
**НОВООТКРЫТАЯ ВЯТСКАЯ ИКОНА
«ИОАНН ПРЕДТЕЧА — АНГЕЛ ПУСТЫНИ» КОНЦА XVII в.**

М. В. Корнюкова

Исследуемая в данной статье икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» поступила на реставрацию из Вятского областного художественного музея им. А. М. и В. М. Васнецовых. В музей она попала из экспедиций 80–90-х гг., но никаких документальных записей, из какого именно храма или села, не сохранилось. Вместе с тем можно предположить, что настоящая икона происходит из Вятского края и написана местным иконописцем.

После проведения реставрационного раскрытия из-под поздней записи конца XIX в.¹ и тёмной олифы (ил. 1) открылась авторская живопись той же иконографии крылатого Иоанна Предтечи² (ил. 2). Но она уже имеет иной рисунок и яркий праздничный колорит древнерусского памятника школы Оружейной палаты. Святой представлен в рост, фронтально. В деснице, простёртой вверх на уровень плеча, посох, увенчанный процветшим крестом. Пальцы руки сложены в именованное благословение³. Левой рукой он поддерживает чашу, в которой лежит Богомладенец Христос, и свиток, развёрнутый вниз, с текстом: «Се Агнец// Божий взем//ляй грехи// всего мира// (Покай)теся//((прибли)жи//б(о с я)царство// небесное (о)уже// бо секира// при корени// древа лежит// Всякое убо// древо не твор//ящее плода// добра посекае//мо бывает и во огонь// вметаемо» (Ин. 1: 29; Мф. 3: 2, 10). Текст исполнен полууставом XVII в. У Младенца Христа крестчатый нимб, тело обнажено, правая рука поднята⁴, левая протянута вдоль тела. Жертвенная чаша украшена старопечатным орнаментом.

Фигура, несмотря на кажущееся отсутствие изящности, поражает грамотностью рисунка и правильностью пропорций, пластичностью линий и монументальностью образа. Широкие крылья с крупными перьями подчёркивают аскетическую тонкость фигуры. Моделировка письма личного очень тонкая, с мягкими, ступёванными переходами от света к тени. Высветления в виде широких мазков очерчивают анатомические формы выступающих скул, широкого покатога лба, надбровных дуг, носа, век (ил. 3).

На первый взгляд, строго фронтальная композиция, состоящая из одинокой фигуры с симметрично распахнутыми широкими крыльями за спиной, должна быть статичной. Но здесь пластическое решение, основанное на хиазме, отличается динамикой и выражает смысловые акценты. Свет, падающий на фигуру слева, выявляет её форму и положение в пространстве. Благодаря расположению крыльев и направлению рук — чуть прижатое крыло слева, за откинутой назад десницей с посохом, и распротёртое справа — создаётся круговое движение, которое останавливается выдающимся вперёд осветленным коленом. Лёгкий поворот головы вправо останавливает направленный влево взгляд. Иоанн Предтеча выступает вперёд правой ногой к зрителю, выдвигая левую руку с чашей вперёд. Благодаря выстроенному художником хиазму в постанове фигуры, жертвенная чаша, которую

Предтеча держит в левой руке перед грудью, становится композиционным центром, оказываясь на пересечении двух мысленных диагоналей: винтового движения по горизонтали и шага в условном пространстве иконы. Содержание свитка, расположенного под чашей, расставляет смысловые акценты.

Колорит иконы построен на гармонии светлых оттенков зелёного, красного и оранжево-золотого цвета. Тональные соотношения дополнительных цветов — достаточно сложная художественная задача, решение которой здесь подчёркнуто графическими ритмами. Позем скруглён и состоит из зелёных с притинками холмов, выполненных в очерковой манере. Они покрыты бело-розовыми кустиками трав с красными цветами (ил. 4). Обрисовка холмов вторит тёмно-зелёным описям складок гиматия, лежащего на его левом плече, поясе и бёдрах и опускающегося складкой близ его правого бедра. Тёмно-зелёную обводку плаща уравнивает красная обрисовка крыльев, нимба, красная диагональная линия древка посоха. У основания зелёного ствола дерева, справа от фигуры Иоанна Предтечи, акцентируется красным цветом рукоять секиры, заложенная за сук. Красные с белыми пробелами травы повторяют форму шерстяных пряжей власяницы холодного красноватого оттенка с розовыми пробелами. Фону, светло-зелёномуверху, со сгущением цвета к низу, противопоставлено красноватое зарево, обрамляющее дугу позыма. Вертикали зелёных деревьев с белыми движками на пышных купах листвы и ветвях поддерживают справа и слева основную доминанту — фигуру Предтечи, укутанную плащом травянисто-зелёного цвета со светло-зелёными пробелами. Разветвлённые массивные стволы деревьев и штриховка между ними воспроизводят, видимо, графический образец гравюры.

