

**Центральный музей древнерусской культуры и искусства  
имени Андрея Рублева**



**АТТРИБУЦИЯ В МУЗЕЕ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА**

**Тезисы докладов научной конференции**

**7 ноября 2013 года**

**Москва  
2013**

Составитель и редактор М.И. Антыпко

**Атрибуция в Музее имени Андрея Рублева:**

Тезисы докладов конференции в Музее имени Андрея Рублева, 7 ноября 2013 г. / сост. и ред. М.И. Антыпко. М., 2013.

Конференция, тезисы которой собраны в этом издании, посвящена проблеме атрибуции произведений древнерусского искусства и памятников Нового времени, исполненных в традициях Средневековья. Все авторы — сотрудники Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.

Научное издание

© Авторы докладов, 2013

© Музей имени Андрея Рублева, 2013

**Лествица 1510 года  
из собрания Иосифо-Волоколамского монастыря**

*Л.И. Алехина*

В составе значительного комплекса старопечатных и рукописных книг Иосифо-Волоколамского монастыря в середине 1950-х гг. в Музей имени Андрея Рублева поступила Лествица 1510 г.<sup>1</sup>, без верхней крышки переплета и листов 1–15, 17 (по старой нумерации середины XIX в.). В 2000 г. коллекционером В.А. Логвиненко были переданы в дар музею приобретенные им две начальные тетради рукописной Лествицы<sup>2</sup>, где на первом листе имелась надпись: «*Принадлежит Иосифову Монастырю 1854 года*». Почерк этих рукописей оказался идентичным, и памятник монастырского скриптория предстал, таким образом, почти в полноте (за исключением двух листов). В монастырской Описи 1854 г. эта Лествица была зафиксирована под № 456: «Творения Иоанна Лествичника, писаны полууставом в 1510 г., в лист, 356 листов»<sup>3</sup>.

Сведения о создании рукописи приведены в колофоне книги: «*Б(о)жїєю помощїю съвершися б(о)ж(ес)твенаа сіа книга в' пречестнѣи обители Пр(е)ч(и)стыя Б(о)городица ч(е)стнаго и славнаго ея Оуспенїа, юже създа г(осподи)нь и пречестнѣишии старец, и игоумень Іосифъ, иже и повелѣ написати книгоу сію, в лѣт(о) 7018 [=1510], а отнелѣж(е) създана быс(ть) обител(ь) лѣт 31*». Писец не указал своего имени, но оно известно по

---

<sup>1</sup> ЦМиАР. КП 3945/7, инв. Р-8-III.

<sup>2</sup> *Роценья Д.* Шедевры из новых поступлений // Интернет-журнал Сретенского монастыря. 17 января 2005: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/260.htm>.

<sup>3</sup> Описание Лествицы, содержащееся в черновой рукописи К.И. Невоструева, см. в статье: *Каширина В.В.* К истории библиотеки Иосифо-Волоколамского монастыря // Преподобный Иосиф Волоцкий и его обитель: Сб. статей. М., 2013. Вып. 2. С. 345.

другим рукописям Иосифо-Волоколамского монастыря. Это — инок Ферапонт Обухов. Книги, принадлежащие его перу, были атрибутированы А.А. Туриловым<sup>4</sup> и Б.М. Клоссом<sup>5</sup>. Указания на Лествицу его письма имеются в трех монастырских Описях XVI в.

В Описи 1545 г. отмечены Лествицы «в десятъ»: «*письмо Герасима Чернаго*», «*письмо Геласиево*», третьей значится рукопись «*письмо Ферапонтово*»<sup>6</sup>. В Описях 1573 и 1591 гг. к именам всех трех писцов добавлено определение «*старец*». Кроме трех Лествиц, форматом в лист, читавшихся во время богослужения, по первой Описи значится еще 11 списков «в полдестъ», вероятно, использовавшихся для келейного чтения, в том числе «*Иосифов*», видимо, тот, что упоминался среди книг, принесенных им в Волоколамский монастырь<sup>7</sup>.

Лествица, одно из основополагающих в монашеском делании произведений, входила в круг чтения преподобного Иосифа, более того, цитаты отсюда присутствуют в его собственных сочинениях. Неудивительно, что по благословию

---

<sup>4</sup> Турилов А.А. Болгарские и сербские источники по средневековой истории Балкан в русской книжности конца XIV – первой четверти XVI вв.: Дис. канд. ист. наук. М., 1980, Приложение 1. Рукописи волоколамского писца Ферапонта Обухова.

<sup>5</sup> См.: Клосс Б.М. Предисловие к изданию 2005 г. // ПСРЛ. М., 2005. Т. 22 (репринт издания 1911–1914 гг.). С. XII–XIV.

<sup>6</sup> Опись книг Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. / публ. Р.П. Дмитриевой // Книжные центры Древней Руси. Иосифо-Волоколамский монастырь как центр книжности. Л., 1991. С. 31.

<sup>7</sup> О собрании книг прп. Иосифа говорится в Послании волоколамских иноков митр. Даниилу (1522–1539): «*А преподобного отца нашего Иосифа сам, господине, помнишь, сколько книг с собою принес и святых икон: четыре Евангелия, Апостол, две Псалтыри со всем, Лествица, Ефрем, вкупе же Петр Дамаскин, Василей Великий, Патерик азбучной, два Ирмоля...*» См.: Яцимирский А.И. Мелкие тексты и заметки по старинной славянской и русской литературам. СПб., 1908. Вып. 1. № 1–50. С. 170.

игумена создавались все новые списки Лествицы, а их переписчиками были ближайшие его сподвижники.

Ферапонт Обухов был также переписчиком текстов пространного Жития сербского деспота Стефана Лазаревича<sup>8</sup> и Жития святителя Илариона, епископа Меглинского<sup>9</sup>. Эти списки являются старшими не только для русской, но и для сербской традиций. Последовательное проведение в них восточнославянских норм правописания<sup>10</sup> свидетельствует о высоком филологическом уровне писца. Им же были созданы Апостол толковый (в двух книгах)<sup>11</sup> и Слова Симеона Нового Богослова, с «Воспоминанием к своей душе» Петра Дамаскина<sup>12</sup>.

Возможно, Ферапонт Обухову принадлежали еще три рукописи, место нахождения которых ныне неизвестно. В дополнениях к Описи 1545 г. упоминаются книги, поступившие «*Лѣта 7074*», то есть в 1566 г., после князя Дмитрия Ивановича Оболенского, постриженного и скончавшегося в Иосифо-Волоколамском монастыре. Среди них были «*Триодъ цветная в десть, заставицы кружалныя с золотом, Ферапонта Стараго писмо*» и две книги Октоиха, тоже «*в десть*», с уже обветшавшими золотыми «*заставицами*»<sup>13</sup>.

Лествица Ферапонта Обухова, как и Триодъ, имеет «*заставицы кружалныя*», то есть выполненные в традициях балканского орнамента. Начало собственно Слов Иоанна Лествичника украшено изящной заставкой из переплетенных

---

<sup>8</sup> Турилов А.А. Межславянские культурные связи эпохи Средневековья и источниковедение истории и культуры славян: Этюды и характеристики. М., 2012. С. 709–713.

<sup>9</sup> РГБ. Ф. 113, № 655.

<sup>10</sup> Турилов, 2012. С. 587, 606.

<sup>11</sup> РГБ ОР. Ф. 113. № 426. Л. 9.

<sup>12</sup> ГИМ. Епарх. собр., № 118.

<sup>13</sup> Книжные центры Древней Руси. С. 40.

восьмерок, с павлиньими перьями по центру и верхним углам рамки. Изысканная полихромная раскраска, золотые нити, пронизывающие жгуты и легкими штрихами обрамляющие центральное павлинье перо, придают рукописи особую декоративность и торжественность. Похожая заставка, но более скромная, без золота, присутствует и в первой книге переписанного Ферапонтом Апостола толкового.

На самом же первом листе Лествицы, с Житием преподобного Иоанна Синайского, оказалась «неродная» заставка, вырезанная из другой рукописи. Здесь представлен балканский орнамент иного типа, из переплетающихся киноварных окружностей, с вписанным в раскрашенные круги крестовым узором, с трилистниками по углам заставки. Ее отличают и более низкий уровень исполнения, и худшая сохранность. Сквозь бумагу просматривается текст на обороте наклейки — это фрагмент первой главы Послания апостола Павла к Ефессянам (Еф. 1:3–5), причем начертания букв совпадают с особенностями письма Лествицы.

К переписыванию первой книги Толкований на послания апостола Павла (к Римлянам, Коринфянам и Галатам) инок Ферапонт приступил вскоре по завершении Лествицы и в 1512 г. закончил эту работу. Еще через два года, в 1514 г., была готова вторая книга Толкований на послания апостола Павла (к Ефессянам, Филиппийцам, Колоссянам, Солунянам и к Тимофею, Титу, Филимону, Евреям).

