образцам молдо-валашского искусства» [11: 349].

Православная Молдавия времен Стефана Великого и его сыновей оставалась хранителем греко-балканского наследия, и процессы ее художественной жизни отражались на развитии галицкого искусства. Несколько десятков икон этого региона представляют явные параллели композиций наружных стенописей церквей Воронца и Сучевицы, Арбора и Хумора.

Стилистические и иконографические сближения галицкой и молдавской живописи следует рассматривать не как элементарное цитирование одной национальной культурой элементов образности другой, а как свидетельство существования единого этнокультурного и конфессионального поля, в котором актуальные политические границы существенной роли не играли (с середины XV в. вплоть до договора 1518 г. под турецкой угрозой Молдавия несколько раз вступала в вассальные отношения с Польшей, частью которой являлась в то время Галицкая земля). Молдавия возникла в результате волошко-русинской колонизации на землях Галицкой Руси, и ее православная церковь первое время была подчинена Галицкой митрополии; среди ее подданных было значительное количество русинов [16: 109; 19: 112]. Культурно-конфессиональные контакты русинов галицких земель и Молдавии упрощались близостью разговорного языка, общим – церковнославянским – оставался язык церковной службы и богослужебных книг, написанных кириллицей. В определенном смысле можно считать, что центр духовной жизни русинов галицкой земли, утративших церковную иерархию, переместился в молдавскую столицу: многие десятилетия сучавские митрополиты выполняли роль галицких святителей, поставляя иереев; иереи оттуда везли богато украшенные церковные книги [22: 51–52]. Господари Молдавии не только сочувственно откликались на просьбы галицких русинов, присылали деньги, скот, хорошее вино и провизию для церковных праздничных трапез, предметы богослужения, но и ревностно оберегали свое право считаться главными фундаторами строившихся или восстанавливавшихся церквей, воздвигавшихся в них икон. Беспokoились они и о благолепии церковного богослужения, обучении юношей церковному пению [22: 53].

Сходство исторических судеб, скрепленное этнической и языковой общностью, способствовало плодотворным культурным контактам, выработке близких особенностей художественного языка национального религиозного искусства. Но все же в первую очередь динамика художественной культуры галицких земель определялась внутренними социально-культурными импульсами.

Первенство в культурной жизни галицкого региона последней четверти XVI в. переходит к бывшему князьему Львову – второму

по величине после столицы, Кракова, городу Речи Посполитой и самому крупному на ее восточнославянских землях. Со Львовом связана подвижническая деятельность Ивана Федорова, издавшего здесь «Апостол» с послесловием – «Повестью» (1573–1574), и «Азбуку» (1574). «Львовский Ренессанс» затронул все стороны духовной жизни галицких русинов в период событий вокруг принятия рядом православных епископов Речи Посполитой в 1596 г. в Бресте унии с римским престолом: ее центральным пунктом было подчинение папе римскому при сохранении восточного (православного) обряда и церковнославянского языка богослужения.

Учитывая широкие международные связи и общественно-культурную активность отстаивавших верность дедовской православной вере горожан-русинов, считают, что именно во Львове совершался переход к новым формам художественного выражения. Сплав «греко-русских» и ренессансных тенденций соответствовал эстетическим установкам православного населения региона в период пробуждения национально-религиозного движения. В мировоззрении львовских русинов эти гуманистические тенденции закреплялись еще и как средство самоутверждения и орудие борьбы с политикой национального унижения.

Ярким образцом такого искусства явилась икона «Похвала Богородицы» из села Рипнев под Львовом. Невосполнимой стала ее практически полная утрата в пожаре 1987 г. Исследователю остается ориентироваться на выполненные в процессе реставрации 1969 г. фотографии.

Основу иконы из Рипнева составляют местные традиции церковного искусства с характерной изобразительной структурой. Отличает ее новое, выраставшее из формировавшегося ренессансного мировосприятия переживание «посюстороннего» бытия. Показателен в этом смысле отказ от нимбов в изображении пророков: отступление от канона позволяет приблизить фигуры к зрителю, демонстрируя вполне земную ориентацию художественных интересов мастера. Несвойственная ранее галицкому искусству эмоциональная наполненность ликов Марии и Младенца обусловлена искренним переживанием содержания сакрального образа, тем, что выросло в религиозном чувстве самостоятельно мыслящей личности переходного от Средневековья времени, когда изменениям подвергаются все формы соотносительности собственного «я» с миром и вечностью [22: 127].