Листья растений, по форме напоминающие языки пламени, собраны в отдельные пучки, которые создают впечатление всполохов костров, виднеющихся из-за холмов. Из «костров» разлетаются «искры» в виде цепочек цветков. Кустики «костры» как будто колеблются от порывов ветра. В построении ландшафта позыма «пейзажа» создано подобие перспективного сокращения с помощью кустиков, которые изображены постепенно уменьшающимися по мере приближения к горизонту. Большую роль в цветовых отношениях играют горячие оттенки. Они включают в себя центральные элементы изображения: это — личное, позолоченная чаша с Агнцем, позолоченный широкий нимб и большие жёлтые крылья с прорисовкой крупных перьев оранжевым и красным, форму которых подчёркивают длинные штрихи золотого ассиста. В целом, от цветового решения иконы возникает одновременно и праздничное, и тревожное ощущение, соответствующее второй части текста на свитке в руке Иоанна Предтечи, посвящённого эсхатологической теме — подготовке к Страшному суду.

Атрибуты, сопровождающие изображение Иоанна Предтечи: посох с процветшим крестом, милоть, свиток, крылья, чаша, Богомладенец в ней, — носят символический характер и характеризуют святоотеческое понимание образа святого. Благословляющий жест свидетельствует о грядущем приходе Спасителя. Изображение обнажённого Младенца Христа, лежащего в чаше иллюстрируют пророческие слова Иоанна Крестителя, начертанного на свитке: «Се Агнец Божий»

(Ин. 1: 29, 34), — в которых указана связь с литургической темой искупительной жертвы Христа и таинством Евхаристии. Крылья в знаковой символической системе понимаются в качестве устойчивой эмблемы неба, посланничества. Изображение Иоанна Предтечи с крыльями, в образе Ангела пустыни, обычно истолковывается словами пророка Малахии и евангелистов об ангеле, посланном, чтобы приуготовить земной путь Спасителя (Мал. 1: 3; Мф. 11: 10; Мк. 1: 2; Лк. 7: 27). В образном мире иконы эта тема раскрывается очень многогранно. Изображение крыльев открывает тему Небесной Церкви — тему теофании, первого в Новом Завете откровения о Троичности Божества, данного Иоанну Предтече и Крестителю во время крещения Иисуса Христа. Изображение Жертвенного Агнца в руках у Иоанна Предтечи восходит к раннехристианскому периоду⁵. Образ Богомладенца в жертвенной чаше напоминает о евхаристической жертве. В алтарных росписях изображение Эммануила входит в литургические композиции («Служба святых отец»). Кроме того, изображение Эммануила является свидетельством апокалипсического торжествующего Агнца последнего времени. Образ Агнца соединяется в теологии со Страшным Судом, когда победивший сатану Агнец-Христос явится во всей своей славе и величии для последнего Суда над человечеством и соединится с Невестой, символизирующую Церковь Верных, в Новом Иерусалиме. Не случайно в деисусном чине изображается Иоанн Предтеча с Эммануилом и чашей в руках⁶. О Новом Иерусалиме, о всеобщем воскресении напоминает в иконе лилово-красная цветовая гамма: сполохи рдеющего света фона, поезда, красных трав, цветов, пряжей милоти.

В Древней Руси одним из первых изображений «Иоанна Предтечи — Ангела пустыни», держащем в руках чашу с Жертвенным Младенцем, является образ из местного ряда иконостаса и роспись конхи жертвенника Смоленского собора Новодевичьего монастыря⁷. Согласно атрибуции начала XX в., икона была отнесена к эпохе Ивана Грозного и считалась государевым Ангелом. Однако необычное включение Эммануила позволяет предположить более позднее время создания образа и отнести его ко времени правления Бориса Годунова, во время царствования которого был создан весь иконостас и расписан собор, согласно храмоздательной летописи — в 1598 г.⁸ Материализация идеи — «Россия — Горний, Новый Иерусалим» — была предпринята им при попытке создать храм, который «своим видом и устройством походил бы на храм Соломона»⁹.

