

В. Г. Пуцко

**ДВУСТОРОННЯЯ КАМЕННАЯ ИКОНКА  
ИЗ СОБРАНИЯ П. И. ЩУКИНА (МОСКВА, ГИМ)**

Новгородская каменная пластика малых форм представлена большим количеством каменных иконок XII–XV вв., весьма разнообразных по иконографии и стилю. Некоторые из них группируются в определенные серии, другие – оказываются в положении раритетных образцов. Столь широко развитая в Новгороде отрасль художественного творчества в сущности не имеет аналогий в истории культуры византийского ареала. Одновременно работали резчики, которые являлись представителями разных локальных традиций. Их появление явно обусловлено спросом на эту продукцию. Некоторые каменные иконки поражают своей оригинальностью, требующей объяснения. Об одной из них здесь пойдет речь.

Произведение относится к числу тех образцов средневекового художественного ремесла, на которые исследователи чаще всего смотрят с заинтересованной осторожностью. Происхождение и время выполнения обычно кажутся неопределенными, и порой остается непонятным, что же именно служит камнем преткновения при изучении вполне поддающегося научному анализу памятника. Этот вопрос, в частности, возникает при выделении этой великолепной каменной иконки. В некоторых отношениях совершенно уникальной, заключенной в украшенную гравировкой с чернью серебряную гладкую оправу, которая историков искусства едва ли привлекала не больше, чем резьба по камню. Здесь речь пойдет преимущественно об иконографии и стиле миниатюрного каменного образка, давно ожидающего монографического изучения. Взгляд на мелкую каменную пластику как на разновидность ремесленных поделок, надо признать, очень мешает оценить по достоинству мастерство художественной обработки материала, нередко достойное восхищения.

Иконка, размером  $10,0 \times 6,2 \times 1,0$  см, входила в состав собрания П. И. Щукина, и ныне принадлежит Государственному Историческому

музею в Москве (инв. № 18155Щ, ок-9132). О произведении писали сначала, лишь упоминая о нем как о входящем в собрание П. И. Щукина, поступившее затем в 1905 г. в Исторический музей<sup>1</sup>. И только, изучая фасадную белокаменную резьбу Георгиевского собора в Юрьеве-Польском, иконку воспроизвел Г. К. Вагнер, как выполненную в XIII в., при этом допуская ее малоазийское происхождение<sup>2</sup>. В 1968 г. в альбоме Т. В. Николаевой «Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков» воспроизведена лишь лицевая сторона иконки, с краткой аннотацией<sup>3</sup>, и только в 1983 г. произведение было опубликовано с более пространственным описанием, отнесенное к среднерусской группе изделий, и при этом отмечены эпиграфические признаки сопроводительных надписей XIII в.<sup>4</sup> Однако в обзорном тексте данное определение никак не обосновано: характеристики изделия нет. Композиция с эфесскими отроками наряду с иными ее примерами была учтена в иконографическом обзоре, в связи с публикацией новой находки<sup>5</sup>. Привлекла внимание и композиция перенесения мощей Николая Чудотворца в Бари, в цикле житийных клейм на оборотной стороне, причем резьба была отнесена к концу XIV – началу XV в.<sup>6</sup>

Серебряная оправа иконки, с оглавием, украшенная гравировкой с чернью, определена Т. В. Николаевой как новгородское произведение конца XV в., по аналогии с панагией архиепископа Серапиона, тогда относимой к 1506–1507 гг.<sup>7</sup> Но уже вскоре оправа описываемой иконки оказалась трактована как работа владими́ро-суздальских мастеров конца XIV – начала XV в.<sup>8</sup> Это, в свою очередь, побудило Т. В. Николаеву обратить внимание на разновременность частей панагии архиепископа Серапиона, датировав их соответственно концом XIV и началом

---

<sup>1</sup> *Щукин П. И.* Краткое описание Щукинского музея в Москве. М., 1895; *Щукин П. И.* Краткое описание нового владения Российского Исторического музея в городе Москве. М., 1906; *Щукин П. П., Федорова Е. В.* Опись старинных вещей П. И. Щукина. Ч. 1–2. М., 1895–1896; *Трутовский В.* Музей П. И. Щукина в Москве // *Художественные сокровища России.* 1902. № 6.

<sup>2</sup> *Вагнер Г. К.* Легенда о семи спящих эфесских отроках и ее отражение во владими́ро-суздальском искусстве // *Византийский временник.* Т. XXIII. М., 1963. С. 101. Прим. 75. Рис. 8.

