

Скоробогачева Екатерина Александровна

**"ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ" В ИКОНАХ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА, ПСКОВА, РУССКОГО СЕВЕРА, УРАЛА, СИБИРИ: К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ ИКОНОГРАФИИ**

В статье впервые рассматривается иконография "Троица Ветхозаветная" в иконописных образцах разных регионов Руси, дается их сравнительный анализ. Цель статьи - проследить эволюцию творчества и специфику данной иконографии. Автор обосновывает положение, что иконы "Троица Ветхозаветная" позволяют детерминировать релевантное развитие художественного языка, подтверждают значимость сохранения древних традиций не только в изобразительном искусстве, но и в сфере культуры, религиозно-философских воззрений, духовной жизни народа по всей Руси.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/8-2/47.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/8-2/47.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (58): в 3-х ч. Ч. II. С. 184-189. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/8-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/8-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7.011.26

**Искусствоведение**

*В статье впервые рассматривается иконография «Троица Ветхозаветная» в иконописных образцах разных регионов Руси, дается их сравнительный анализ. Цель статьи – проследить эволюцию творчества и специфику данной иконографии. Автор обосновывает положение, что иконы «Троица Ветхозаветная» позволяют детерминировать релевантное развитие художественного языка, подтверждают значимость сохранения древних традиций не только в изобразительном искусстве, но и в сфере культуры, религиозно-философских воззрений, духовной жизни народа по всей Руси.*

**Ключевые слова и фразы:** Троица Ветхозаветная; иконопись; эволюция художественного языка; устойчивость традиций; сохранение иконографии; технико-технологические особенности; образная специфика; религиозно-философские воззрения.

**Скоробогачева Екатерина Александровна**, к. искусствоведения  
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова  
Skorobogacheva@mail.ru

**«ТРОИЦА ВЕТХОЗАВЕТНАЯ» В ИКОНАХ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА, ПСКОВА,  
РУССКОГО СЕВЕРА, УРАЛА, СИБИРИ: К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА  
И ЭВОЛЮЦИИ ИКОНОГРАФИИ<sup>©</sup>**

Иконография «Троица Ветхозаветная» получила достаточно широкое распространение, аутентичное воплощение в иконописи XVII-XIX вв., что позволяет судить не только о специфике национального искусства, культуры России, но и о религиозно-философских воззрениях народа, преемственности, преобразовании устойчивости превалирующих традиций. Троице-Сергиева лавра с конца XIV века детерминировала духовно-этическую и культурную жизнь многих регионов, в том числе Русского Севера. Св. Сергей Радонежский был недаром назван в народе «отцом северного монашества». Его ученики и последователи (св. Кирилл Белозерский, св. Ферапонт, св. Стефан Пермский, св. Савватий, св. Игнатий Ломский, св. Александр Свирский, св. Мартиниан, св. Александр Ошевенский) стали основателями обителей Русского Севера, повлияли на культуру края. Об этом свидетельствует релевантное развитие северных писем, что возможно проследить на примере воплощения в иконописи образа «Троица Ветхозаветная». Та же иконография симультанно была претворена в других регионах: Великом Новгороде, Пскове, на Урале, в Сибири, при этом осуществлялась корреляция традиций, что анализируется в статье.

Учение о Троице, установленное церковью в первых веках христианства, в древнерусской иконописи воплощено в иконографии «Троица Ветхозаветная» и «Троица Новозаветная». В северных письмах иконография «Троица Ветхозаветная» известна гораздо шире, хотя в Ветхом Завете учение о троичном Боге дано менее определенно, чем в Новом Завете [11, с. 155]. Догмат о Троице, один из сложнейших в христианстве, в иконописи нашел иератическое выражение, многогранное по трактовке – явление трех ангелов Аврааму у дуба Мамврийского. Как в христианской вере догмат о Троице является одним из сложнейших и наиболее важных, так в русской иконописи, в частности в северных письмах, данная иконография приобрела особую значимость. О Троице говорится в учении крупнейших мыслителей, начиная со II в. н.э.: св. Иустина Философа, Тертуллиана, Григория Чудотворца, Оригена, Афанасия Александрийского и других. На Руси воплощение догмата о Троице связано с наиболее чтимыми именами в сфере религии, философии, богословия, культуры: Сергея Радонежского, Андрея Рублева, а также Стефана Пермского, Симона Ушакова.