На протяжении XVII в. изображение Богомладенца Христа в жертвенной чаше почти полностью заменило усекновенную главу. Это не случайно. Она получила свой расцвет и развитие в правление первых Романовых¹⁰. Мысль об особой Богоизбранности «святой Руси» как «третьего Рима» сливалась с государственными идеями Алексея Михайловича и патриарха Никона о нравственном преобразовании общества, сформулированном как «Москва — Второй Иерусалим»¹¹. Авторитет греческой художественной культуры оставался незыблемым, но растворялся в условиях европейского размаха растущей и богатеющей русской государственности. Образы, созданные в Оружейной палате, по своей торжественности, праздничности, нарядности и обилию символов отражают идеологическую настроенность эпохи второй

половины XVII в. Время первых Романовых ознаменовано духовным подъёмом. Идеи об особом предназначении России, о месте каждого человека в совершении великого божественного промысла, о нравственном обновлении человека обретали изобразительные формы в сложных символических иконографических изводах.

С воцарением династии Романовых крепились духовные и культурные связи Москвы и Вятки. Продолжалась традиция даров в епархию, в том числе и «государева Ангела», т. е. икон с изображением соименного святого государя. В честь Михаила Малеина, святого покровителя Михаила Фёдоровича, строились на Вятке храмы, приобретались в Москве иконы святого. Царь Алексей Михайлович послал икону святого Алексея, человека Божия в г. Котельнич. В Москве в середине XVII в. было повышенное внимание к Вятскому краю. В 1647 г. по царскому велению из Спасского собора г. Хлынова в г. Москву был принесён чудотворный образ Спаса Нерукотворного. На следующий год вместо чудотворного образа Алексей Михайлович отправил в г. Хлынов точную копию иконы, написанную царскими иконографами. Особая Вятская и Великопермская епархия была учреждена при непосредственном содействии патриарха Никона, закрепившего своё решение, с соизволения государя, соборным определением в 1657 г.¹² Таким образом, местные вятские иконописцы, о существовании которых сообщают документы духовной консистории и подписные памятники¹³, были в курсе столичных творческих исканий и дополняли своими произведениями национальную школу Оружейной палаты.

Надо отметить, что в XVII в. данная иконография имела разные композиционные изводы. Появляются варианты изображений с горизонтальным положением рук, разведённых в стороны, с рукой, указывающей на Агнца или расположенной над чашей с Младенцем¹⁴. Во время правления Ивана Алексеевича и Петра Алексеевича (1682–1689) образ был вновь востребован, так как именины царя также приходились на день «Усекновение главы Иоанна Предтечи». В одновременном ряду памятников конца XVII в. извод с изображением Иоанна Предтечи с поднятой вверх десницей имеется только на иконах Архангельского Севера¹⁵. Небольшое отличие заключается в том, что свиток Иоанн Предтеча держит развёрнутым вверх, а не вниз, как это встречается в греческих и московских памятниках XVI в.

Естественно предположить, что для нашей иконы в Вятке был древний почитаемый образец. Действительно, на Вятке, согласно документам, находился почитаемый образ, привезённый из Москвы при Фёдоре Иоанновиче. Недавно в реставрационных мастерских им. И. Э. Грабаря была раскрыта икона Крылатого Иоанна Предтечи с житийными клеймами, из собрания Кировского музея (ил. 5). Это второй после исследуемой иконы памятник, известный в данное время на Вятской земле. Осторожно можно предположить, что раскрытый образ, который, по мнению реставраторов, относится к Московской школе XVI в., и есть тот образ, который был прислан Фёдором Иоанновичем. В истории основания прп. Трифоном Успенского монастыря, первого на Вятской земле, говорится: «В июне 1580 г. царь дал преп. Трифону грамоту на строительство обители и отвел для неё землю старого городского кладбища с двумя ветхими церквями. Также Грозный царь пожаловал вятский монастырь “безданно и безоброчно” сёлами и

деревнями с людьми, пашнями, лугами и озёрами. Его сын, царь Фёдор Иванович, в знак особого благоволения отправил в дар вятской обители двенадцать подвод с иконами, книгами, ризами и разной церковной утварью»¹⁶. Далее отмечается, что прп. Трифон воздвиг в монастыре четыре храма, в том числе Иоанно-Предтеченский, где, вероятно, и был помещён «государев Ангел».