<sup>3</sup> *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М., 1968. № 15.

<sup>4</sup> *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. XI–XV вв. // *САИ.* Вып. Е 1–60. М., 1983. С. 119–120. Табл. 49:2. Кат. 277.

<sup>5</sup> *Луцко В. Г.* Двусторонняя каменная иконка из Калуги // *Калуга в шести веках: материалы 1-й городской краеведческой конференции, посвященной 625-летию г. Калуги.* Калуга, 1997. С. 68. Рис. 3:7.

<sup>6</sup> *Шалина И. А.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 428, 431. Рис. 17, 18.

<sup>7</sup> *Николаева Т. В.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. // *САИ.* Вып. Е 1–49. М., 1971. С. 46. Табл. 16:3. Кат. 21.

<sup>8</sup> *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Русское черное искусство. М., 1972. С. 8. Прим. 10. Табл. 10.

XVI вв.<sup>9</sup> В результате и оправа иконки передатирована началом XV в.<sup>10</sup> Но в недавнее время, с учетом характера изображений и растительных мотивов, оправа уже определена как изделие второй половины XV в.<sup>11</sup> Притом, на этот раз ее новгородское происхождение не подвергнуто сомнению.

Такова в общих чертах предыстория изучения интересующего нас произведения, неоднократно привлекавшего внимание исследователей, преимущественно как ремесленное изделие, но не продукт художественного творчества своей эпохи. Поэтому его чаще рассматривали как бы мимоходом, без учета историко-культурного контекста.

Иконка из темно-серого сланца, прямоугольная в нижней части, с закругленным верхом, украшенная с обеих сторон резьбой, выполненной в архаизирующей манере (рис. 1, 4). На лицевой стороне представлена Богоматерь Умиление в окружении семи спящих отроков эфесских, на оборотной – Николай Чудотворец в житии. Подобное сочетание сюжетов в произведениях каменной пластики неизвестно: в новгородских иконках чаще всего изображен Никола среди спящих отроков эфесских, и лишь в одном случае при этом на другой стороне образ Богоматери Одигитрии<sup>12</sup>. Наиболее известный вариант сочетания Николы и отроков с представленной на лицевой стороне композицией Гроба Господня.

Изображение семи спящих эфесских отроков представляет сюжет, получивший распространение в средневековой литературе, повествующей об юношах-христианах, живших в Эфесе при императоре Декии (249–251), укрывшихся от преследований в пещере, где на них был навеян чудесный сон, от которого пробудились лишь в годы правления Феодосия II (408–450), «в уверение общего воскресения всех человек», чтобы через несколько дней умереть. Их мощи до XII в. находились в той же пещере. Память в церковном календаре отмечена под 4 августа и 22 октября: пробуждение и кончина. Изображения спящих отроков разнообразны по композиционной схеме<sup>13</sup>. В данном случае наиболее существенно учесть схему, которая представлена в резьбе Суздальского змеевика из темно-зеленой яшмы с красными пятнами,

---

<sup>9</sup> Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 74–75. Рис. 30, 31.

<sup>10</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 119.

<sup>11</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV веков. М., 1996. С. 229–230. Кат. 55.

<sup>12</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 90. Табл. 30:1. Кат. 167.

<sup>13</sup> См.: Сперанский М. Н. О змеевике с семью отроками // Археологические известия и заметки при Московском Археологическом обществе. 1893. № 2. С. 49–60; Massignon L. Les sept dormants d'Ephèse (Ahl- al-Kahl) en islam et en chrétienté. Paris, 1955–1960; Bagnier Г. К. Легенда о семи спящих эфесских отроках... С. 85–104.