Посередине нижнего поля Иоаким и Анна демонстрируют развернутый свиток с традиционной молитвой. Ниже помещена авторская сигнатура: «Во Львовъ. Р.Б. АФЧӨ. Феодор», т. е.: «Во Львове, року Божьего 1599. Феодор». Как считал публикатор, «имя Федор, каким

подписался автор иконы, без сомнения, принадлежит Сеньковичу. Об этом также говорит и место выполнения ("Во Львовь"), где он жил и работал» [4: 27].

Автограф художника – монограмма на основе славянской вязи, прототипом которой могла служить графика криптографической подписи Франциска Скорины на гравированном портрете из Пражской Библии 1517–1519 гг.<sup>15</sup> В свете современного знания о Федоре Сеньковиче как о широко образованном, влиятельном в среде православных русинов Львова человеке такая визуальная отсылка – дополнительный штрих, характеризующий диапазон его вовлеченности в общеславянские гуманистические процессы. Собственно, само появление в иконе, пусть зашифрованной, но понятной кругу образованных львовян подписи художника, оторвавшейся от средневековой формулы вотивного текста, – явный симптом формирования гуманистических ориентиров.

Можно сказать, что «Похвала Богородицы» 1599 г. Федора Сеньковича завершает двухвековую эволюцию рассматриваемого иконографического типа на галицких землях. Воспринятый как соборный образ молитвы о защите от конфессиональных преследований, служивший духовным оплотом поколений православных галичан, средневековый сюжет в исполнении выдающегося мастера демонстрирует образец переходного искусства, который стал вехой становления искусства Нового времени.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. В Национальном музее Львова их насчитывается 60 [5: 6]. Иконы такого типа имеются в музеях Украины, в Польше и Словакии.

2. Подробнее об этом см. статью С.Г. Суляка [15: 277].

3. Так охарактеризовано аналогичное устройство византийской иконы «Богоматерь на троне с пророками» [24: 180].

4. Композиция сформировалась на Западе, в XIII–XIV вв. распространилась в Византии и на Балканах; в русском искусстве она была малоизвестна [9: 269–271].

5. Новшества в иконописный замысел вносились и богословствующими правителями, например Иваном IV Грозным.

6. В конце XIV в. у православных отобрали соборную церковь в Галиче, в 1412 г. король Владислав II Ягайло лишил кафедрального собора перемышльского епископа [19: 46, 47].

7. Русские художники-монументалисты, в т. ч. перемышльский священник Гайль, в первой четверти XV в. работали по заказам короля в католических храмах Малопольши и Великой Польши [20: 228].

8. В Молдавии создавались фресковые циклы на сюжеты написанного Григорием Цамблаком «Жития» Иоанна Нового, в частности в церкви Св. Георгия монастыря Воронец в 1547 г.

9. Предположение об участии Киприана в сложении богословских программ произведений московского искусства см. в [18: 120–152].

10. Русские митрополиты могли являться и иконописцами, как митрополит Киевский и всея Руси Петр [13: 208–210] и митрополит Московский и всея Руси Макарий [6: 85].

11. Тенденцию восприятия молдавским церковным искусством художественных форм и технических новшеств Запада следует рассматривать как способ противостояния турецкому Востоку.

12. Пророк Илья ранее иногда изображался на боковых полях похвальских икон, но фигура его не выделялась среди остальных пророков.

13. Формула зачина текста на иконе мастера Алексея близко повторяет вотивную надпись 1522 г. в церкви Св. Юрия в Сучаве.

14. В настоящее время их насчитывают шесть [12: 90].

15. О бытовании книг Ф. Скорины в галицко-львовской земле см.: [19: 218–219].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Ангелов Д.* Богомилство в Болгарии. М.: Иностранная литература, 1954. 136 с.

2. *Возницький Б.Г.* Олесский замок. Львів: Каменяр, 1978. 143 с.