О почитании образа Иоанна Предтечи на Вятской земле свидетельствуют престолы основанных в его честь храмов и монастырей. Среди 39 монастырей Вятской земли (конец XVI – начало XX вв.) известно три монастыря, посвящённых Иоанну Предтече: Иоанно-Предтеченский Жерновогорской мужской монастырь (называемый пустынь Жерновых гор, г. Советск), основанный около 1594 г.; Иоанно-Предтеченский Котельничский мужской монастырь (Предтечев, Рождества Иоанна Предтечи), основанный в 1613–1614 гг., г. Котельнич; Предтеченский Христорождественский Спасский Слободской женский монастырь, основанный в первой половине XVII в. в г. Слободском¹⁷. В самом Хлынове в Успенском Трифоновом монастыре в тёплой Благовещенской церкви находился придел Усекновения главы Иоанна Предтечи. В этом же монастыре, согласно переписным книгам 1739–1741 гг., находилось пять икон «Усекновения главы Иоанна Предтечи»: в иконостасе церкви Успения, а также в иконостасе, алтаре и трапезной церкви Благовещения. В иконостасе церкви Благовещения отмечается образ «Усекновения Иоанна Предтечи в чудесах». В описи имущества «Божьего благодарения» Хлыновского Преображенского девичьего монастыря также упоминается образ Иоанна Предтечи в чудесах (возможно, одна из житийных икон — подарок Ивана Грозного или Фёдора Иоанновича)¹⁸.

При сравнении двух «Вятских» икон очевидно сходство аналогичного извода, с поднятой вверх благословляющей десницей и развёрнутым свитком в левой руке. Иконографические формулы изображения Иоанна Предтечи достаточно разнообразны¹⁹. Вместе с тем древнейшее изображение, известное с V в., когда Предтеча благословляет правой рукой, а левую (со свитком, или посохом, или чашей) держит перед собой, имеет устойчивую художественную традицию. Эта иконография имела разные изводы: Иоанн Предтеча указывал правой рукой на чашу, которую он или держал перед собой, или отводил в сторону. Жест Иоанна Предтечи на иконе имеет определённый иконографический прототип, который связан с повторением чтимого образа. Обращает внимание на себя то, что композиция, которую мы видим на рассматриваемой иконе, известная с глубокой древности (икона Синая²⁰, костяная пластина²¹), повторялась в греческих памятниках XIII–XIV вв.²² Кроме того, она вошла в традицию московской школы²³. Подобное положение приподнятой вверх десницы, на уровне плеча, и левой руки, держащей перед собой свиток, с текстом или свёрнутый, содержится в изводе Дионисия²⁴, памятниках эпохи Ивана IV. Он воспроизводится на государевом Ангеле из местного ряда Архангельского собора Московского Кремля, имеющем программное значение²⁵. Эта московская иконография стала традиционной для северных и северо-восточных окраин Руси. В Сольвычегодске и Архангельске иконы XVI в. Крылатого Иоанна Пред-

течи с клеймами жития²⁶ имеют очень близкий извод с иконой Иоанна Предтечи — Ангела пустыни с житийными клеймами из Вятского музея²⁷ (ил. 5).