изготовленного, возможно, в 1189 г.<sup>14</sup> Речь идет о так называемом круговом расположении фигур, здесь имеющих довольно однообразные, различимые лишь в деталях позы. В резьбе каменных иконок отроки скорее размещены по ярусному принципу, попарно, с помещением седьмого посредине, под центральным изображением, и значительно реже – сверху, над ним. Позы спящих тоже оказываются неодинаковыми, если исходить из новгородских резных каменных иконок XIV в.<sup>15</sup> Из этого можно заключить, что иконографическая формула не служила предметом строгой регламентации. Ее включение в схему резьбы функционально обусловлено ролью иконок как амулетов, в отличие от змеевиков, максимально приближенных по своей типологии к обычным иконам. Для этого следовало преодолеть многовековую сложнейшую эволюцию, отталкиваясь от раннехристианских представлений о борьбе с демонами<sup>16</sup>. Нет здесь и змеевидной композиции, хорошо известной в древнерусской металлопластике XI – первой половины XIII вв.<sup>17</sup> Иконография безусловно в своей основе византийская, хотя общий характер резьбы обнаруживает иллюзию сходства с романской. В этом тоже проявляется закономерность, характеризующая первые опыты новгородской резьбы, до ее становления на рубеже XIII–XIV вв.<sup>18</sup>

На связь описываемой иконки с Новгородом кроме изображений эфесских отроков указывает и образ Богородицы Умиления, представленный в ряде образцов новгородской каменной пластики малых форм XIII – первой половины XIV вв.<sup>19</sup> Весьма вероятно во всех этих случаях воспроизведение некогда почитаемого живописного оригинала, переданного средствами миниатюрной резьбы более обобщенно, может быть даже с игнорированием существенных деталей. По крайней мере,

---

<sup>14</sup> Ср.: *Рындина А. В.* Суздальский змевик // *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.* М., 1972. С. 217–234; *Залеская В. И.* К вопросу об атрибуции суздальского змевика // *Византийский временник.* Т. 36. М., 1974. С. 184–189; *Николаева Т. В., Чернецов А. В.* Древнерусские амулеты-змевики. М., 1991. С. 82–83. Табл. XIX:1,2. Кат. 42; *Медынцева А. А.* Грамотность в Древней Руси (По памятникам эпиграфики X – первой половины XIII века). М., 2000. С. 189–200.

<sup>15</sup> *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. Кат. 70, 128, 129, 131, 133, 138, 139, 167, 168, 191, 275.

<sup>16</sup> Подробнее см.: *Brenk B.* Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien, zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener Byzantinistische Studien. Bd. III). Wien, 1966. S. 172–210. Abb. 64. *Grabar A.* Amulettes byzantines du Moyen âge // *Mélanges d'Histoire des Religions offerts à Henri-Charles Puech.* Paris, 1974. P. 531–541.

<sup>17</sup> *Николаева Т. В., Чернецов А. В.* Древнерусские амулеты-змевики. С. 32–48.

<sup>18</sup> *Пуцко В. Г.* Резная каменная иконка новгородского круга (О генезисе двухъярусной композиции с Деисусом) // *Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху средневековья.* Вып. 5. Тверь, 2003. С. 203–214; *Пуцко В. Г.* Новгородская каменная резьба на рубеже XIII–XIV вв.: становление традиции // *Новгородский исторический сборник.* Вып. 9 (19). СПб., 2003. С. 141–152.

<sup>19</sup> *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня. Кат. 89, 107, 118, 170.

изображение иконки из собрания П. И. Щукина (рис. 1) с элементами схематизма, присущими всем представленным здесь изображениям.

Иное дело – иконка Богоматери Умиление из собрания Н. П. Лихачева, с тщательно моделированными фигурами, равно как и современное ей произведение, хранящееся ныне в Государственном Историческом музее в Москве<sup>20</sup>. В последних двух случаях более крупные фигуры в сочетании с элитарным уровнем художественного исполнения, свойственного сравнительно немногим памятникам пластического искусства, заставляют говорить скорее об исключениях. Рассматриваемое произведение, впрочем, тоже выполнено профессиональным резчиком, но не виртуозом.

Резьба лицевой стороны иконки выглядит как трехъярусная, с разделительными горизонтальными валиками, верхний из которых имеет посередине небольшой дугообразный изгиб, следующий очертанию нимба вокруг головы Богоматери. Позы спящих отроков в целом подчинены созданию симметричной обрамляющей композиции, кроме центрального внизу, представленного почти идентично расположенному в правом углу. В соответствии с этим фигуры лежащие (вверху), сидящие, подперев рукой наклоненную голову (по сторонам Богоматери Умиление) и скорее полулежащие (внизу). Градация поз иногда незначительная, но она все же существует, будучи отмечена положением торса, головы, рук, направлением линий штриховки, обозначающей складки одежды. В окружении охваченных сном эфесских отроков бодрствующая Богоматерь с Младенцем Христом на руках. При всей миниатюрности изображений, надо заметить, фигуры довольно тщательно детализированы, с выявлением пластики лиц с крупными носами и большими выпуклыми глазами; одежды нарочито орнаментализированы, а вверху, кроме того, применен еще и столь излюбленный в греко-восточной художественной традиции бисерный контур, правда не для того, чтобы очертить им слишком мелкие нимбы, поэтому обозначенные тонкой двойной линией. Отмеченными чертами иконка явно напоминает графическую манеру миниатюр балканских рукописей, доживающую до XII–XIII вв.<sup>21</sup> Можно ли совершенно исключать ее воздействие?