3. *Воробьев К.В.* Осада Константинополя 626 года и богослужебная память Субботы акафиста // *Genesis: исторические исследования.* 2017. № 10. С. 139–151.

4. *Вуйцик В.* Новознайдений твір Федора Сеньковича // *Образотворче мистецтво [Київ].* 1972. № 2. С. 28–29.

5. *Гелитович М.* Богородиця з Дітям і похвалою (Ікони колекції Національного музею у Львові). Львів: Свічадо, 2005. 167 с.

6. *Дробленкова Н.Ф.* Макарий, митрополит Московский и всея Руси // *Словарь книжников и книжности Древней Руси.* Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.). Ч. 2: Л–Я / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л.: Наука, 1989. 528 с.

7. *Дрэгуц В., Лупан П.* Стенная роспись в Молдове XV–XVI вв. Бухарест: Меридиане, 1983. 236 с.

8. *Искусство Византии* в собраниях СССР. Каталог выставки. М.: Советский художник, 1977. Т. 3. 180 с.

9. *Квливидзе Н.В.* «Древо Иессеево» // *Православная энциклопедия / Под ред. Патриарха Московского и всея Руси Кирилла.* М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2008. Т. 16. С. 269–271.

10. Прохоров Г.М. Иллюминированный греческий Акафист Богородице // Древнерусское искусство: Проблемы атрибуции. М.: Наука, 1977. Т. 10. С. 153–174.
11. Рогов А.И. Фрески Лаврова // Византия: Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. М.: Наука, 1973. С. 339–351.
12. Сидор О. Икони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові // Літопис Національного музею у Львові. Львів: Національний музей у Львові. 2000. № 1 (6). С. 89–152.
13. Собко Н. Петр // Словарь русских художников. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1893. Т. III, вып. 1. Столб. 208–210.
14. Степаненко В.П. Военный аспект культа Богоматери в Византии (IX–XII вв.) // Античная древность и средние века. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2000. Вып. 31. С. 198–221.
15. Суляк С.Г. К вопросу о терминологии Карпатской Руси // Русин. 2019. № 55. С. 272–316. DOI: 10.17223/18572685/55/16
16. Суляк С.Г. Русины Карпато-Днестровских земель в молдавской средневековой дипломатике (общий обзор) // Русин. 2016. № 1 (43). С. 95–119. DOI: 10.17223/18572685/43/7
17. Ульянов О.Г. Воплощение тринитарного догмата в иконе «Архангел Михаил с деяниями» из собрания музеев Московского Кремля // Материалы VII–VIII Троицких чтений. Большие Вяземы: Гос. историко-литературный музей-заповедник А.С. Пушкина, 2004. С. 120–152.
18. Ульянов О.Г. Влияние Святой горы Афон на особенности почитания Святой Троицы при митрополите Киприане (к 600-летию преставления святителя) // Человек верующий в культуре Древней Руси: материалы междунар. конф., СПбГУ, 5–6 декабря 2005 г. СПб.: Лема, 2005. С. 88–100.
19. Чистович И. Очерк истории западно-русской церкви. СПб.: Изд-во Департамента уделов, 1882. Ч. 1. 226 с.
20. Шамардина Н.В. «Умиление» из Стороневичей (К вопросу о перемышльской школе иконописи) // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник РАН. 1990. М.: Круг, 1992. С. 225–234.
21. Шамардина Н.В. Галицкая икона «Похвала Богоматери» // Русская художественная культура 15–16 вв.: материалы и исследования. М.: Гос. истор.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль», 1998. С. 81–91.
22. Шамардина Н.В. Федор Сенькович – художник переходной эпохи. Калининград: Изд-во Калининград. гос. техн. ун-та, 2008. 280 с.
23. Щенникова Л. Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 329–347.
24. Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000. 312 с.
25. Biskupski R. Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku. Warszawa: Krajowa Spółdzielnia Artystyczno-Techniczna, 1991. 136 с.
26. Janocha M. Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności. Warszawa: Arkady, 2018. 452 с.