В Апостоле использовалась та же бумага, что и в Лествице, с филигранью «Р» готическая. Но во второй книге Апостола появилась еще и бумага с филигранью «рука» (л. 1–2, с оглавлением, написанным, вероятно, при окончании работы над книгой) и «единорог» (в основном — листы в середине блока). В

этой книге первый лист (с Посланием к Ефесеям) был написан заново и украшен заставкой, почти в пол-листа, достаточно высокого уровня, со сложным геометрическим орнаментом балканского типа. И был он написан на бумаге с «единорогом», а не с литерой «Р», как соседние листы в тетради, то есть сделано это было не сразу, а спустя некоторое время после начала работы над томом. Надо полагать, одновременно, на той же самой бумаге с «единорогом», был переписан и первый лист Лествицы, на который была наклеена заставка, очевидно, первоначально открывавшая Послание к Ефесеям. И в Лествице, и в Апостоле переписанные листы наклеены на фальц.

Переделке подвергся также лист с оглавлением Лествицы. Первоначально оно располагалось на листе 12 об., составляло два столбца, читающихся снизу вверх и заключенных в одну киноварную рамку. Однако такое оформление почему-то не удовлетворило писца, было заклеено дублирующим листом (с той же филигранью, что и вся рукопись), оглавление же воспроизведено на следующем листе (л. 13), в наклонной орнаментированной киноварной рамке, где все главы, читающиеся снизу вверх, расположены в один столбец, в виде символической «лествицы».

В заключение отметим, что из всех Лествиц, упомянутых в монастырских описях XVI в., именно Лествица «письма» Ферапонта Обухова оказалась среди 33 рукописей, которые в XIX в. были оставлены в монастырском собрании и не переданы в Московскую Духовную Академию в числе прочих четьих книг. Таким образом, по значимости она была приравнена к книгам, переписанным преподобным Иосифом Волоцким или принадлежавшим ему, то есть наиболее ценным для обители.

## Миниатюры Евангелия апракос 1594 года Луки Кипрского

*Л.И. Антонова*

В Балтиморе (США) в Уолтерс Арт Музеум (Walters Art Museum) хранится уникальная греческая лицевая рукописная книга — Евангелие апракос (греч. W 535), вклад Луки Кипрского епископа Бузэу (Валахия) в храм Гроба Господня в Иерусалиме, около 1598 г. Согласно сохранившейся надписи, она была собственноручно завершена им в Базэу 4 июня 1594 г. Для нас рукопись представляет особый интерес, так как ее миниатюры выполнены в стилистике русского искусства последней трети XVI – начала XVII вв.

Евангелие Луки Кипрского не раз упоминалось в научных трудах, начиная с 1915 г.<sup>1</sup>, однако только в каталоге Музея Уолтерса 2004 г., оно получило наиболее полное описание<sup>2</sup>. В России этот памятник оставался неизвестным. Благодаря тому, что рукопись была выложена на сайте балтиморского музея в очень хорошем качестве, появилась возможность подробного ее изучения<sup>3</sup>.

Особого внимания заслуживает оформление рукописи. В большой степени декоративную функцию несет текст, написанный с исключительным изяществом самим вкладчиком, Лукой Кипрским (который был знаменитым каллиграфом). Он же

---

<sup>1</sup> *Vikan G.* Walters Lectionary W. 535 (A.D. 1594) and the Revival of Deluxe Greek Manuscript Production after the Fall of Constantinople. // *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople.* Edited by J.J. Yiannis. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1991. P. 181–268;

<sup>2</sup> *Parpulov G.R.* A Catalogue of the Greek Manuscripts of the Walters Art Museum. // *Journal of the Walters Art Museum.* 62 (2004): 71–189, esp. 132–140. (Walters Ms. W. 535).

<sup>3</sup> [http://www.thedigitalwalters.org/01\\_ACCESS\\_WALTERS\\_MANUSCRIPTS.html](http://www.thedigitalwalters.org/01_ACCESS_WALTERS_MANUSCRIPTS.html); <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W535/description.html> (15.10.2013).



выполнил множество инициалов и буквиц, заставок и концовок. Книжный блок имеет золоченый обрез с орнаментальным тиснением. Главным украшением рукописи являются миниатюры, созданные в Москве в 1596 г.<sup>4</sup>: четыре выходные (в лист) и 57 маргинальных, малого размера.

Миниатюры не только украсили рукопись, но по-своему дополнили ее содержание редкими иконографическими сюжетами. В целом богатое художественное оформление Евангелия подтверждает его незаурядное предназначение и красноречиво отражает помыслы и старания Луки Кипрского и мастеров-миниатюристов.

На местах, где должны были появиться миниатюры, по желанию заказчика были сделаны надписи на русском языке, обозначающие сюжет. Их след иногда виден над рамками или они просвечиваются через слои прозрачной живописи. Миниатюры выполнены двумя мастерами: выходные и 22 текстовые — первым мастером в технике плотной темперной живописи с использованием золота, 35 текстовых — вторым мастером в графической технике (рисунок пером, чернилами с расцветиванием прозрачными красками). Обе манеры чередуются, что не являлось редкостью для русских лицевых рукописей XVI в.

Кто же исполнил миниатюры Евангелия? В этой связи необходимо проследить сходство индивидуальной манеры

---

<sup>4</sup> В каталоге Музея Уолтерса указана дата создания миниатюр — 1596 г. без каких-либо ссылок: *Parpulov*, 2004. 71–189, esp. 132–140. (Walters Ms. W.535). Заметим, что Лука прибыл в Москву в 1594 г., а в 1598 г. уже вложил рукопись в Храм Гроба Господня. О Луке см.: *Politis L.*, *Un copiste éminent du XVII<sup>e</sup> siècle: Matthieu, métropolitain de Myra* // *Studia Codicologica*, herausgegeben von K. Treu, Berlin, 1977. P. 375–394; *Byzance après Byzance: Luke the Cypriot, Metropolitan of Hungro-Wallachia* // *The Byzantine Legacy in Eastern Europe*, edited by Clucas L., New York, 1988. P. 165–185: 165–166.

каждого мастера с памятниками, появившимися в Москве приблизительно в то же время. Интересно, что не нашлось аналогов среди многочисленных лицевых рукописей-вкладов боярина Дмитрия Ивановича Годунова, многочисленных памятников, ярко представляющих книжную миниатюру Москвы конца XVI – начала XVII вв.

Первая манера миниатюр Евангелия находит многочисленные черты сходства с некоторыми иконами известного столичного изографа Никифора Савина, и особенно с иконой из собрания Музея имени Андрея Рублева — «Сошествие Святого Духа на апостолов, с клеймами событий Пятидесятницы и Четырехдесятницы», первой четверти XVII в. (ЦМиАР. КП 2526).

Индивидуальная манера второго мастера Евангелия восходит к традициям грозненского времени, а именно к таким выдающимся памятникам русской миниатюры, как: Егоровский сборник (исключая Апокалипсис), 1560–1570-х гг. (РГБ. Ф. 98, № 1844), Житие Николая Чудотворца, 1570-х гг. (начальная часть — 71 лист)(РГБ. Ф. 37. № 15) и Жития Зосимы и Савватия Соловецких, 1560–1570-х гг. (РГБ. Ф. 98. № 352). Первые два цикла — работы так называемого «кремлевского мастера», третий — предположительно его же работы.

Поочередная работа художников на листах Евангелия, различия в их техниках, приводящие нас то к иконописи, то к книжной миниатюре, говорят скорее о том, что наши мастера не принадлежали к одной мастерской. Как представляется, оказавшись в Москве — центре книгописного дела, среди лучших мастеров, Лука как частный заказчик обратился сначала к одному мастеру, выполнившему драгоценные работы по золоту, а затем, желая дополнить изобразительный ряд, — к другому, выполнившему более простые по технике исполнения миниатюры.

## «Домовый иконостас» из частного собрания в Иркутске

*М.И. Антылко*

Для экспертизы в Музей имени Андрея Рублева в конце 2012 г. был принесен необычный предмет, размером 93,5 × 80 × 7,5 см, состоящий из резной рамы и семи вставленных в нее икон: трехчастного Деисуса с «Троицей Новозаветной» («Сопрестолие») в среднике, «Положением во гроб», «Воскресением Христовым» (Восстание от гроба), «Святыми Косьмой и Дамианом», а также «Сошествием святого духа на апостолов» с «Ветхозаветной Троицей». Владельцы сообщили, что памятник принадлежал одному из иркутских архиепископов, пребывавших на кафедре в годы революции.

Иконы, вставленные в раму, имеют арочные завершения. Обороты закрашены терракотовой краской, на них имеются плохо читаемые карандашные надписи с названием сюжетов. Обрат рамы закрыт современными щитами.

Сохранность красочного слоя икон характерна для бытования в домашних условиях: имеются небольшие выпадения грунта, многочисленные осыпи красочного слоя, красочный слой и золото — потертости, неравномерные затеки потемневшего покрывного лака, на полях икон — мазки грубой современной золотой краски, нанесенные при поновлении позолоты рамы.