Имена эфесских отроков: Максимилиан, Ексакустодиан, Иамвлих, Мартиниан, Дионисий, Иоанн и Антонин, но известны они и в иных вариантах<sup>22</sup>. Здесь, на плоскости горизонтальных разделительных валиков, приведен следующий перечень имен: Правато, Сават, Демидо;

---

<sup>20</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. Табл. 21:1, 22:1.

<sup>21</sup> См.: Грабар А. «До-история» болгарской живописи. (Археологическая гипотеза) // Сборник в честь на В. Н. Златарски. София, 1925. С. 558–568.

<sup>22</sup> Архим. Сергей (Спасский). Полный Месяцеслов Востока. Т. II. М., 1876. Ч. 1. С. 204; Ч. 2. С. 231–232; Сперанский М. О змеевике с семью отроками. С. 54–57, 59.

Дънисонь, Иоано, Гюрия, Андрей<sup>23</sup>. Иные известные в новгородской мелкой каменной пластике изображения эфесских отроков обычно сопроводительных надписей не имеют либо надписаны: отроки же во Ефесе спящих, семь отроков Ефес<sup>24</sup>. Следовательно, форма обозначения не была унифицирована.

Индивидуальная манера резьбы, отличающая описываемую иконку, при всей своей оригинальности, все же может быть сближена с характеризующей иные произведения новгородской каменной резьбы. Одно из них – заключенная в сканную серебряную оправу близкая по размеру (10,0 × 6,3 × 1,7 см) двусторонняя каменная иконка с изображениями Троицы Ветхозаветной и святых Ипатия и Никиты, датируемая XIII в., из собрания М. П. Боткина, ныне – в Государственном Русском музее<sup>25</sup> (рис. 2).

Те же самые технические приемы в передаче аналогичных деталей, при общей стилистической трактовке, говорят в пользу выполнения в одно время и в том же месте, которым мог быть именно Новгород. Композиция Троицы – здесь архаическая, все ангелы с крестчатými нимбами и каждый со свитком в левой руке;верху фигуры Авраама и Сарры; перед столом живой телец, не закланный, в соответствии с апокрифическим текстом. Иконка исполнена тщательно и при этом весьма профессионально<sup>26</sup>. На сегодняшний день она является одним из ранних изображений Троицы в русской мелкой пластике<sup>27</sup>. Другая стилистическая аналогия – икона из серого сланца (размером 8,0 × 7,5 × 0,5 см), с изображением Гроба Господня, хранящаяся в Рыбинске, датированная XIV в.<sup>28</sup> (рис. 3). Лица изображенных трактованы так же, как и отроков эфесских на изучаемой иконке, подобно разделаны положенными в разных направлениях штрихами одежды. Нет никаких сомнений в одновременности этого произведения с двумя предыдущими. Все они стилистически в сущности неотделимы от каменных иконок новгородского происхождения XIII в., скорее всего его второй половины<sup>29</sup>. Их принято относить к продукции мастерской с

---

<sup>23</sup> Т. В. Николаева дает иное прочтение трех последних имен. Нет уверенности в том, что резчик везде правильно воспроизвел надпись по бывшему у него образцу. Это вызывает дополнительные затруднения в идентификации имен.

<sup>24</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 83, 90. Табл. 24:6, 30:2. Кат. 139, 168.

<sup>25</sup> Там же. С. 67–68. Табл. 18:1. Кат. 84.

<sup>26</sup> Малицкий Н. Створка панагиара Государственного Русского музея с золоченым изображением Троицы // Материалы по русскому искусству. Т. 1. Л., 1928. С. 34. Рис. 2.

<sup>27</sup> См.: Пуцко В. Г. Древнейшие русские иконы Святой Троицы (XI–XIV века) // Троицкие чтения. 2001–2002 гг. Большие Вяземы, 2003. С. 11–33.