Для Троице-Сергиевой лавры иконография «Троица Ветхозаветная», в том числе и такой иконографический вариант, как «Гостеприимство Авраама», особенно характерна и почитаема, поскольку имплицитно восходит к образу Андрея Рублева, выражает интенцию русского религиозного искусства, народного мировоззрения. В частности, XVII век – время создания многочисленных образцов данной иконографии в северных письмах.

Важно констатировать бытования данной иконографии на Севере под влиянием лавры с конца XIV века, что подтверждает икона «Зырянская Троица» конца XIV века из Троицкой церкви Вожемского погоста близ Яренска на реке Вычегде. Ныне она принадлежит собранию Вологодского краеведческого музея. Следует предположить, что икона исполнена устюжским мастером. Стефан Пермский – уроженец Устюга. Над убранством первых храмов Пермской епархии, епископом которой он являлся, могли работать устюжские иконописцы.

Название иконы напоминает о христианизации зырян (народов Республики Коми) Стефаном Пермским. Все надписи на ней, относящиеся к концу XIV века, написаны зырянским алфавитом, позднее вышедшим из употребления. Значимость именно этой иконографии при христианизации пермских земель связана с влиянием обителя Сергея Радонежского и самого святого [2, с. 44]. Стефан Пермский – духовный друг, продолжатель дела Сергея. После 1379 года, то есть после ухода на проповедь, он, следуя в Пермский край из Москвы, не раз приезжал к Радонежскому чудотворцу, о чем говорится в житии Сергея, составленном Епифанием Премудрым, иноком Троице-Сергиева монастыря и учеником Стефана Пермского. Писатель-агиограф Епифаний Премудрый пишет в похвальном слове о святом Сергии: «Дарова нам (Бог) видети такова мужа свята и велика старца и бысть в дни наша» [7, с. 94].

Обращаясь к образцам северных писем, стоит отметить профессионализм и тонкость исполнения, перманентно достигаемые в ряде памятников северных хоронимов, а также проследить связь данной иконографии с византийским искусством, что позволит подчеркнуть русские национальные особенности в ряде произведений.

Так, В. Г. Брюсова, характеризуя иконы Севера второй половины XVII в. письма Семена Колмогорца, говорит о «тщательной прорисовке деталей, каллиграфической чистоте линий и особой отточенности штриха», присущих манере автора [1, с. 153], что ясно свидетельствует о высоком профессиональном уровне исполнения и самобытности художественного языка.

В Византии в конце XIV – первой половине XV столетия (время написания образа А. Рублева) такая иконография также почитаема. Примером ее воплощения является икона «Троица Ветхозаветная. Гостеприимство Авраама» (вторая четверть XV в., ГЭ). Интерес к сюжету Троицы в византийской живописи того времени связан с обсуждением вопросов богословия о Божественной сущности и Божественных энергиях, Троице и Фаворском свете, о чем писал св. Григорий Палама. Во второй половине XV столетия византийские традиции были продолжены в греческом искусстве. Сюжет Троицы вновь немаловажен в иконописи Греции, что подтверждает, например, образ «Троица Ветхозаветная» круга Ангелоса Акотантоса второй половины XV века (Крит, Византийский музей, Афины). По живописи она сходна с константинопольскими памятниками того же сюжета первой половины XV века из собрания Эрмитажа, но некоторая деривация от принятой трактовки заключается в воплощении типа монументальной представительной иконы. Следовательно, в византийской и греческой иконописи сюжет Троицы Ветхозаветной являлся одним из значимых, как и на Руси. Однако в древнерусском искусстве, в том числе в северных письмах, данный образ получил новые стилистические особенности, несколько иное религиозно-философское содержание, неотрывное от национальной жизни, что будет рассмотрено далее.

Необходимо постулировать, что в иконописной мастерской Троице-Сергиевой лавры рассматриваемая иконография известна, о чем свидетельствует, например, икона «Троица Ветхозаветная» (Первая треть XVII в. Мастерская Троице-Сергиева монастыря (?), собрание Сергиево-Посадского музея-заповедника). В статье данная икона трактуется как основа анализа образов северных писем XVII века, что позволит проследить преемственность и изменение иконографических изводов, стилистических особенностей в ряде памятников.