Иконы и рама создавались одновременно. Об этом свидетельствуют форма икон, а также общность стиля, единый цвет полей, одинаковые орнаментальные рамки, декорирующие лузгу. Подбор сюжетов икон и рама, напоминающая по своей организации и декору иконостасы Нового времени, позволяют трактовать этот комплекс как домовый иконостас.

Стиль икон типичен для произведений, создававшихся в сызранских старообрядческих иконописных мастерских. Прежде

всего, сызранские произведения выдает обработка иконных досок — с очень пологой лузгой, а также украшение лузги цветочным золотым орнаментом, положенным по черному фону<sup>1</sup>. Колорит иконы с очень активными ничем не смягченными противопоставлениями ярких цветов (красного, малинового, зеленого, синего) и умеренным использованием приемов золотопробельного письма находит аналогии в большинстве сызранских памятников. Формы престолов и их орнаментация напоминают такие сызранские иконы, как «Господь Вседержитель с предстоящими» конца XIX в. работы иконописца А.П. Качаева<sup>2</sup>, «Господь Вседержитель» XIX в.<sup>3</sup>, «Сошествие святого духа на апостолов» XIX в.<sup>4</sup> Исполнение мелких белильных лещадок на рыжевато-коричневых горках близко приемам изображения горы на сызранской иконе второй половины XIX в. «Ветхозаветная Троица»<sup>5</sup>. В отличие от вышеперечисленных приемов, которые характерны практически для всех произведений сызранских мастерских, светлый фон икон не совсем обычен. Он встречается только в ограниченном круге сызранских памятников, вероятно, объединенных одним временем или мастерской (например, в вышеуказанных иконах «Господь Вседержитель» и «Троица Новозаветная-Сопрестолие»<sup>6</sup>. Мелкие черты ликов, их уверенное письмо, с точным использованием пробелов для придания объемной формы, при этом отточенно-сухое, лишенное индивидуальной

---

<sup>1</sup> Кириков А.А. Каталог Выставки «Сызранская икона». Самара, 2007. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. Кат. 37

<sup>3</sup> Там же. Кат. 46

<sup>4</sup> Там же. Кат. 54

<sup>5</sup> Там же. Кат. 13

<sup>6</sup> Там же. Кат. 46, 47.

выразительности образов, также характерны для произведений этого региона второй половины XIX в.

Отсутствие пышной резьбы, сочетания мотивов барокко (структура и витые колонки) и классицизма (сдержанные лучковые арки, опирающиеся на сильно вынесенные импосты) свидетельствуют о создании рамы иконостаса в период смешения стилей — эклектики, характерной для середины — второй половины XIX в.

Дополнительным аргументом в пользу сызранской атрибуции памятника могут служить и иконографические особенности икон, входящих в его состав, в частности иконография святых Космы и Дамиана Асийских, чрезвычайно популярных в регионе Среднего Поволжья, в том числе в произведениях сызранских иконописцев.

Казалось бы, сведения владельцев об иркутском происхождении памятника не согласуются с выводами нашего стилистического и иконографического анализа. Однако такие, пусть не очень точные, данные о бытовании памятника было необходимо проверить. Выяснилось, что с 1916 по 1918 г. на Иркутской кафедре пребывал архиепископ Иоанн (в миру Федор Иванович Смирнов). Он родился 29.12.1857 г. в селе Полое Ардатовского уезда Симбирской губернии; закончил Алатырское духовное училище, в 1880 г. — Симбирскую духовную семинарию, 1884 г. — Московскую духовную академию; в 1886–1889 гг. преподавал в Самарской духовной семинарии обличительное богословие, историю и обличение русского раскола и сектантства. Приняв постриг в 1901 г., он начал свое восхождение в церковной иерархии и 21 января 1916 г. был возведен в сан архиепископа и назначен на Иркутскую и Верхоленскую кафедру. Здесь он способствовал открытию мощей и оформлению культа Святителя Софония (Иркутского и

Нерчинского епископа); после расстрела царской семьи он открыто обличал цареубийц, публично служил панихиду по императору Николаю II. Умер он вскоре после этого 3 (16) декабря 1918 г. в Иркутске от скоротечной болезни<sup>7</sup>.

Обратим внимание, что родиной архиепископа была Симбирская губерния, и еще некоторое время он преподавал в Самаре. Сызрань географически находится между этими двумя городами. В XIX в. Сызрань относилась к Симбирской епархии (в настоящее время — к Самарской). Таким образом, вероятно, что иконостас был получен будущим архиепископом Иоанном до 1889 г., когда он покинул поволжский регион.

Сызранские иконописцы были в основном старообрядцами поморского согласия, а архиепископ Иоанн принадлежал к официальной православной церкви. Однако документально подтверждается, что произведения сызранских мастеров, которые главным образом, выполняли индивидуальные заказы (что отличает их, например, от палешан, часто работавших на рынок), были востребованы не только старообрядцами-поморцами, но и представителями других общин, в том числе и официальной церкви<sup>8</sup>.

Итак, сведения владельцев о бытовании памятника можно считать достоверными. Поскольку одним из аспектов культа Косьмы и Дамиана было их покровительство в ученичестве, то можно осторожно предположить, что домашний

---

<sup>7</sup> Ганженко Е. Тайна старого камня. 25.11.2008.

<http://iemp.ru/statiji/detail.php?ID=1767>;

<http://drevo-info.ru/articles/16760.html>;

[http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D0%B0%D0%BD%D0%BD\\_%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2,\\_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80\\_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%A4%D1%91%D0%B4%D0%BE%D1%80_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87)

<sup>8</sup> Кириков, 2007. С. 7.

иконостас был выполнен до отъезда будущего архиепископа в Москву, то есть до 1884 г. Как кажется, стиль памятника не противоречит такому предположению.

В итоге иконографические и стилистические особенности произведения, как и исторические данные, предоставленные владельцами, позволяют сделать вывод о создании данного памятника во второй половине XIX в. в иконописных мастерских Сызрани.

**Сочинение Фомы Кемпийского «О подражании Христу»  
в списке XIX века: к вопросу об источнике текста**

*К.В. Дорофеева*

В собрании Музея имени Андрея Рублева хранится скромная рукопись (КП 3945/48 Р-37-III) первой четверти XIX в., выполненная на бумаге 1818 г., поступившая в 1963 г. из библиотеки Переславль-Залесского историко-художественного музея. Это 66 листов, сплетенных в блок, не имеющих переплета и конца. Текст написан непрофессиональным полууставом с многочисленными описками, пропусками и темными местами. Общее заглавие на первом листе рукописи отсутствует, возможно, оно было помещено на обложке. Номера глав и их заголовки дают возможность идентифицировать текст как широко распространенное и многократно издававшееся на протяжении XVIII–XIX вв. в России гражданской печатью сочинение католического монаха Фомы Кемпийского (ок. 1379–1471) «О подражании Христу». Этому тексту здесь предпослано Предисловие. Заглавие же книги — *«Утешение духовное или О следование Иисусу Христу»* — составитель списка поместил после предисловия перед первой главой.

Предположив, что этот рядовой список XIX в. был сделан с имевшегося издания гражданской или церковной печати для личного употребления, мы предприняли попытку установить это издание.

Однако, просмотрев 11 изданий этой книги в различных переводах, включая издание кирилловского шрифта 1647 г. Дельского монастыря (Молдавия) и 1764 г. Почаевской лавры, мы не нашли аналогичного текста. Первое и самое яркое отличие — заглавие. Большинство переводов выполнено с латинского текста и названо «*О подражании Иисусу Христу*». Это издания типографий И. Лопухина, А. Решетникова, Мейера, И. Глазунова, А. Семена, Университетской и Сенатской типографий. Выпущенный в 1818 г. в Университетской типографии перевод с немецкого имеет то же название и так же сильно отличается от нашего списка.

Единственный текст, сближающийся с нашим списком, вошел в книгу *«Лекарство для болящая души, или правила открывающая путь к достижению Царствия Небеснаго. Собранныя из разных писателей; а особенно из сочинения Фомы Кемпийскаго, под названием О последовании Иисусу Христу»*, подготовленную дьяконом церкви священномученика Панкратия, впоследствии «Никитским священником», Иваном Михайловичем Кандорским и вышедшую в 1799 г. в Москве в Университетской типографии у Ридигера и Клаудия. Оба текста (и Кандорского, и рукопись ЦМиАР) используют одну и ту же лексику.

В предисловии нашего списка упомянуто, что перевод был выполнен с французского языка, однако подобного издания ни гражданской, ни, тем более, церковной печати мы не обнаружили. В 1807 г. в Санкт-Петербурге издавалась данная книга Фомы Кемпийского на французском языке, но предисловия



она не имела, текст начинался непосредственно с 1-й главы. В нашем же списке в предисловии сообщается о ценности данного сочинения, о его авторитете у «варваров» и у «Алжирского короля», обсуждается проблема подлинности авторства Фомы Кемпийского. Близкое, но более обширное по тексту предисловие предшествует выпущенному в 1834 г. в Москве в типографии Августа Семена переводу с латинского, где король назван Мавританским, а текст самого перевода отличается от нашего списка так же сильно, как и остальные.