27. Kruk M. Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego, 2000. 372 c.

## REFERENCES

1. Angelov, D. (1954) *Bogomil'stvo v Bolgarii*. [Bogomilism in Bulgaria]. Moscow: Inostrannaya literatura.
2. Voznits'ky, B.G. (1978) *Oles'kiy zamok* [Olesko Castle]. Lviv: Kamenyar.
3. Vorobiev, K.V. (2017) *Osada Konstantinopolya 626 goda i bogoslužebnaya pamyat' Subboty akafista* [The siege of Constantinople in 626 and the liturgical memory of the Saturday Akaphist]. *Genesis: istoricheskie issledovaniya – Genesis: Historical Research*. 10. pp. 139 – 151. DOI: 10.25136/2409-868X.2017.10.24269
4. Vuytsik, V. (1972) Novoznaydeniy tvir Fedora Sen'kovicha [The newly found work of Fyodor Senkovich]. *Obrazotvorche mistetstvo*. 2. pp. 28 – 29.
5. Gelitovich, M. (2005) *Bogoroditsya z Dityam i pokhvaloyu (Ikoni kolektsii Natsional'nogo muzeyu u L'vovi)* [The Virgin with Child and Praise (Icons from the collection of the National Museum in Lviv)]. Lviv: Svichado.
6. Droblenkova, N.F. (1989) Makariy, mitropolit Moskovskiy i vseya Rusi [Macarius, Metropolitan of Moscow and All Russia] In: Likhachev, D.S. (ed.) *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevney Rusi* [Dictionary of Scribes and Books of Old Rus]. Vol. 2. Leningrad: Nauka.
7. Dreguts, V. & Lupan, P. (1983) *Stennaya rospis' v Moldove XV–XVI vv.* [Murals in Moldova in the 15th – 16th centuries]. Bucharest: Meridiane.
8. Bank, A.V. & Bessonova, M.A. (1977) *Iskusstvo Vizantii v sobraniyakh SSSR. Katalog vystavki* [Byzantine art in the collections of the USSR. Exhibition catalog]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik.
9. Kvlividze, N.V. (2007) Drevo Iesseevo [The tree of Jesse]. In: Patriarch of Moscow and All Russia Kirill. (ed.) *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 16. Moscow: Pravoslavnaya Entsiklopediya. pp. 269 – 271.
10. Prokhorov, G.M. (1977) Ilyuminirovanny grecheskiy Akafist Bogoroditse [The Illuminated Greek Akathist to the Virgin]. In: Lazarev, V.N. & Podobedova, O.I. (eds) *Drevnerusskoe iskusstvo: Problemy atributsii* [Old Rus Art: Attribution Problems]. Moscow: Nauka. pp. 53 – 174.
11. Rogov, A.I. (1973) *Freski Lavrova* [Lavrov Frescoes]. In: Grashchenkov, V.N. (ed.) *Vizantiya: Yuzhnye slavyane i Drevnyaya Rus'. Zapadnaya Evropa. Iskusstvo i kul'tura* [Byzantium: Southern Slavs and Ancient Russia. Western Europe. Art and culture]. Moscow: Nauka. pp. 339 – 351.
12. Sidor, O. (2000) Ikoni maystriv Oleksiya i Dimitriya v kolektsii Natsional'nogo muzeyu u L'vovi [Icons of Oleksiy and Dimitri in the collection of the National Museum in Lviv]. *Litopis Natsional'nogo muzeyu u L'vovi*. 1(6). pp. 89 – 152.
13. Sobko, N. (1893) *Slovar' russkikh khudozhnikov* [Dictionary of Russian Artists]. Vol. 3. St. Petersburg: M.M. Stasyulevich. Col. 208 – 210.
14. Stepanenko, V.P. (2000) Voennyi aspekt kul'ta Bogomateri v Vizantii (IX–XII vv.) [The military aspect of the Virgin cult in Byzantium (the 9th – 12th centuries)]. *Antichnaya drevnost' i srednie veka*. 31. pp. 198 – 221.