Иконография «Троица Ветхозаветная» значима и в искусстве Великого Новгорода, получает широкое распространение на новгородских землях, как, например, иконография св. Николая Чудотворца, о чем позволяет судить ряд иконописных памятников. Среди них – четырехчастная икона XIV в. Как писал В. Н. Лазарев, «подлинной жемчужиной новгородской иконописи рубежа XIV-XV веков является происходящая из Георгиевской церкви четырехчастная икона Русского музея. Остается неясным, почему ее автор объединил на одной доске четыре не связанные друг с другом сюжета: Воскрешение Лазаря, Ветхозаветную Троицу, Сретение и евангелиста Иоанна, диктующего Прохору. Возможно, это было обусловлено пожеланием заказчика. Все четыре сцены превосходно вкомпонованы в прямоугольник иконной доски» [9].

В контексте исследования выделим икону-таблетку «Троица» конца XV века из Софийского собора, иконография и манера письма которой аналогичны ряду северных писем, датируемых XVI и XVII столетиями. Следует констатировать, что данная икона могла служить образцом для них, что подтверждает и ее художественная характеристика, эквивалентная ряду других иконописных образцов, и исторические взаимосвязи Новгорода и Русского Севера, и распространенное предназначение так называемых таблеток в качестве образца при написании икон. Однако специфика решения новгородской иконы-таблетки «Троица» заключается в отточенности композиции, уверенности и изяществе линий, тщательной проработке деталей. Термин «таблетки» был введен в начале XX в., когда данные иконы были найдены в Новгороде, в ризнице Софийского собора, реставраторами Г. О. Чириковым и П. И. Юкиным. В старину их именовали «полотенцами», так как композиции писались на холсте, покрытом левкасом, с двух сторон иконной доски, т.е. являются двусторонними [5, с. 45].

В иконописи новгородских земель XIV-XVII столетий особняком стоит искусство Пскова, «младшего брата Великого Новгорода», не компилятивное, остро выразительное, исключительно самобытное. Отличительными чертами псковских памятников являются: насыщенный колорит, построенный на сочетании местных красок, при этом вместо золота фона характерно использование аурипигментов (желтого колера); заостренные черты ликов; обильное применение золотого ассиста и орнамента из «жемчуга». Контрастная моделировка ликов объясняется письмом личного по темно-коричневому санкирю, о чем, в частности, свидетельствует икона «Троица в деяниях» (начало XVII в. Из церкви Варлаама Хутынского на Званице в Пскове) [Там же, с. 65].

Иконография «Троица Ветхозаветная» довольно широко распространена на Русском Севере, как и по всей Руси, с XVI столетия, что связано с борьбой против антитринитарных ересей. Об этом свидетельствуют как иконописные образцы, так и памятники зодчества, широко известные и полузабытые ныне. Примером является такой микротопоним, как не сохранившаяся до наших дней Свято-Троицкая Юрьегорская Дамианова пустынь, основанная в XVII в. среди гатей на небольшом острове, на границе Карелии и современной Архангельской области (материалы археологических исследований А. В. Алексеева, находятся в печати, апробированы на «Троицких чтениях» 2013 г.).

Обратимся к искусствоведческому анализу ряда икон «Троица Ветхозаветная» северных писем. Рассмотренной выше иконе мастерской Троице-Сергиева монастыря особенно близок образ «Троица Ветхозаветная. Гостеприимство Авраама» (северные письма, Вологодские земли, вторая половина XVII в. – атрибуция автора, Москва, частное собрание). Сходно их иконографическое решение за исключением фигур Авраама, Сарры и сцены заклания тельца. Подобна стилистика: построение композиции – распределение основных

масс, предельно заполняющих средник, их соотношение с фоном и размещение деталей. В обеих иконах рисунок динамичный, резкий, богатый нюансами: линия обрывистая и ломкая в трактовке лещадок, деталей архитектуры, листов, льющаяся в силуэтах ангелов. С помощью рисунка и цвета в обеих иконах акцентированы горизонтальные и вертикальные ритмы, что дает строгую построенность и уравновешенность насыщенной композиции. Сходны тональное и колористическое решения – обе иконы написаны контрастными насыщенными цветами с преобладанием теплой гаммы. Сходны технико-технологические особенности икон: доска, паволока, левкас, темпера. Их размеры: 112 x 96 – икона из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника и 121 x 130 – образ из частного собрания Москвы.