Таким образом, ни одно из просмотренных нами изданий церковной или гражданской печати от 1647 до 1834 г. широко известного и распространенного в печати сочинения не могло послужить источником для рассматриваемого нами списка. Однако указание в предисловии к нашему тексту на перевод с французского дает повод обратиться к рукописной традиции.

В сочинении А.И. Соболевского «Западное влияние на литературу Московской Руси XV–XVII веков» (С. 132) упомянут перевод данной книги, выполненный Андреем Христофоровичем Белободским не позднее 1689 г. и известный лишь в списке Синодальной библиотеки № 825, конца XVII – начала XVIII вв. Цитируемое А.И. Соболевским начало текста также демонстрирует его отличие от нашего.

Хранящийся в Музее имени Андрея Рублева провинциальный список широко известного сочинения Фомы Кемпийского, выполненный в первой четверти XIX в., продолжает традицию текста перевода, сделанного с французского языка в Амстердаме Андреем Феодоровичем Хрущевым в 1719 г. Подобный исправный список, выполненный отдельной скорописью в 1757 г., хранится в Фонде Музея имени Андрея Рублева под № 3945/20 Р-18-III.

## **Икона преподобного Сергия Радонежского из собрания Г.А. Покровского**

*О.А. Дьяченко*

Икона (КП 6998/1) — небольшая: 29 × 23,5 см (без оклада)<sup>1</sup>. Фигура преподобного Сергия Радонежского, согласно имеющейся позднейшей надписи на верхнем поле: «*ПРБНЬИЙ. СЕРГІЙ РАДОНЕЖ. ЧЮДТВОРЕЦЪ*», — показана стоящей фронтально. Правая рука — с благословляющим жестом, в левой святой держит развернутый свиток с надписью: «*НЕ СКОРБИ//ТЕ ОУБО Б//РАТЕ МО//А НО ПОСЕ//МУ ЖЕ РА//ЗУМЕИТЕ // АЩЕ УГО*».

Сохранность иконы в целом хорошая. Личное письмо имеет свои особенности. Живопись плотная, перекрывающая санкирь. Оливковый тон санкиря в большей степени виден в тенях на правой руке. Краска положена толстым слоем — особенно сильно это заметно в живописи на пальцах левой руки. Тон вохрения розоватый, опись личного и контуры темно-коричневые, белильные блики на личном не сохранились.

Складки мантии переданы темно-коричневыми линиями с притенениями. Пробела на рясе написаны плотным слоем, участками геометрической формы, складки показаны линиями красно-коричневого цвета, сопровождающимися притенениями и неяркими белильными линиями.

Кроющее письмо личного, краска, положенная толстым слоем, находят аналогии в иконах, которые можно связывать с

---

<sup>1</sup> В настоящее время к иконе имеется оклад XVII в. (КП 6998/2).  
Датировка Т.Н. Корсаковой см.: Экспертное заключение № 188/100 от 17.03.2009.

работой мастеров Кирилло-Белозерского монастыря. Примером такой аналогии может служить икона «Святые Онуфрий Великий и Мартирий, несущий Бога»<sup>2</sup> в Третьяковской галерее, которая датируется второй половиной XVI в. и является, предположительно, раздаточной иконой Кирилло-Белозерского монастыря. Следует обратить внимание, прежде всего, на личное письмо — видим плотное, непрозрачное охрение с контрастными коричневыми тенями. Колорит иконы темный. Фон и поля золотые. Различается письмо личного и одежд. Пробела на одежаниях выглядят менее контрастными по отношению к основному тону и не кажутся пастозными. Вероятной причиной этого являются утраты верхнего красочного слоя, может быть потертости. При этом в личном письме отдельные участки как бы рельефно вылеплены краской. С нашей иконой сближает прежде всего прием густо положенной краски в личном письме, достигающий почти рельефной лепки (ср.: пальцы «Сергия Радонежского» и нос св. Онуфрия или ногу Христа в иконе Третьяковской галереи).

Такой живописный прием можно ошибочно принять за поновительское письмо. Однако это не так. Сходные по живописи участки личного письма на иконе «Отрыгну сердце мое слово благо»<sup>3</sup> в Музее имени Андрея Рублева, датируемой третьей четвертью XVI в. и связанной также с культурой Белозерского края, после исследования в Гос.НИИР О.В. Лелековой были признаны как подлинная живопись. Лики лучше всего сохранились у персонажей, павших перед престолом

---

<sup>2</sup> Инв. № 15037. 27 × 20 см. *Антонова, Мнева*. 1963. Т. 2. Кат. 635.

<sup>3</sup> Иконы XIII–XVI веков в собрании Музея имени Андрея Рублева. М., 2007. Кат. 96.

Бога Слова, хотя и в них заметны трещины от избытка связующего в охре. Вместо постепенного, послойного нанесения краски сразу делалась заливка толстым слоем, с моделировкой рельефа личного. Это редкий прием, который характерен скорее для миниатюрного письма.

Пастозные пробела и плотную заливку в личном письме можно видеть на еще одной группе икон, происходящих из Белозерья. Это пророки «Соломон и Исая»<sup>4</sup> из чина, написанного, вероятно, для Горицкого монастыря и ныне находящегося в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике. Чин датируется третьей четвертью XVI в.

Розоватый тон вохрения при плотном кроющем личном письме находит аналогию в иконе Богоматери Коневской (Голубицкой), происходящей из Коневского монастыря на Ладожском озере и ныне находящейся в собрании Третьяковской галереи<sup>5</sup>. Датировка иконы колеблется, но, на наш взгляд, не выходит за пределы последней четверти XVI в. Икона является произведением северно-русского мастера. Личное на иконе Богоматери Голубицкой написано розоватого тона охрой густым и плотным слоем, так что получается рельефная лепка. В тех местах, где художник хотел добиться плавного перехода, получились мазки-штрихи охрой плотной консистенции (например, на шее Богоматери и ее левой руке, поддерживающей Младенца Христа).

---

<sup>4</sup> Инв. ДЖ-201

<sup>5</sup> Инв. 12034. 49 × 43. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 2. С. 638.

Икона из собрания Покровского, вероятно, — произведение монастырской иконописной мастерской. Такие небольшие иконки создавались в качестве раздаточных икон и являлись своего рода продуктом массового производства. Икона из собрания Г.А. Покровского показывает редкий прием личного письма, встречающийся в памятниках второй половины — конца XVI в., происхождение которых связано с Белозерским краем.

Помимо того, следует обратить внимание на иконографию образа. Надпись с именем Сергия Радонежского на верхнем поле — поздняя. Поэтому не исключено, что изначально это мог быть образ другого святого, вероятно Кирилла Белозерского. Этому не противоречат черты иконографии, присущие облику обоих преподобных: словно приподнятая над головой шапка волос и средней длины широкая борода. Для сравнения приведем икону преподобного Кирилла Белозерского письма Дионисия или его мастерской начала XVI в. в Русском музее<sup>6</sup>. Одинаков может быть и текст на свитке двух преподобных.

По совокупности иконографических признаков и особенностей техники письма, прежде всего личного, можно предположить, что рассматриваемая икона была раздаточной иконой Кирилло-Белозерского монастыря с образом преподобного Кирилла Белозерского.

В заключение скажем, что желательно специальное исследование иконы из собрания Г.А. Покровского с технико-технологической точки зрения для лучшего понимания приемов личного письма.

---

<sup>6</sup> Дионисий «живописец пресловущий». М., 2002. Кат. № 38.

## Мастера иконостаса из Преображенской церкви Пахомиева Кенского монастыря

*Л.М. Евсева*

Пахомиев Кенский Преображенский монастырь, основанный в конце XV в. или начале XVI в. на левом берегу реки Кены, в 4 км от Кенозера, являлся на протяжении XVI–XVIII вв. духовным центром Кенозерья<sup>1</sup>. Однако в 1764 г. решением Синода монастырь упраздняют, монастырская соборная церковь становится приходской. В 1800 г. монастырский комплекс полностью выгорел, и в 1804 г. начинается строительство каменной церкви, освященной в 1842 г. в честь Преображения Господня. В 1867 г. на денежный вклад каргопольской купчихи Насоновой в церкви был перестроен иконостас. В 1950-е гг. приходская церковь была закрыта, а вскоре и полностью разрушена. Считалось, что иконы из церкви XIX в. и, тем более, из более древних монастырских храмов не сохранились.