<sup>28</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 118. Табл. 48:3. Кат. 274.

<sup>29</sup> Там же. С. 68–69. Табл. 18:3–6. Кат. 86–89.

линейной орнаментацией одежд. По характеристике Т. В. Николаевой, «все эти произведения не имеют подражательного характера, в них видна индивидуальная творческая манера, но в то же время они исполнены в одинаковых художественных традициях определенной мастерской»<sup>30</sup>.

Остается нерешенным еще один вопрос: откуда появляется в новгородской каменной пластике представленная и в иконке из собрания П. И. Щукина трехъярусная композиционная схема, столь удачно примененная к изображениям с семьей спящими отроками эфесскими? Аналогию можно указать в связываемом своим происхождением с Венецией литиком из стекла (размером 6,5 × 5,7 см), имитирующим темно-зеленую с красными прожилками яшму, XIII в., с изображением Христа с ангелами и святыми<sup>31</sup>. Один из экземпляров такого литика, в новгородской сканной серебряной оправе конца XV в., ныне находится в Ярославле<sup>32</sup>. Это соответственно предположение о подобном образце делает правдоподобным.

Пока речь шла исключительно о резной композиции лицевой стороны каменной иконки. Но резьбой украшена и обратная сторона изделия, причем многосюжетной и многофигурной, на первый взгляд иного характера и совершенно иного резца (рис. 4). Это вызывало порой скепсис в отношении раннего происхождения изделия<sup>33</sup>. Действительно архаизирующий стиль порой оказывается коварным, и заставляет иногда датировать неверно произведения, которые появились позже предполагаемого времени<sup>34</sup>. Не обстоит ли дело и здесь подобным образом? Трудно на это сразу ответить однозначно, не коснувшись общей композиции, иконографии, стиля, манеры резьбы.

Вызывает некоторое удивление то обстоятельство, что в резьбе воспроизведена житийная икона Николая Чудотворца не в соответствии с типологией известных византийских и средневековых русских живописных произведений, обычно выделяющих большими размерами центральное изображение<sup>35</sup>. Здесь оно, напротив, оказывается буквально «в строке» с расположенными в пять рядов житийными клеймами: по три в ряду, кроме верхнего в полукруглом завершении, где лишь две

<sup>30</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 27–28.

<sup>31</sup> Wentzel H. *Mittelalterliche Gemmen in der Sammlungen Italiens* // *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*. 1956. Н. VII. S. 242. Taf. A:1.

<sup>32</sup> Пуцко В. Г. Византийско-новгородские каменные иконы // Пилигримы. Историко-культурная роль паломничества. СПб., 2001. С. 154. Илл. 6.

<sup>33</sup> Пуцко В. Г. Двусторонняя каменная иконка из Калуги. С. 68.

<sup>34</sup> Пуцко В. Г. Архаизирующий стиль у киевському художньому ремеслі XIII ст. // *Історія Русі – України (історико-археологічний збірник)*. Київ, 1998. С. 222–229.

<sup>35</sup> См.: Ševčenko N. P. *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*. Torino, 1983; Соловьева И. Д. К истории житийной иконографии св. Николая Мирликийского в русском искусстве XIV века // *Образ св. Николая Чудотворца в культуре Древней Руси: материалы науч. конф.*, 22 мая 2000 года. СПб., 2001. С. 23–32.

композиции. Всего, таким образом, представлено кроме погрудного изображения святителя 14 сцен, отделенных одна от другой рельефным валиком. Неожиданна реминисценция схемы античного «биографического» рельефа, хотя и там центральное изображение намного крупнее окружающих его композиций<sup>36</sup>.

Состав житийных клейм в целом соответствует традиционному, обычно варьируемому, но чудеса здесь преимущественно сосредоточены в двух нижних рядах сцен. В коротких, грузных, большеголовых фигурах много общего с фольклорным направлением в новгородской живописи, сохраняющей традиции второй половины XIII в., как в иконе Николы в житии, первой половины XIV в., происходящей из церкви погоста Озерёво<sup>37</sup>. Здесь точно так же архитектурные кулисы практически исключены из сцен, фигурам явно тесно в отведенном для них пространстве, и некоторые из них оказываются сокращены до изображения бюста. Примитивизация с целью усиления декоративных элементов представляет характерный прием, и уже обратившая на себя внимание сцена Поклонения мощам – яркий тому пример<sup>38</sup>. Не все в иконографии находят здесь удовлетворительное объяснение: трудно представить, что резчик правильно понял свой образец. Единственная сопроводительная надпись – имя святителя в написании: Никола, эпиграфически (как и надписи с лицевой стороны) отвечающая нормам XIII в. В любом случае датировку каменной иконки из собрания П. И. Щукина трудно отодвигать от рубежа XIII–XIV вв., особенно с учетом характера многофигурных новгородских иконок начала XIV в.<sup>39</sup>