Атрибутировать «Троицу Ветхозаветную» из московского частного собрания позволяет также ряд стилистических признаков, сходных с известными произведениями. По построению композиции, манере передачи движения, динамизму линейного ритма, характеру решения складок рассматриваемая икона близка образу «Рождество пресвятой Богородицы» (XVII в., из Троицко-Благовещенской церкви Троице-Благовещенской Синозерской пустыни Чагодощенского района Вологодской области, ЧерМО). По характеру ликов «Троица Ветхозаветная» сходна с иконами: «Преподобный Филипп Ирапский», образ на раку (1669, из Свято-Троицкой Филиппо-Ирапской пустыни Кадуйского района Вологодской области, ЧерМО), «Богоматерь Умиление Корсунская» (конец XVII в., из церкви Вознесения Господня села Курилово Череповецкого района Вологодской области, ЧерМО), «Чудо Георгия о змие» (XVII в., из часовни св. Георгия деревни Маза Кадуйского района Вологодской области, ЧерМО). Две последние иконы подобны «Троице Ветхозаветной» также по орнаментике и специфике передачи движения.

В то же время икона из частного московского собрания перекликается, например, с образом «Троица Ветхозаветная» первой четверти XVII в. из иконостаса Богородице-Рождественского собора в Устюжне Железопольской. Однако образец из Устюжны отличается простонародным характером изображений, грубоватой манерой исполнения, то есть является более далеким отголоском влияния иконописной мастерской Троице-Сергиевой лавры. Можно заключить, что «Троица Ветхозаветная. Гостеприимство Авраама» из частного собрания создана высокопрофессиональным вологодским изографом, возможно, происходит из крупного иконописного центра Вологодчины.

Влияние Троице-Сергиевой лавры на иконопись Русского Севера раскрывают также примеры иконографии «Явление Богоматери Сергию Радонежскому» с изображением «Ветхозаветной Троицы» в верхней части ковчега, которая была разработана в Соловецком монастыре, а затем распространилась по Руси. Вместо Сергия Радонежского позднее изображались и других святые, например Александр Свирский. Подобная пядничная икона была принесена в Соловецкий монастырь во время игуменства Филиппа (Кольчева). Особенность иконографии заключается в том, что при написании Троицы используются всего три цвета: цвет личного, красный и синий, хотя икона в целом многоцветна.

Иконография «Гостеприимство Авраама» известна на Руси уже на рубеже XII-XIII веков. О характерности данной иконографии для северных писем XVII века позволяют сделать заключение рассмотренные памятники. Но и позднее та же иконография использовалась в северной иконописи, причем нередко изографы следовали почерку XVII века, сохраняя традиции старины, что свойственно искусству Севера в целом.

Редким образцом синтеза иконописи и скульптуры является складень «Спас Вседержитель» (конец XVIII в., ЦМДРИ) с «Троицей Ветхозаветной» в оглавье. Очевидно северное происхождение складня. Возможно, что он создан в Соловецком монастыре. Центральная створка изображает Спаса Вседержителя. Боковые – архангелов Михаила и Гавриила, в оглавье представлены «Ветхозаветная Троица» и «Благовещение». Северному искусству соответствует несколько брутальное решение фигур: пропорции, пластика, трактовка складок. Характерно, что одежды ангелов в «Ветхозаветной Троице» включают только два цвета: синий и красный, как в соловецких образцах.

О широкой известности данной иконографии и ее значимости свидетельствует икона «Троица Ветхозаветная. Гостеприимство Авраама» из Невьянска (северные письма, Вологда (?), 1811 г. в традициях XVII в. – атрибуция автора). Образ под вопросом причислен к невянской школе в каталоге Г. В. Голынец [3, с. 147].