В 1968 г. во время моей поездки на Кенозеро мною были обнаружены и вывезены в Музей имени Андрея Рублева 12 икон, происходящих из этой церкви и сохранных по домам местными жителями. Живопись икон была переписана в 1867 г., но все они оказались древними и первоначально, как удалось доказать путем сличения с монастырской описью 1755 г., принадлежали иконостасу Преображенской церкви Пахомиева

---

<sup>1</sup> Здесь и далее сведения по истории Пахомиева Кенского монастыря даны по исследованию К.А. Докучаева-Баскова: *Докучаев-Басков К.А. Подвижники и монастыри русского севера: Кенский монастырь. Пахомиева пустынь // Христианское чтение. 1887. Ч. 2. С. 254–298, 447–515.*

Кенского монастыря<sup>2</sup>. Сохранилось 5 икон деисусного чина, 6 икон пророческого и одна, «Распятие», из местного ряда. В настоящее время реставратором музея М.В. Казновым раскрыты, пока еще не полностью, две иконы кенозерского комплекса.

На одной из них, из деисусного чина, изображение Богоматери, написанное в XIX в., еще частично закрывает первоначальную живопись, где представлен архангел Михаил (размер иконы 95 × 35,5 см., ЦМиАР КП 639). Лик архангела не сохранился (на его месте лежит слой нового грунта). Фон иконы и нимб золотые.

Иконография архангела характерна для ростовских иконостасов: например икона из деисусного чина последней четверти XV в. из церкви села Чернокулово (ЦМиАР) и близкая ей первой трети XVI в. в собрании Музея русской иконы. Стиль живописи кенского памятника: удлиненность фигуры, преимущественная роль линии в обозначении форм, а также насыщенный тон красного цвета в контрасте с травянисто-зеленым — также характерны для ростовской живописи.

Вторая, почти полностью раскрытая икона кенского иконостаса, представляет полуфигурное изображение пророка Малахии из пророческого ряда (размер 52,5 × 44,5 см., ЦМиАР КП 636). Фон иконы насыщенный синий, нимб золотой (плотное яркое золото как на иконе архангела).

---

<sup>2</sup> *Евсеева Л.М.* Иконы и иконостасы храмов Пахомиева Кенского монастыря // Кенозерские чтения — 2009. Этнокультурный ландшафт Кенозерья: междисциплинарное исследование на пересечении естественных и гуманитарных наук. Архангельск, 2011. С. 282–296.

Иконография пророка традиционна и восходит к произведениям XV в. Тонкая выразительность линий, колорит, построенный на сочетании синего с травянисто-зеленым, благородство и спокойствие этой гаммы характерны для ростовской иконописи. Уплотненность формы, система моделировки складок и письмо личного: коричневатого тона вохрения, перекрывающие почти полностью поверхность лика и оставляющие открытой только узкую полоску санкиря вдоль формы, а также отсутствие белильных движек (или, возможно, их крайне лаконичное количество) — позволяют датировать икону последней четвертью XVI в.

Живопись иконы пророка близка по манере исполнения иконе архангела. В первую очередь это касается приемов моделировки одеяний мелкими неглубокими складками, схожей белильной заливки их освещенной поверхности прозрачным белильным слоем и прорисовки глубины складок более темной, чем основной цвет линией. Обе иконы кенского иконостаса явно писали выходцы из Ростова.

О том, что перед нами произведения двух разных мастеров, свидетельствуют разные фоны на иконах. Имеются явные различия и в изготовлении деревянной основы икон, а также грунта. Но технология самой живописи икон чрезвычайно близка и показывает, что оба мастера обязаны своей художественной выучкой мастерским Центральной России.

Состав пигментов и красочных смесей икон, как показали изыскания кандидата физико-математических наук М.М. Наумовой, «Архангела Михаила» и «Пророка» идентичен и практически не отличается от пигментов, используемых при



написании икон в крупных древнерусских центрах. Это киноварь, аурипигмент, различные охры и синяя краска растительного происхождения — индиго. При этом оба художника были несколько стеснены в материалах. Так, они не имели зеленого пигмента и для приготовления зеленой краски смешивали желтый (аурипигмент) и синий (индиго) пигменты. Этот древний классический прием не часто применяется русскими иконописцами XVI в., но в отдельных случаях его использовали ведущие художники.

Как показывают пробные раскрытия живописи на иконах иконостаса, все иконы пророческого чина имеют насыщенный синий фон, а не золото, как на иконах Деисуса. Икона местного ряда «Распятие» также написана на синем фоне. Подобный фон типичен для северных памятников иконописи XVI в. Разные фоны (а именно золотой и синий) на иконах одного иконостаса известны на Каргополье.

Стилистическая близость живописи раскрытых икон иконостаса с Кены, как и идентичность пигментов и красочных смесей их красочного слоя, может свидетельствовать о том, что мастера не впервые встретились при исполнении икон для Кенского монастыря, но принадлежали одной мастерской. Вероятней всего, эта мастерская более или менее постоянно работала на Каргополье и местные эстетические вкусы были ей хорошо знакомы. Как показывают сохранившиеся памятники иконописи Каргополья XV–XVI вв., присутствие здесь ростовских художников не было редкостью. Тем более это было возможно в последней четверти XVI в., когда экономическая и художественная жизнь края находилась на подъеме.

## **Экспертное заключение как импульс к исследованию. Находки минувшего года**

*Я.Э. Зеленина*

Доклад посвящен двум иконам из собрания В.М. Федотова, поступившим на экспертизу в Музей имени Андрея Рублева в 2012 г. Как это нередко случается, подготовка экспертного заключения становится основой для последующего исследования или подтверждает уже существующие гипотезы. В процессе работы обнаруживаются материалы, которые не всегда можно вместить в текст заключения, относящийся к определенному памятнику. Атрибуция обеих икон позволила выявить новые аспекты в иконописи рубежа XIX–XX столетий, дополнившие общую картину ее развития.

На иконе «Воскрешение апостолом Петром праведной Тавифы» представлен редкий для самостоятельной композиции сюжет, основанный на тексте Деяний апостолов (Деян. 9: 36–42). При всей необычности изображения, на первый взгляд связанного с личным заказом — тезоименитством или исцелением, стиль исполнения образа вполне традиционен и, несомненно, характерен для иконописных мастерских Владимирской губернии. Типология и моделировка ликов, «золотопробельная» разделка одеяний, чеканный золотой фон с полями «на эмалевое дело» наиболее соответствуют представлениям об искусстве мстерских мастеров. Однако поиск иконографических аналогий привел к неожиданному результату: очень похожие по рисунку иконы находятся в Святой Земле, вероятный первоисточник извода помещен в местном ряду иконостаса церкви в честь праздника Поклонения веригам апостола Петра на Русском подворье в Яффе. Именно там, на месте дома и гробницы праведной Тавифы, особенно почиталось событие ее чудесного Воскрешения.

Как же примирить «иерусалимскую» иконографию рассматриваемого образа и владимирский стиль письма? Владельческая надпись на обороте не проливает свет на эту проблему. Поиски в данном направлении вскрыли новую тему в изучении искусства Русской Палестины. В Архиве внешней политики Российской империи сохранились сведения о том, как в начале XX в. во владимирских иконописных слободах создавались иконы для иерусалимских паломников (Ф. РИППО. Оп. 1. Ед. 280). Так, в 1904–1914 гг. велась переписка с Комитетом попечительства о русской иконописи, с заведующими мастерскими в селе Холуе Е.А. Зориным и М.М. Блинничевым, с М.П. Париловым в Палехе. Кроме партий небольших дешевых скорописных образков, писались и «представительские» дорогие иконы высокого профессионального уровня, на золоте с чеканкой. Композиции «отрисовывались» по присланным образцам и утверждались заказчиком — Православным Палестинским обществом. Как правило, это были изображения Воскресения, Распятия, Крещения и Рождества Христова, связанные с величайшими святынями Палестины. Расхожая продукция холуйских мастерских не всегда могла конкурировать с работами местных арабских художников, гораздо лучше знавших палестинские реалии. Из документов можно сделать вывод об иконографическом репертуаре писавшихся икон, которые пока еще мало соотносятся с известными образцами паломнической иконописи в Святой Земле.

Второй интересный исследовательский сюжет возник в связи с экспертизой иконы «Иисус Христос Великий Архиерей, с образами Богоматери Феодоровской и святителя Николая Чудотворца в клеймах» последней четверти XIX – начала XX вв. Она выполнена в довольно редкой и трудоемкой технике: поверхность почти полностью покрыта толстым слоем золота,

которое в местах одеяний пролессировано по форме складок цветными лаками, красным, зеленым или коричневым. Лично́е написано масляными красками в мягкой светотеневой манере, восходящей к академической живописи. Имитация жемчуга и драгоценных камней на митре и по контуру нимба сделана фактурными красочными пятнами. Гравировка и чеканка по золоту имеет оригинальный рисунок с чередованием плетенки, растительных и геометрических элементов. Таким образом, на иконе используются в основном дорогостоящие, качественные материалы и «драгоценная», искусная разработка формы, наделяющая образ эффектом особого свечения и мерцания в пространстве храма.