Видимо, следование почитаемому образцу побудило художника копировать и приёмы древнего письма. Архаичны тяготение к линейным формам построения, повышенное внимание к силуэту, графичности разделок черт лица: жёсткие дуги бровей, складки морщин. Вместе с тем декоративность художественного решения, построенная на смелых контрастах, пластичность моделировки личного, «мягкие» складки одеяния характеризуют манеру письма конца XVII в. Ритмичное напластование холмов на поземе, бардовые притенения вокруг него, яркие, сочно написанные розово-красные травы и цветы напоминают памятники Русского Севера («Иоанн и Прокопий Устюжский», конец XVII в., «Прокопий Устьянский», конец XVII в.). Стилистические особенности, в виде холмистых горок, позема, вытянутого «горбом», известны в древнерусской живописи с последней четверти XVII в. Такие приёмы можно видеть на иконах в придельных иконостасах Смоленского собора Новодевичьего монастыря²⁸, выполненных под руководством Фёдора Зубова, ведущими мастерами-оружейниками в 1680-е гг. Эти же приёмы встречаются в памятниках первой половины XVIII в. Особое распространение они получили на иконах Севера: северного Поонежья, Великого Устюга, Соликамска, Холмогор. По мнению исследователей, «вятская иконопись представляла собой синтез различных направлений. В её основу были положены традиции новгородской, московской и строгановской иконописных школ. Иконы, привозимые на Вятку, использовались в качестве образцов местными мастерами. Шёл процесс освоения ремесла»²⁹. После присоединения Вятской земли к Московскому государству (1489) история и культура края были тесно связаны с Москвой. Духовная связь со столичным центром была освящена «обменом святынь» во времена правления Ивана Грозного, когда в 1555 г. по повелению царя образ Николы Великорецкого был впервые доставлен в Москву, а на следующий год, поновленный, самим митрополитом Макарием возвращён обратно, в Хлынов³⁰. Известно, что прп. Трифон неоднократно бывал в Москве. Примечательно, что сам прп. Трифон пришёл в Вятку из Архангельских земель. И, уже будучи настоятелем основанного им монастыря, часто ездил в города Предуралья, в том числе в Сольвычегодск, в знаменитые «иконные горницы», за иконами, книгами, церковной утварью³¹. Привозные иконы служили образцами для местных иконописцев. Постепенно связь между городами становилась более тесной, и возникла преемственность опыта, на котором базировались собственные традиции иконописания.

Из архивных данных сохранились сведения, что в период конца XVII – начала XVIII вв. на вятской земле отмечалась активная строительная деятельность вятских архиепископов: в г. Хлынове³² начали возводить каменные храмы, что влекло за собой постоянные работы в их интерьерах. При архиерейском доме существовала иконописная келья, где работал штатный иконописец. Иконописная мастерская была и при воеводском дворе³³. К середине XVIII в. в г. Хлынове в Успенском Трифоновом монастыре появилась собственная иконописная мастерская, которая располагалась за монастырской стеной у восточных ворот. Для иконописцев была

построена «деревянная изба в длину 4 саж. 2 арш., поперек на 3 саж», где работали три мастера. Данное иконописное ремесло было часто семейным и наследственным. Из литературных³⁴ источников известно, что в указанный период в Хлынове жили и работали известные мастера Кузнецовы. Один из основателей династии — Артемий Петров (р. 1670) — работал в стиле мастеров Оружейной палаты. Им были написаны все иконы для вновь построенного Воскресенского собора. Его сыном, Степаном Кузнецовым (р. 1707), был исполнен «образ Иоанна Предтечи с крыльями» для Покровской церкви г. Хлынова. Местонахождение икон, упоминаемых в источниках, сейчас не установлено. Икона данной иконографии является пока единственным выявленным произведением древнего Хлынова во второй половине XVII в.

Из близких по времени написания, датированных икон, для стилистического сравнения с исследуемой иконой, можно привести известнейший вятский памятник — икону «Богородица Боголюбская с прп. Трифоном Вятским» конца XVII в.³⁵ (ил. 6). Нужно отметить сходство на уровне формальных признаков: повторяются светло-коричневые узкие поля и зелёный фон, крепление оборота. Много общего в моделировке личного. Похожи оранжево-жёлтое вохрение, а также широко раскрытые, чуть удивлённые глаза, тонкие, плотно сжатые губы, придающие общность эмоциональному настрою образов. В палеографии надписей на обеих иконах имеются общие приёмы: фигурные буквы и розетки, замыкающие надпись.

Согласно мнению исследователей, конец XVII–XVIII вв. относится к расцвету вятской иконы³⁶, её «золотому веку». После реставрации настоящий памятник может быть включён в ряд произведений вятской иконописи, важной составляющей древнерусского искусства позднего периода.

¹ Поздней записью были покрыты фон, крылья и позем образа. Изображение фигуры Предтечи находилось под слоем потемневшей олифы. Сейчас икона находится в процессе реставрации.