Поздние иконы (XVIII-XIX вв.) нередко остаются вне пристального внимания исследователей. В наши дни для уточнения атрибуций и характеристики иконописных направлений важно выработать критерии оценки и анализа поздних северных писем, выявить их стилистические особенности, наиболее значимые образцы. На рубеже XIX-XX веков все чаще иконописные произведения Русского Севера теряли свою специфику, приближались к общерусскому почерку поздней иконописи.

Хотя и оставались прежние крупнейшие иконописные центры, характер их произведений часто изменялся. В XIX столетии по-прежнему славилось Поморье, хотя и здесь мастерство постепенно угасало. Поморская школа иконописи продолжала существовать до 1840-х. Одним из значимых направлений северной иконописи данного периода стали образы Выговской работы, также относящиеся к Поморью, отдельные черты которых заимствованы в рассматриваемой иконе. В XIX веке среди северных писем, как и в иконописи в целом, выделилось три основных направления, показывающих степень влияния станковых произведений.

1. Иконы-картины – следование канонам академического искусства.
2. Синтез приемов иконописи и станкового искусства.
3. Продолжение и развитие древних традиций, почти не отражаются новые влияния. Значимые образцы создавались вне зависимости от манеры исполнения. В художественном отношении иконы третьего направления, к которому относится и «Троица Ветхозаветная» из Невьянска, несомненно, заслуживают внимания и изучения.

Невьянск – крупнейший иконописный центр Урала XVIII-XIX вв., достаточно подробно изучаемый в последние годы в отечественном искусствоведении. Невьянская школа сложилась под влиянием нескольких источников: произведений Оружейной палаты, новгородской, ярославской иконописи, но, прежде всего, под влиянием «строгановских писем» конца XVI – начала XVII в. Строгановская традиция из Прикамья распространялась на Центральный Урал, в Зауралье, в Западную Сибирь, и уже в начале XVII столетия могла быть продолжена первыми уральскими монастырями: Никольским в Верхотурье (1604 г. основания), Богоявленским в Невьянске (1622 г. основания), Успенским Далматовым (1644 г. основания). Невьянским образам, отличающимся особенно консервативной манерой, так же как строгановским, свойственно изображение удлиненных изящных фигур, обилие тонких по исполнению деталей, золотые пробела «в перо».

В поздних произведениях, когда в Невьянске могло шире распространяться влияние северных писем, читаются иные черты: «темновидная» трактовка ликов под старину в сочетании с объемными фигурами и пространственным пейзажем, сохранение черт барокко (до середины XIX века), частое использование сплошного золочения, разграничение средника и полей тонкой цветной или белильной обводкой, широкое применение черного узор и цвечения золота. Для поздних северных писем строгановские иконы также нередко служили основой, чем и объясняется детерминирование относительного сходства образцов двух иконописных направлений: образцов Русского Севера и Невьянска.

Следует предположить, учитывая данное влияние, что икона «Троица Ветхозаветная» из Невьянска должна быть отнесена к поздним северным письмам, так как ее художественное решение основано на синтезе манер нескольких северных направлений, лишь с незначительным добавлением стилистических особенностей невянского почерка: обильного золочения фона и крыльев ангелов, тонкой коричневой обводки фигур. Иконе не свойственно и характерное для Невьянска влияние станковой живописи, отсутствует и яркий колорит, в основе которого использование красок промышленного происхождения, используемых в Невьянске. Закключаем, что икона была привезена в Невьянск с Севера или выполнена на Урале северным мастером.

Каталог «Невянская иконописная школа» под редакцией Г. В. Голынец дает краткие сведения о данной иконе. «Иконография “Троицы” представлена в варианте “Гостеприимство Авраама” с изображением сцены заклания тельца и служения ангелам Авраама и Сарры. По нижнему полю иконы дан текст: “7319 года месяца августа 22 д(е)нь написася”. Дерево, 3 врезные сквозные шпонки. Паволока, левкас, темпера, золочение. 90 x 67 x 4. В Екатеринбургский музей изобразительных искусств икона поступила в 1988 году из частного собрания г. Свердловска. Вывезена из г. Невьянска Свердловской области...» [Там же].