Происхождение иконы и центр изготовления иконы точно не известны, в ней просматриваются традиции монастырских мастерских — Троице-Сергиевой лавры, Валаамской и Дивеевской обителей, русского иконописания на Афоне, однако ни в одном из этих мест так последовательно не использовались цветные лаки. Ряд аналогичных по стилю и технике икон обнаружен нами в действующих храмах Казани. К ним относятся, например, иконы «Богоматерь Скоропослушница», «Мученик Иоанн Воин», «Казанские святители Гурий, Варсонофий и Герман» из храма Ярославских чудотворцев на Арском кладбище, икона «Богоматерь Казанская» из Петропавловской церкви, образ святителя Николая Чудотворца из церкви великомученицы Варвары и другие. Эти иконы созданы в последней четверти XIX – начале XX вв., вероятно, местными казанскими иконописцами, поскольку среди них есть памятники большого размера. Известно, что почитаемый чудотворным образ «Скоропослушницы» был написан по обету будущего митрополита Санкт-Петербургского Антония (Вадковского) в бытность его преподавателем и инспектором Казанской

духовной академии, то есть в начале 1880-х гг. Сходство в характере чеканных орнаментов, «жемчужных» украшений по контурам и нимбам, в рисунке и пластике ликов и, конечно, в живописи по золоту красно-зелеными лаками свидетельствует о существовании некоей мастерской, где создавались эти образы.

Даже при наличии обобщающих исследований о казанских иконописцах и художниках XVI – начала XX вв. (Е.П. Ключевская) непросто соотнести имеющиеся документальные сведения с указанной группой памятников. Не исключено, что такие трудоемкие и дорогостоящие золотофонные иконы появились в монастырской мастерской — такой, как знаменитая Богородицкая женская обитель в Казани. Там славилась «живописная с чеканным отделением» мастерская, отмеченная большой серебряной медалью «за хорошее качество живописи на иконах», на живописном послушании трудились более десяти сестер<sup>1</sup>. Об этом могут косвенно свидетельствовать несколько сохранившихся «Казанских» образов Богоматери, выполненных в такой же стилистике и технике. Один из них — согласно надписи, «мера и подобие с явленной иконы Пр[есвятыя] Б[огороди]цы Казанския» — особо почитается в Горненской женской обители близ Иерусалима. Таким образом, обнаружен новый художественный центр с определенным, хорошо узнаваемым художественным почерком, и его историю и особенности еще предстоит исследовать.

---

<sup>1</sup> Ключевская Е.П. Словарь казанских художников. Вторая половина XVI – начало XX века. СПб., 2009. С. 100–101; Ключевская Е.П., Маханько М.А. Казанская и Татарстанская епархия. Изобразительное искусство и художественная культура // Православная энциклопедия. М., 2012. Т. XXIX. С. 190.

**Меднолитая пластика с клеймами  
московского заведения Ефима Лизунова**

*Е.Я. Зотова*

С начала 1990-х гг. объектом пристального внимания коллекционеров и исследователей становится подписная и датированная старообрядческая меднолитая пластика, среди которой выделяются иконы, кресты и складни, отмеченные на обороте клеймами: «ЛЕW», «ЛЕ», «Л». Так, в собрании Музея имени Андрея Рублева выявлены следующие предметы с подобными удостоверяющими знаками: «Поклонение образу Богородицы Тихвинской» (клеймо «ЛЕW», КП 5104/101), позолоченный четырехстворчатый складень «Дванадцатые праздники и поклонение образам Богородицы» (клеймо «ЛЕ», КП 5123), киотный крест «Распятие Христово, с предстоящими» (клеймо «ЛЕ», КП 6295).

Технологические признаки и стилистические особенности позволяют отнести эти предметы к московскому «преображенскому литью» медных заведений, находившихся на улице Девятая рота. Таким образом, следует искать мастера или владельца с монограммой «ЛЕ» среди московских старообрядцев-федосеевцев, связанных с литейным делом в конце XIX – начале XX вв.

Действительно, при исследовании московской пластики удалось установить, что клейма или удостоверяющие знаки отличают изделия как мастеров-чеканщиков («ИГ. ТИ.», «И. Т.», «Р.С.Х.», «С.И.Б.» и др.), так и некоторых владельцев медных заведений, имена которых стали известны благодаря выявленным архивным документам. Так, была восстановлена история известного «медного и серебряного заведения», принадлежавшего Марии Ивановне Соколовой. На протяжении всей истории существования этой мастерской прослеживается

устойчивая традиция клеймения меднолитых изделий монограммами: «МС» (Мария Соколова), «З / СС» (Заведение Сергея Соколова), «З / С» (Заведение Соколовой)<sup>1</sup>.

По архивным документам имя М.И. Соколовой упоминается последний раз 1 февраля 1911 г. при получении «свидетельства на производство торговли и мастерства золотыми и серебряными изделиями». Далее владельцем этого заведения становится ее зять Лизунов Ефим Федорович, крестьянин Боровского уезда. Именно он получает промысловые и торговые свидетельства с 18 января 1912 г. по 10 декабря 1914 г. При последнем упоминании имени Е.Ф. Лизунова в 1916 г. указано, что заведение размещается в его «собственном доме». Здание мастерской сохранилось. Современный адрес: улица Девятая Рота, дом 27, стр. 2.

Полагаем, что при новом владельце меднолитые изделия получили удостоверяющие знаки: «ЛЕ», «Л» (вероятно, клеймом «ЛЕW» отмечены более ранние произведения этого мастера). Именно этими буквами отмечен целый ряд икон, крестов и складней, выявленных в музейных и частных собраниях. Следуя уже сложившимся традициям этой мастерской, многие произведения украшаются разноцветными стекловидными эмалями и золочением (собрание С.А. Афонина). Среди произведений этой мастерской выделяется доска с иконами-врезками, отмеченными монограммой «ЛЕ» (собрание О.Н. Кузовкова). Особенности обработки оборотной стороны этих произведений характерны для меднолитой пластики начала XX в. Меднолитая пластика с удостоверяющими знаками Ефима Лизунова принадлежит к завершающему периоду истории существования известной московской мастерской.

---

<sup>1</sup> См.: *Зотова Е.Я.* Московское «медное и серебряное заведение» М.И. Соколовой конца XIX – начала XX века // *Художественный металл России.* М., 2001. С. 241–250.

**Сборный серебряный оклад русской работы  
на византийской иконе  
«Богородица с Младенцем (Дексикратуса)»**

*В.В. Игошев*

В фондах Рублевского музея хранится интереснейший и сложный в атрибуции разновременный памятник — икона «Богородица с Младенцем (Дексикратуса)» в серебряном чеканном окладе (КП 1656/1,2).

Размер иконы в окладе — 29 × 21,7 см. Авторская доска иконы имеет дополнительные поздние обкладки, первоначальный размер 28,4 × 20,7 см.

Оклад изготовлен из позолоченного серебра в технике рельефной чеканки и украшен драгоценными камнями (сапфир, алмадины) и цветными стеклами. Исследование и атрибуция данного оклада ранее не проводились.

Как доказала Т.Н. Нечаева, икона исполнена в первой половине XIV в.<sup>1</sup> в Константинополе. Русская надпись на обороте связывает памятник с вкладом царя Ивана Грозного в Толгский монастырь под Ярославлем.

Автором доклада на основании технико-технологического и стилистического анализа сделана атрибуция серебряного оклада иконы «Богородица с Младенцем (Дексикратуса)», имеющего следы ремонта и разновременных поновлений.

Серебряные детали оклада выполнены в разное время. Поля, свет (фон) и цата украшены гладко отполированным чеканным растительным орнаментом, контрастно

---

<sup>1</sup> *Нечаева Т.Н.* Новые открытия в Рублевском музее: византийская икона XIV в. «Богородица с Младенцем (Дексикратуса)», вклад Ивана Грозного в Толгский монастырь // Труды ЦМиАР. Т. VI: Греческие иконы и стенописи XII–XVI вв. М., 2013. С. 71–88.



выделяющимся на канфаренном фоне. Эти детали изготовлены одновременно одним мастером во второй половине XVI в. Особенности стиля и техники чеканного растительного орнамента стеблей трав на полях и цате аналогичны декору на серебряном кадиле 1577 г. с авторской подписью мастера — Алферьева Ярославца. Это кадило, изготовленное для Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря, сохранилось в собрании Музеев Московского Кремля. Возможно, оклад иконы и кадило были изготовлены в одно время и в одной мастерской. Форма цаты иконы «Богоматерь с Младенцем (Дексиократуса)» аналогична цатам второй четверти XVI в., например золотой цате на иконе «Преподобный Сергей Радонежский» 1685 г. из собрания Сергиево-Посадского музея.

Подлинный серебряный венец XVI в. данной иконы не сохранился, на его месте крепится чеканный венец XVII в. Своеобразие стиля и техники изготовления этого венца указывает на работу московского серебряника середины XVII в. Имеются аналогичные памятники, сделанные в 1640–1650-е гг. в московских царских мастерских.