О серебряной гладкой оправе, украшенной гравированными с чернью изображениями, в сущности все в литературе сказано. Остается разве подчеркнуть высокий художественный уровень черневых полуфигур и отметить одну иконографическую особенность: семифигурный Деисус размещен таким образом, что между архангелами и апостолами Петром и Павлом в характерном трехчетвертном повороте помещены фронтальные погрудные изображения князей Бориса и Глеба, а внизу расположено почти оплечное – апостола Иакова, между растительными побегам. Патрональное ли это изображение или образ святого, которому был посвящен храм, куда вложен данный образец? В Новгороде известен «собор святыи Яков на Яковле улице»<sup>40</sup>. Яков-

---

<sup>36</sup> K. A. Tabula Odysseaca // Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago-London, 1971. P. 1–19. Fig. 2, 4.

<sup>37</sup> Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976. С. 82–83, 199–203, 300–314. Кат. 13.

<sup>38</sup> Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. С. 428. Рис. 18.

<sup>39</sup> Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. С. 83, 84. Табл. 26:1, 27:1. Кат. 140, 143.

<sup>40</sup> Янин В. Л. «Семисоборная роспись» Новгорода // Средневековая Русь. М., 1976. С. 109, 113.

левский собор находился на Софийской стороне, на углу Мининской и Никольской улиц. Церковь св. Иакова существовала уже в 1163 г., а ее новая постройка заложена в Неревском конце в 1226 г. и простояла до разрушения от ветхости в 1846 г.<sup>41</sup>

Альтернативность датировки оправы между началом и второй половиной XV в., по-видимому, может быть решена скорее в пользу более ранней, по причине сходства с панагией архиепископа Серапиона. Попутно можно заметить, что художественный уровень этих ювелирных изделий выше почти современной им серебряной оправы с чернью креста, который до недавнего времени связывали с именем князя Дмитрия Донского<sup>42</sup>.

Таким образом, двусторонняя каменная иконка вместе с ее серебряной оправой может быть понята только в контексте новгородской культуры с ее искусством резьбы малых форм, достигшем своего расцвета в XIV в. Отдельные мастера работали уже в XIII в., еще до того, как произошло становление локальной традиции, с привнесенным извне большим практическим опытом. И в этом также была одна из причин будущего успеха.

Результаты изучения конкретного произведения в данном случае выходят далеко за рамки вещеведения, как и искусство резьбы за пределы художественного ремесла. Впрочем, широта обозначаемого этим термином явления для искусства средневекового периода вполне оправданная, с учетом единства духовной культуры. И даже, если определение шедевра не распространять на каждое профессионально выполненное произведение, то публикуемая иконка имеет все основания быть отнесенной к самым высоким образцам новгородской каменной резьбы.

---

<sup>41</sup> *Мясоедов В.* Два погибших памятника новгородской старины // Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского Археологического общества. Т. X. Пг., 1915. С. 105–107. Табл. XX.

<sup>42</sup> *Пуцко В. Г.* Крест Семена Золотилова: мемория Дмитрия Донского? // Н. И. Троицкий и современные исследования историко-культурного наследия Центральной России. Т. II. Тула, 2002. С. 72–75. Рис. 1.



Рис. 1. Богоматерь Умиление и семь спящих отроков эфесских. Иконка.  
Сланец, резьба. Около 1300 г. Оправа – серебро, гравировка, чернь.  
Начало XV в. Москва, Государственный Исторический музей



Рис. 2. Троица Ветхозаветная (на обороте – свв. Ипатий и Никита).  
Иконка. Сланец, резьба. Вторая половина XIII в. Санкт-Петербург,  
Государственный Русский музей



Рис. 3. Гроб Господень. Иконка. Сланец, резьба. Начало XIV в.  
Рыбинск, Историко-художественный музей



Рис. 4. Николай Чудотворец в житии  
(оборотная сторона иконки Богоматери Умиление  
и семи спящих отроков эфесских)