Очевидны стилистические отличия «Троицы Ветхозаветной» от образцов Невьянска. Данная икона архаична по манере исполнения, близка к северным произведениям рубежа XVII-XVIII веков. Иконы вологодской, устюжской, поморской традиций оказали на нее влияние. При их анализе можно выявить некоторые дисперсные черты, присущие данной иконе. Силуэты фигур ангелов, решенные плавными, спокойно струящимися вниз линиями, близки образцам Каргополя [4], как, например, иконе «Рождество Христово» второй половины XVI века из Каргополя (КМИИ). Характер ликов ангелов и Авраама, а также манера их написания подобны образу «Спас Благое Молчание» XIX века (ГИМ), под вопросом причисленный к поморскому письму. Для образов Выга XIX века характерна особая манера письма: белесый оттенок округлых ликов – использование сильно разбеленной охры, обязательные охристые поля поморских икон, как правило, с двойной обводкой (бордовой и зеленой), отсутствие оживок, золотопробельное письмо в решении одежд. Те же признаки свойственны рассматриваемой иконе. Личное написано по коричневому санкирю светлым охрением, плавно переходящим в активные пробела.

Причислить данную икону к поморским письмам не позволяет ряд стилистических признаков, а также особенности иконной доски, отличные от поморских произведений. Для поздних поморских икон большого размера (распространены образцы до 70 см по большей стороне) обязателен ковчег или набивная рамка, а также наличие двух сквозных шпонок с тыльной стороны. Только в исключительных случаях в Поморье использовали иконную доску, склеенную из двух тонких досок без шпонок.

Решение лика Сарры в «Троице Ветхозаветной», несколько отличающееся от остальных расширенной нижней частью, доминирует в заонежских типах, которые распространены также в ряде северодвинских икон. Например, характерен заонежский образ «Пророк Аввакум. Рождество Христово» конца XVII – начала XVIII в. (Петрозаводск, Музей изобразительных искусств). Манера написания складок хитонов и гиматиев с помощью множества угловатых линий, движение которых повторяется, аналогична вологодской иконе «Богородица Одигитрия», созданной в мастерской Михаила и Дмитрия Белозерцев в 1690-1695 гг. (БКМ). О вологодской иконописи и росписях напоминают также орнаменты горы и позема. Таким образом, «Троица Ветхозаветная», образец поздних северных писем, является примером развития древних традиций в XIX столетии, примером значимого направления в поздней иконописи.

Проведенный нами анализ позволяет заключить, что икона «Троица Ветхозаветная» написана первоклассным изографом. Он следовал древним традициям северных писем; несомненно, знал особенности различных северных иконописных традиций и добился их синтеза в данном образе. Можно предположить, что автор работал на вологодских землях. Именно здесь издавна пересекались торговые и культурные пути. Искусство Вологды испытывало влияние Москвы, Ярославля, Поморья. Поэтому закономерно присутствие в иконе черт поморских образцов. Еще в XVII веке в иконописи Северной Двины проявлялись признаки поморского письма. Влияния вологодской иконописи в «Троице Ветхозаветной» преобладают. Итак, атрибутирование иконы как памятника северных писем начала XIX века позволяет сделать вывод о значимости северных традиций, их развитии в поздней иконописи.

Таким образом, на примере ряда памятников рассмотрено воплощение иконографии «Троица Ветхозаветная» на Русском Севере, во многом через влияние Троице-Сергиевой лавры. На основании проведенного исследования следует заключить, что обитель святого Сергия являлась для Русского Севера важным духовно-этическим и культурным центром.

Иконы Невьянска, крупнейшего иконописного центра Урала XVIII-XIX вв., имеют общие черты с иконами Русского Севера, что отмечает, например, Г. В. Гольнец [3, с. 147]. Обращение к невянским иконам позволит проследить сочетание приемов иконописного и станкового искусства, сложение индивидуальной манеры, то есть выявить третье основное направление в северной иконописи XIX в.

Почитание Святой Троицы распространялось, что закономерно, и на сибирских землях. Так, особой известностью отличался Рафаиловский Троицкий монастырь на Исети (основан в 1650 г., упразднен в 1804 г.) [10]. Иконография «Троица Ветхозаветная» получила распространение и в меднолитых образцах [Там же].