² КП-103. Размеры 78.1 × 53.2. Икона поступила на реставрацию в рунированном состоянии. Было проведено аварийное укрепление красочного слоя, (гипсового) грунта и паволоки. Склеены разошедшиеся доски основы. Руководил процессом реставрации А. А. Козьмин. После этого было проведено исследование. Сделан рентген в НИЛ ММСИ. В Российском научно-исследовательском институте «Наследие» канд. хим. наук В. Н. Ярош выполнила химические анализы проб пигмента и грунта, взятых с изображения фона, крыла и ассиста. Шлифы (№ 1, 2) выполнила канд. историч. наук А. Б. Николашкина. В результате выяснилось, что в поздней записи фона содержится берлинская лазурь, а авторский красочный слой состоит из охры, белил, мелкого угля и искусственного азурита, который применялся со второй половины XVII в. В состав раннего изображения крыла входит охра, киноварь, мелкий уголь, сверху лессировка крапунком (корень морены). Ассист исполнен двойником.

³ Другой вариант изображения руки, указывающей на чашу, восходит древнему пророческому жесту.

⁴ Кисть руки Младенца утрачена, предположительно она была поднята в благословляющем жесте.

⁵ После запрета изображать Агнца в виде ягнёнка в 82 правиле Трульского собора 692 г. его изображение можно встретить только в западноевропейском искусстве.

⁶ Икона «Иоанн Предтеча» из деисусного ряда иконостаса церкви Троицы в Никитниках.

⁷ *Трнев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря. М., 1902. С. 84; *Шведова М. М.* Поставлен монастырь девичь у града Москвы... М., 2009. С. 75.

⁸ Подобный иконографический извод имеется в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря ещё в двух памятниках: на фреске в конхе жертвенника и на серебряной дробнице, украшающей оклад местной иконы иконостаса Смоленской Богоматери. (*Шведова М. М.* Указ. соч. С. 75.) Проблема атрибуции росписей Смоленского собора до последнего дня не решена. С одной стороны, в храмоздательной летописи сообщается, что храм «совершен бысть» в царствование Бориса Годунова в 1598 г. Историко-архивный анализ содержания росписей, доминирующий в первом научном исследовании архитектуры и живописи Смоленского собора, позволил отнести время создания живописи к первой четверти XVI в. Теперь эта дата сдвинута к середине XVI в., в связи с рассмотрением архитектурного строительства и архивных данных о крупных строительных катастрофах в соборе в первой половине XVI в. Присутствие в росписях Акафиста Богоматери позволило связать Богородичную тему собора Богоматери Смоленской с произведением монументальной живописи Дионисия в церкви Рождества Богородицы в Ферапонтово. Стилистический анализ живописи указывает на несходство произведений грозненской эпохи с росписью в Новодевичьем монастыре, о чем свидетельствует сравнение росписей Смоленского собора с фресками Спасо-Преображенского собора в Ярославле 1563 г., датированным памятником грозненской эпохи. На основании стилистического анализа фрески были атрибутированы Н. М. Мневой 1698 г., т. е. датой, указанной в настенной летописи (Живопись конца XVI – начала XVII века // История русского искусства. М., 1955. Т. III. С. 640–642). Эту дату поддерживает в своём фундаментальном исследовании иконографической программы росписей Смоленского собора Н. В. Квливидзе [*Квливидзе Н. В.* Иконография росписей Смоленского собора Новодевичьего монастыря. URL: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/50/780/> (дата обращения: 15.03.2012 г.)].

⁹ *Масса И.* Краткое известие о Московии в начале XVII в. М., 1937. С. 63.

¹⁰ Тема торжествующей Небесной Церкви была сформулирована в правление Ивана IV. См.: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972; *Тарасова Е. Н.* Эсхатологическая теория «Москва — Третий Рим» и её отражение в памятниках древнерусского искусства // Свeticильник. Религиозное искусство в прошлом и настоящем. 2004. № 1. С. 3–44.

¹¹ *Бусева-Давыдова И. Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 185.

¹² *Безверхова Л. Б.* Памятники истории и культуры Кирова: справочник. Горький, 1986. С. 315.

¹³ Например, из подписных икон известны «Богоматерь Одигитрия» 1701 г., иконописец — Артемий Петрович Кузнецов (Соликамский историко-художественный музей).