### **К проблеме атрибуции иконных образцов (по материалам коллекции Музея имени Андрея Рублева)**

*С.А. Кирьянова*

При работе над коллекцией иконных образцов из собрания музея мы столкнулись с тем, что в специальной литературе не разработана методика атрибуции этих произведений. Эта тема практически не затрагивается в наиболее

важных трудах об иконных образцах<sup>1</sup>, и в каталожных описаниях авторы зачастую не обосновывают свою датировку (за исключением листов, содержащих филигрань). Оговоримся сразу, что в данном случае применительно к коллекции музея под словом «иконный образец» мы будем понимать лист с изображением, снятым при помощи различной техники, который служил подсобным материалом для иконописцев. В нашем собрании большинство образцов сняты при помощи оттиска (с иконы или с другого образца), меньшая часть из них — рисунки. Неизбежно возникает вопрос — можно ли считать иконные образцы особым видом искусства или же это только подсобный материал, в лучшем случае — качественные копии с оригинала? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. С одной стороны, образцы действительно зачастую лишь воспроизводят особенности выбранного произведения искусства, не передавая авторского почерка снявшего его мастера, однако некоторые из них, преимущественно те, которые иконописец исполняет при помощи самостоятельного рисунка (чернилами, пером, графитным карандашом) по мотивам оригинала, подцвечивая их и дополняя деталями, можно считать замечательными памятниками графики. Иногда оттиски, снятые в XVII в., могут быть подцвечены в более поздний период (без соответствия условным обозначениям цветов, который мастер XVII в. оставил в качестве пометок), показывая особое видение нового владельца листа. Так или иначе, изучение образцов в первую очередь позволяет уточнить иконографический репертуар и

---

<sup>1</sup> *Маркелов Г.В.* Прориси и переводы с икон из собрания Пушкинского дома. СПб., 1999; *Морозова З.П.* Иконные образы XVII – начала XIX века. Каталог датированных и подписных иконных образцов. М., 2003; *Она же.* Иконописцы Романова-Борисоглебска. Иконные образцы XVII – начала XIX века из собрания ГИМ. М., 2010.

стилистические ориентиры мастеров, пользовавшихся этими листами, а также довольно частое присутствие надписей на оборотах и лицевых сторонах образцов дает возможность выявить дополнительные сведения об иконописцах.

Первая проблема, которая возникает при обработке коллекции образцов — терминологическая, вызванная отсутствием унификации понятий. Так, Г.В. Маркелов называет словом «прорись» только обратный оттиск с иконы, а прямое изображение — словом «перевод»<sup>2</sup>. З.П. Морозова называет «прорисью» любой оттиск<sup>3</sup>. Сами исследователи в разных своих трудах меняют терминологию при описании образца, называя обратный оттиск то «зеркальное изображение», то «левый отпечаток», то «обратный перевод». Определения же основных техник создания образца размыты, что вызывает определенные сложности у ученых, которые только начинают исследовать эти произведения искусства. Необходимо четко определить основные техники, такие как: оттиск — контурный отпечаток изображения, снятый непосредственно с иконы или оттиснутый с другого образца; сколок — изображение, контуры которого проработаны иглой, снятое с подлинника путем накалывания; припорох — изображение, созданное путем набивания сажи или другого красящего вещества через сколок; рисунок — изображение, перерисованное с подлинника без предварительного оттиска.

При атрибуции прорисей в основном не представляется возможным ориентироваться на стилистические данные, поскольку образцы часто снимались с древних икон, созданных гораздо раньше, чем сам лист. Основным методом атрибуции остается (при отсутствии уточняющих надписей) датировка по

---

<sup>2</sup> *Маркелов Г.В.* Указ. соч. С. 14.

<sup>3</sup> *Морозова З.П.* Иконные образцы XVII – начала XX века. М., 1993. С. 3.

бумаге. Специальная же литература об атрибуции бумаги написана, прежде всего, для исследователей кодексов, рукописей, поскольку наибольшее внимание уделяется вопросу выявления филиграни и ее идентификации<sup>4</sup>. Сложность атрибуции иконного образца заключается в том, что зачастую он имеет небольшой формат (иногда несколько сантиметров), в поле которого не попадает филигрань или видна лишь малая ее часть. Атрибуция по фрагменту филиграни более трудоемка, чем работа с целым водяным знаком, но возможна. В случае, если филигрань отсутствует вовсе, единственным способом будет анализ отливочной сетки. Вопрос датировки бумаги только по отливочной сетке при отсутствии филиграни в литературе разработан довольно скудно. Авторы зачастую лишь упоминают, что расстояние между понтюзом и количество вержер на 1 см являются очень важным датирующим признаком или что расстояние между вержерами со временем увеличивается, но в поздние периоды снова сокращается<sup>5</sup>. Таким образом, основным методом атрибуции бумаги является сопоставление с датированными образцами по отливочной сетке с замером расстояния между понтюзом и сопоставление по фактуре и цвету бумаги, после чего можно получить примерную дату. Атрибуция упрощается в случае использования для создания образца бумаги особого голубого или зеленоватого оттенка (с примесью

---

<sup>4</sup> Сиренов А.В. Датировка рукописей по маркировочным знакам бумаги // *Розулин Н.Г., Назаренко К.Б., Сиренов А.В. Специальные курсы по источниковедению истории России.* М.; СПб, 2006. С. 3–57; *Дадыкин А.В. Методические указания по определению и датировке бумаги русских кириллических книг XV–XX вв.* Ростов, 2006; *Щепкин В.Н. Руководство по датировке рукописей на основании водяных знаков бумаги и её залежностью.* М., 1967.

<sup>5</sup> *Дадыкин А.В. Указ. соч. С. 37.*

медного купороса), этот цвет является устойчивым датирующим признаком бумаги рубежа XVIII–XIX вв. (в рамках 1780–1820-х гг.).

Особую сложность представляет датировка образцов на бумаге машинного производства, не содержащих ни филиграни, ни штемпеля. Известно, что бумага машинного производства в России получила распространение с 1810-х гг., однако градаций по фактуре и качеству бумаги, к примеру, по десятилетиям (вплоть до начала XX в.) не существует. Применение сравнительного метода осложняется тем, что мы имеем крайне мало образцов бумаги с «белой датой» от этого периода. В этом случае помогают в атрибуции образцы, содержащие датирующие надписи. К надписям, впрочем, также стоит относиться с определенной долей осторожности, проверяя, не противоречит ли она особенностям бумаги.

Что касается листов, содержащих дату изготовления бумаги или филигрань, которую возможно определить, то, по нашим представлениям, не следует указывать в датировке эту «белую дату», что иногда встречается в каталогах. Средний период залежности бумаги — примерно 10 лет<sup>6</sup>, поэтому при атрибуции стоит прибавлять этот период к «белой дате» листа, устанавливая более широкие рамки. Отметим сразу, что такие узкие границы подтверждаются искусствоведческим анализом — нам неизвестны случаи несоответствия бумаги и изображения, например, на бумаге XVII в. не встречается оттисков с икон, стилистически соответствующих второй половине XVIII в. и т.д. Таким образом, случаи использования старой бумаги для создания образцов в значительно более позднее время в изученном нами и другими исследователями материале не

---

<sup>6</sup> Щепкин В.Н. Указ. соч. С. 110.

имеют места, и залежность можно ограничивать принятым средним периодом.

Другим важным моментом является вопрос авторства образцов. На многих листах имеется подпись того или иного иконописца, что породило ошибки в документации музея, где при постановке на учет указанные в подписях мастера (их имена также не всегда верно прочитаны) записаны авторами листов. Важно понимать, что эти записи указывают лишь на то, что упомянутый мастер владел этим листом, но не обязательно лично создавал его. Многие мастера, в том числе известные романовские иконописцы Архиповские, собирали старые листы, их подписи зачастую встречаются на образцах XVII в., как на листах «Архангел Михаил попирает диавола» (1660-е гг.), «Сцены жития Иоанна Предтечи» (1670–1680-е гг.) из собрания Музея имени Андрея Рублева. Иногда на образце находятся подписи нескольких мастеров, последовательно владевших листом, как на прориси «Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос», с подписями иконописцев Иоанна Сосина и Ефима Булыгина. Автором прориси можно признать лишь иконописцев, оставивших на листе запись о том, что они «собственноручно сняли образец», как на листе «Глава Иоанна Предтечи», который, согласно надписи, *«снялъ и подписалъ рамановъ борисо//глебскіи мещанинъ никита федоровъ поповъ»*. Но и в этом случае это авторство не даст нам важных сведений о творческой манере мастера, поскольку автор все равно лишь скопировал образец, однако наличие подписи — важное свидетельство стилистических ориентиров автора и его иконографического репертуара.