Иконография «Троица Ветхозаветная» довольно широко распространена и в искусстве Сибири, в том числе под влиянием новгородской иконописи, северных писем, строгановских икон, подтверждением чему могут служить такие образцы, как «Троица Ветхозаветная» из собрания Новокузнецкого художественного музея, исполненная в живописной манере [6], но сохраняющая древнюю иконографию.

Следует заключить, что византийская иконография Троицы получила на Руси новую религиозно-философскую трактовку. Сергей Радонежский уже тогда в народе, как и в наши дни, почитался как «собиратель русских земель». Освящение его обители в честь Троицы явилось зримым свидетельством деятельности подвижника. Св. Троица, воплощающая единство триипостасного Бога, стала символом единой православной Руси. Следует заключить, что именно такое прочтение символики Троицы Ветхозаветной объясняет ее широкое бытование в древнерусском искусстве, в том числе на Севере, а также на Урале, в Сибири.

Известно, что освоение новых земель нередко начиналось с воздвижения Троицкой церкви. Так было при основании обители св. Сергия, при христианизации пермских земель св. Стефаном. Александр Свирский, оставив остров Валаам, поселился в уединении на реке Свири и по примеру св. Сергия Радонежского срубил деревянную церковь в честь св. Троицы. Храмы, освященные в честь Троицы, иконы, монументальные росписи свидетельствовали о принадлежности новых земель Руси и древней традиции, о верности православию. Именно православные заветы и во времена Древней Руси, и в период XVIII – начала XX в. являлись стержнем, вокруг которого формировалась национальная культура как часть духовно-этической жизни.

Догмат о троичности Бога освящен памятью о Сергии Радонежском и осмыслен не только как православная, а именно как русская национальная идея. Ее интерпретация во многом обусловила своеобразие концепций русских религиозных философов – В. С. Соловьева, Е. Н. Трубецкого, Н. Ф. Федорова, П. А. Флоренского. В своем известном труде «Иконостас» П. А. Флоренский писал: «Идя от действительности в мнимое, натурализм дает мнимый образ действительного, пустое подобие повседневной жизни; искусство же обратное – символизм – воплощает в действительных образах иной опыт, и тем даваемое им делается высшею реальностью» [12, с. 20].

Таким образом, иконография «Троица Ветхозаветная» позволяет сделать заключение о взаимосвязи теоретических и эмпирических моделей, о корреляции ветхозаветного повествования, богословских трактатов, народных верований и иконописи, являет символ единства православной Руси, воспринятый в иконописи многих регионов. Таково одно из подтверждений направленности русского национального искусства – сохранение древних духовных основ, что исключительно актуально сегодня как мощный противовес процессам денационализации и унификации.

#### *Список сокращений*

БКМ – Белозерский краеведческий музей  
 ГИМ – Государственный исторический музей  
 ГРМ – Государственный Русский музей  
 ГЭ – Государственный Эрмитаж  
 КМИИ – Каргопольский музей изобразительных искусств  
 М. – Москва  
 НХМ – Новокузнецкий художественный музей  
 ЦМДРИ – Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева  
 ЧерМО – Череповец, музейное объединение

#### *Список литературы*

1. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 338 с.
2. Вздорнов Г. И. Вологда. Л.: Аврора, 1972. 135 с.
3. Гольнец Г. В. Невьянская иконописная школа второй половины XVIII – XIX в. и ее стилистические особенности. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1997. 248 с.
4. Дурасов Г. П. Каргополье. Художественные сокровища. М.: Советская Россия, 1984. 207 с.
5. Игнашина Е. В., Комарова Ю. Б. Русская икона XI-XIX веков в собрании Новгородского музея. М.: Северный па-ломник, 2008. 163 с.
6. Клецевский А. В. Икона XVIII – начала XX в. в собрании и постоянной экспозиции НХМ [Электронный ресурс]. URL: <http://artkuznetsk.ru/kollekcia/icona/www> (дата обращения: 04.05.2015).
7. Ключевский В. О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: Астрель, 2003. 396 с.