¹⁴ Икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Прокопий Чирин, Фёдор Зубов, Тихон Филатъев. Икона круга Гурия Никинина.

¹⁵ Икона «Рождество Иоанна Предтечи», вторая половина XVII в., Каргополье // Иконы Русского Севера. М., 2007.

¹⁶ *Кустова Е.* История Вятского мужского Успенского Трифонова монастыря. Киров, 2009.

¹⁷ *Сычев В. И.* Вятские монастыри в конце XVI – начале XX вв.: Историко-географическое описание // Европейский Север в культурно-историческом процессе: (К 625-летию г. Кирова): Материалы Международной научной конференции. Киров, 1999. С. 219, 222.

¹⁸ Вятка. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1887. С. 276, 279, 280, 282, 283, 308.

¹⁹ Предтеча держит левую руку отведённой в сторону или правой рукой указывает на чашу. В рельефном изображении Иоанна Предтечи на кафедре архиепископа Максимилиана

546–556 гг. святой правой рукой благословляет, как в нашей иконе, а левой, согнутой в локте и обращённой на нас, держит сферу с Агнцем в виде ягнёнка. На иконе V в. правая рука также согнута в локте и отставлена на уровне плеча, в левой, отведённой чуть в сторону, — развёрнутый свиток. Повторяется положение рук Иоанна Предтечи на фреске церкви Панагии Ангелоктисты в Кити на Кипре. Рукой благословляет Иоанн Предтеча на сербской иконе ок. 1350 г. из монастыря Дечаны, но в левой руке у него — посох с крестом и свёрнутый свиток. Далее, уже на Руси, в древнейшем образе Иоанна Предтечи повторяется положение десницы, в другой руке — развёрнутый свиток. В росписи Дионисия в церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря в жертвеннике поясное изображение Предтечи с таким же благословляющим жестом, в левой руке — свёрнутый свиток.

²⁰ Икона «Иоанн Предтеча» первой половины VI в. (?). Киевский музей искусств им. Б. и В. Ханенко. См.: *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII вв. в России. М., 2005. С. 769, 539.

²¹ Рельефное изображение Иоанна Предтечи из слоновой кости на Троне Максимилиана 545–553 гг. См.: *Райс Д. Т.* История Византии. М., 2002. С. 18, 16–20.

²² «Св. Иоанн Предтеча», роспись церкви Панагии Ангелоктисты в Кити. Кипр. XIII в.; икона «Св. Иоанн предтеча» ок. 1350 г. (монастырь Дечаны, Сербия). См.: Иоанн Предтеча // Православная энциклопедия. М., 2010. Т. XXIV. С. 531, 539.

²³ «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни с житием», средник конца XIV – XV вв. Клейма — XVIII в. Москва из церкви «Зачатия Иоанна Предтечи» села Городище близ Коломны. См.: Древнерусское искусство X – начала XV веков: Государственная Третьяковская галерея. М., 1995. Т. I.

²⁴ Дионисий «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» — фреска в конхе жертвенника, 1502 г., церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. См.: *Холдин Ю.* Сквозь пелену пяти веков. М., 2002. С. 147.

²⁵ «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», XVI–XVII вв. Икона из местного ряда главного иконостаса Архангельского собора. См.: *Власова Т. Б.* История формирования иконостасов Архангельского собора // Архангельский собор Московского Кремля. М., 2002. С. 234.

²⁶ «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни», вторая половина XVI в. См.: *Кольцова Т. М.* Искусство Холмогор XVI–XVIII веков. М., 2009. С. 31.

²⁷ Икона сейчас находится на реставрации в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря.

²⁸ *Шведова М. М.* Указ. соч. С. 95.

²⁹ *Мохова Г. А.* Вятские иконописцы. Киров, 2001. С. 7.

³⁰ Город Хлынов был переименован в Вятку в 1780 г.

³¹ *Мохова Г. А.* Указ. соч. С. 7.

³² Хлынов – Вятка – Киров — это один город.

³³ *Мохова Г. А.* Указ. соч. С. 9.

³⁴ Там же. С. 10, 11, 12, 13, 35, 37.

³⁵ Размер 107 × 88. В начале XX в. икона находилась в Трифоновой часовне Трифонова монастыря.

³⁶ *Мохова Г. А.* Указ. соч. С. 10.