15. Sulyak, S.G. (2019) On the terminology of Carpathian Rus. *Rusin*. 55. pp. 272–316. (In Russian). DOI: 0.17223/18572685/55/16
16. Sulyak, S.G. (2016) Rusins of the Carpatho-Dniester lands in Moldavian medieval diplomacy (general review). *Rusin*. 43. pp. 95–119. (In Russian). DOI: 10.17223/18572685/43/7
17. Ulyanov, O.G. (2004) Voploshchenie trinitarnogo dogmata v ikone “Arkhan-gel Mikhail s deyaniyami” iz sobraniya muzeev Moskovskogo Kremlya [The trinitarian dogma in the icon “Archangel Michael with Acts” from the collection of the Moscow Kremlin museums]. In: Ryazanov, A.M. & Drovetskaya, N.I. (eds) *Materialy VII–VIII Troitskikh chteniy* [Trinity Readings 2003–2004]. Bolshiye Vya-zyomy: A.S. Pushkin State Historical and Literary Museum-Preserve. pp. 120–152.
18. Ulyanov, O.G. (2005) [The influence of the Holy Mount Athos on the peculiarities of the veneration of the Holy Trinity under Metropolitan Cyprian (on the 600th anniversary of the presentation of the saint)]. *Chelovek veruyushchiy v kul'ture Drevney Rusi* [Man of Faith in Old Rus Culture]. Proc. of the International Conference. St. Petersburg State University. December 5–6, 2005. St. Petersburg: Lema. pp. 88–100. (In Russian).
19. Chistovich, I. (1882) *Ocherk istorii zapadno-russkoy tserkvi* [Essay on the history of the Western Russian Church]. Part 1. St. Petersburg: Izd-vo Departamenta udelov.
20. Shamardina, N.V. (1992) “Umilenie” iz Storonevichey (K voprosu o peremysl'skoy shkole ikonopisi) [“Tenderness” from Storonevichi (On the Przemyśl School of icon painting)]. In: Likhachev, D.S. (ed.) *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya* [Monuments of culture. New Discoveries]. Moscow: Krug”. pp. 225–234.
21. Shamardina, N.V. (1998) Galitskaya ikona “Pokhvala Bogomateri” [Galician icon “Praise of the Virgin]. In: Sterligov, A.B. et al. (eds) *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura 15–16 vv.: materialy i issledovaniya* [Russian Artistic Culture of the 15th – 16th Centuries. Materials and Research]. Moscow: Moskovskiy Krem'. pp. 81–91.
22. Shamardina, N.V. (2008) *Fedor Sen'kovich – khudozhnik perekhodnoy epokhi* [Fyodor Senkovich – an artist of the transitional era]. Kaliningrad: Kaliningrad State Technical University.
23. Shchennikova, L. (1999) Tsar'gradskaya svyatynya “Bogomater' Odigitriya” i ee pochitanie v Moskovskoy Rusi [Constantinople shrine “Our Lady of Hodegetria” and its veneration in Moscow Russia]. In: Smirnova, E.S. (ed.) *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiya i Drevnyaya Rus'. K 100-letiyu Andrey Nikolaeovicha Grabara (1896–1990)* [Old Russian art. Byzantium and Old Rus. To the Centennial of Andrei Nikolaevich Grabar (1896–1990)]. St. Petersburg. pp. 329–347
24. Etingof, O.E. (2000) *Obraz Bogomateri. Ocherki vizantiyskoy ikonografii XI–XIII vv.* [The image of the Virgin. Essays on Byzantine iconography of the 11th – 13th centuries]. Moscow: Progress-Traditsiya.
25. Biskupski, R. (1991) *Ikony ze zbiorów Muzeum Historycznego w Sanoku* [Icons from the collections of the Historical Museum in Sanok]. Warsaw: Krajowa Spółdzielnia Artystyczno-Techniczna.

26. Janocha, M. (2018) *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesność* [Icons in Poland. From the Middle Ages to the present day]. Warsaw: Arkady.

27. Kruk, M. (2000) *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI* [West Russian icons of the Virgin and Child in the 15th and 16th centuries]. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagellońskiego.

**Наталья Владимировна Шамардина** – доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры социально-культурного сервиса и туризма Института рекреации, туризма и физической культуры Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта (Россия).

**Natalia V. Shamardina** – Immanuel Kant Baltic Federal University (Russia).

**E-mail:** NVOV04@mail.ru