8. Лавров Д. Е. Между социалистической пропагандой и иконописной традицией: дискуссии о будущем лаковой миниатюры Палеха в советской периодической литературе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (42): в 2-х ч. Ч. II. С. 125-128.
9. Лазарев В. Н. Новгородская иконопись [Электронный ресурс] // Русские иконы. Часть II. URL: [http://www.new.math.msu.su/department/opu/old\\_cite/.../zelikin.../pravoslav-2.html](http://www.new.math.msu.su/department/opu/old_cite/.../zelikin.../pravoslav-2.html) (дата обращения: 03.04.2015).
10. Отец Андрей (Тимошенко). История развития иконописи в Сибири и Зауралье [Электронный ресурс]. URL: [http://www.nesusvet.narod.ru/ico/ref/andrey\\_timoshenko.htm](http://www.nesusvet.narod.ru/ico/ref/andrey_timoshenko.htm) (дата обращения: 06.04.2015).
11. Скоробогачева Е. А. Образ св. Троицы в искусстве Русского Севера // Троицкие чтения: материалы регион. науч. конф. / под ред. Н. И. Дровецкой. Большие Вяземы, 2002. С. 155-167.
12. Флоренский П. А. Иконостас. СПб.: Азбука-классика, 2010. 224 с.

**“THE OLD TESTAMENT TRINITY” IN ICONS OF VELIKIY NOVGOROD, PSKOV, THE RUSSIAN NORTH,  
THE URALS, AND SIBERIA: ON THE ISSUE OF GENESIS AND EVOLUTION OF ICONOGRAPHY**

**Skorobogacheva Ekaterina Aleksandrovna**, Ph. D. in Art Criticism  
*Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture*  
*Skorobogacheva@mail.ru*

In the article for the first time the iconography of “The Old Testament Trinity” on icons from different regions of Rus’ is considered, their comparative analysis is presented. The purpose of the paper is to trace the evolution of creativity and the specificity of this iconography. The author grounds the position that icons “The Old Testament Trinity” allow determining the relevant development of artistic language, confirm the importance of the preservation of ancient traditions not only in visual arts, but also in the sphere of the culture, religious and philosophical views, spiritual life of the people throughout Rus’.

*Key words and phrases:* The Old Testament Trinity; icon-painting; evolution of artistic language; stability of traditions; iconography preservation; technical and technological peculiarities; iconic specificity; religious and philosophical views.

УДК 7.01

**Философские науки**

*В статье рассматриваются взаимосвязь нравственно-эстетических ценностей в философии и образовании средневековой культуры и их отражение в воспитательно-образовательных программах разных учреждений. На примере анализа религиозного и светского типов культур отмечен безусловный приоритет коллективных ценностей над личностными, духовных – над материальными. Автором статьи установлено, что выявленные этические и эстетические ценностные доминанты содействовали устойчивому развитию всей аксиосферы средневековой культуры.*

*Ключевые слова и фразы:* ценности; аксиосфера; эстетика; этика; образование.

**Суворова Ирина Михайловна**, к. филос. н.  
*Петрозаводский государственный университет*  
*suvormih@list.ru*

**НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ  
В ИСТОРИИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ФИЛОСОФИИ И ОБРАЗОВАНИЯ**<sup>©</sup>

Обращение к ценностным доминантам культуры и личности является актуальной дискуссионной темой современности в связи с так называемой проблемой «переоценки ценностей» и вновь возникшим конфликтом западных и восточных ценностей. Но прежде чем анализировать современные аксиологические проблемы, целесообразно обратиться к истории вопроса – формированию ценностных доминант в разные исторические периоды и в разных контекстах. В данном случае автор рассматривает аксиологические акценты в истории средневековой философии и их отражение в практике жизни, а конкретно – в образовании, отмечая его непосредственное влияние на становление средневековой культуры.

Собственно конструкция средневековой культуры – это система субкультур: культура храма и монастыря, культура замка и дворца, культура села и хутора, культура средневекового города. Эта сложная система культуры обуславливает и неординарность ее аксиосферы (ценностной сферы): религиозные ценности в сочетании со светскими, бюргерские – с фольклорными. «Поскольку эстетическое отношение человека к миру по самой своей психологической природе противоположно дискриминации земного, материального, конкретного, чувственного, постольку мистико-экстатическое душевное устремление от этого мира в иной, потусторонний и сверхчувственный, подавляло и вытесняло эстетическое отношение к действительности – самоцельное и бескорыстное наслаждение – реальностью природной, телесной, человеческой, вещественной» [5, с. 351].