Таким образом, обработку коллекций иконных образцов затрудняет отсутствие четко устоявшейся терминологии, а также литературы, помогающей определять время изготовления

бумаги, не имеющей эмблемы филиграни. Итоги исследования показывают, что искусствоведческие методы (стилистический, иконографический) в атрибуции иконных образцов дают не столь значительные результаты. Присутствие ярко выраженных черт той или иной эпохи (например, сложные позы и завихряющиеся контуры, характерные для памятников барокко) позволяет обозначить лишь «нижнюю границу», определенную примерным временем создания оригинала, а трактовка той или иной иконографии — предположить регион, где подобные сюжеты были особенно распространены. Самые же значительные результаты достигаются анализом объективных признаков — качества бумаги и ее отливочной сетки.

**Иконы местного ряда соборного иконостаса  
Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале:  
к вопросу об атрибуции**

*Н.И. Комашко*

Хранящийся в собрании Музея имени Андрея Рублева комплекс иконостаса собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря, основная часть которого была создана в 1660-х — начале 1670-х гг. при настоятельстве архимандрита Павла, включает в себя также и пять крупноформатных икон местного ряда, выполненных позднее, в другой стилистике. Это «Христос Великий Архиерей на престоле» (КП 728, 215 × 139,5 см), «Богоматерь с Младенцем на престоле» (КП 729, 214 × 138 см), «Святитель Николай Чудотворец» (КП 730, 215 × 105 см), «Архангел Михаил» (КП 731, 213 × 110 см) и «Иоанн Предтеча» (КП 732, 213 × 110 см). Долгое время в музейной документации эти памятники датировались XVIII в. исключительно по клеймам

на их серебряных окладах местной суздальской работы. Живопись же этих икон была малодоступна для исследования, поскольку находилась под прописями и сплошными заклеями. В настоящее время одна из этих икон — «Архангел Михаил» — полностью раскрыта, что позволяет судить о стиле и манере письма всего этого комплекса. Остальные иконы пока остаются не раскрытыми, а одна продолжает находиться под сплошной заклеюй, но их изучение вполне возможно на иконографическом уровне, а отчасти и на стилистическом. Таким образом, можно высказать некоторые соображения о времени их создания, предполагаемых заказчиках и мастерах.

Живопись икон по времени создания не выходит за пределы XVII столетия. Они написаны в зрелом варианте стиля иконописной мастерской Оружейной палаты, соответствующем 1680–1690-м гг. В это время в Суздале велись активные работы по украшению многих храмов, инициированные митрополитом Илларионом Суздальским, вступившим на Суздальскую кафедру в конце 1681 г. Первым в этом ряду было переустройство иконостаса древнего Богородице-Рождественского собора с привлечением жалованных мастеров Оружейной палаты. Эти работы пришлось на 1681–1688 гг. и в них, как известно по подписям на иконах местного ряда, принимал участие царский жалованный мастер, ученик Симона Ушакова, Георгий Терентьев Зиновьев, а также кормовой иконописец Артемий Петров Катунец. Практически тогда же, около 1686 г., были написаны новые местные иконы для собора Покровского монастыря, исполненные также мастерами Оружейной палаты — уже упоминавшимся Артемием Катунцем, Иваном Петровым Рефуситским, Флором Луховлянином и еще четырьмя художниками, известными только по имени. Позднее при Илларионе и, очевидно, при участии мастеров Оружейной



палаты было написано еще три не дошедших до нашего времени комплекса местных икон для суздальских храмов — Петропавловского (1694 г.), Вознесенского собора Александровского монастыря (1695 г.) и собора Троицкого монастыря (1700 г.). Таким образом, присутствие в Суздале в конце XVII в. большого количества иконописцев Оружейной палаты дает все основания предполагать их причастность и к созданию местных икон Спасо-Евфимиева монастыря.

Иконографический состав комплекса из собрания Музея имени Андрея Рублева имеет прямые параллели с иконами местного ряда Рождественского собора в Суздале. Прежде всего, это парные тронные ростовые иконы Христа и Богородицы довольно редких иконографий: Христос представлен в образе Великого Архиерея, а Богородица в изводе Богородицы Римской. По-видимому, иконы главного городского храма стали примером для подражания в Суздале, их иконография активно репродуцировалась. Помимо икон Евфимиева монастыря тот же образец был использован в местных рядах иконостасов перечисленных выше суздальских храмов 1690-х гг.

Помимо отмеченных парных икон Спасо-Евфимиевский комплекс, в отличие от других суздальских местных рядов иконостасов конца XVII в., включает еще два образа, соответствующих Рождественскому собору — «Святитель Николай» и «Архангел Михаил», и только икона «Иоанн Предтеча» не имеет там своего образца.

Несмотря на общность иконографии, иконы архангела Михаила из этих двух комплексов сильно различаются по своему изводу. Если в городском соборе это еще вполне традиционное

для русской иконописи изображение, то в Спасо-Евфимиевом монастыре оно насыщено «латинскими» деталями. Такое различие легко объясняется разницей во времени их написания: если первая создана в начале 1680-х гг., то вторая ближе к их концу или уже в 1690-х гг.

О том, кто мог быть заказчиком создания комплекса, можно выдвинуть две гипотезы. Во-первых, это митрополит Илларион, остававшийся на местной кафедре до февраля 1702 г., по инициативе и при деятельном участии которого были обновлены многие храмы Суздаля. Во-вторых — уже упоминавшийся бывший архимандрит Спасо-Евфимиева монастыря Павел, который после перевода в 1673 г. в Москву сделал блестящую карьеру. В 1674 г. он стал настоятелем кремлевского Чудова монастыря и духовником царевны Софьи Алексеевны, а в 1678 — возведен на сибирскую митрополичью кафедру в Тобольске, где при нем в 1680-х гг. был построен и украшен Софийский собор — первый каменный храм в Сибири. Уже будучи сибирским митрополитом Павел выделил в 1689 г. большие средства и нанял артель стенописцев во главе с Гурием Никитиным для росписей собора родного для него Спасо-Евфимиева монастыря. В этой обители согласно его желанию он был в 1692 г. похоронен. Таким образом, весьма вероятно, что именно Павел мог довести свой замысел по благоукрашению монастырского собора до конца, заменив местные древние образы, унаследованные еще от старого иконостаса, на новые в соответствии с изменившимися вкусами. Возможность же привлечь к этим работам царских изографов у него, безусловно, была.

## **Атрибуция окладов Нового времени из собрания Музея имени Андрея Рублева и частных коллекций**

*Т.Н. Карсакова*

Проблема атрибуции окладов икон Нового времени имеет несколько аспектов.

Первый — это проблема датировки памятника.

Второй — проблема подлинности памятника, а также аутентичности маркировки (клейма).

В первом случае при атрибуции окладов икон эксперт опирается на знания в области истории и теории искусства. Период XVIII–XIX вв. демонстрирует богатство различных художественных влияний и их сопряжение с национальными традициями. Искусствоведческий анализ позволяет определить на основании стилистических особенностей памятника достаточно узкие хронологические рамки его создания.

Сегодняшнее состояние отечественной литературы по истории окладов икон XVIII–XIX вв. предоставляет основательную фактографическую и теоретическую базу для современного исследователя. В научный оборот введено большое количество памятников из различных музейных собраний, намечены пути реконструкции утраченных памятников и особенностей технологии. В атрибуционной практике это является ценнейшим материалом аналогий — эталонных предметов, на которые ориентируется исследователь.

Проблема аутентичности изделия в последнее время встает наиболее остро. Художественные издания, музейная экспозиционно-выставочная деятельность дают богатый материал для изготовления подделок. Икона в окладе стоит дороже на антикварном рынке, нежели икона без оклада, что является причиной создания порой целых комплексов: где подлинную икону дополняют фальшивым окладом, а настоящий, подлинный оклад с этой иконы перемещают на образ современной работы.

Существует также проблема фальшивых клейм. На произведения конца XIX – начала XX вв., не имевшие ранее клейм, проставляют именники коммерчески наиболее привлекательных фирм: Фаберже, Овчинникова, Хлебникова, Курлюкова, Тараброва и т.д. Известность этих имен повышает цену изделия. Однако и на этих именитых фирмах исполнялись тиражированные произведения, стоящие в одном ряду с массовой продукцией многих не так хорошо известных современному потребителю московских фирм и мастерских. Эти не так хорошо известные фирмы, в свою очередь, также изготавливали качественные, высокохудожественные произведения. Отсутствие клейм на серебряных окладах обусловлено зачастую частным характером заказа. Исполнитель и непосредственный заказчик для уменьшения конечной стоимости произведения, не попадавшего в розничную торговлю,

договаривались не представлять изделие в пробирную инспекцию.

Таким образом, отсутствие клейм на окладе или наличие фальшивых не является признаком его подлинности или поддельности.

При атрибуции произведений ювелирного искусства, имеющих клейма, исследователь опирается, прежде всего, на клеймовник М.М. Постниковой-Лосевой<sup>1</sup>. Это грандиозное издание дополняют двухтомник А.Н. Иванова «Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Руководство для экспертов-искусствоведов»<sup>2</sup>; приложение к каталогу И.Д. Костиной «Произведения московских серебряников первой половины XVIII века»<sup>3</sup>; монография М.Н. Лопато «Ювелиры Старого Петербурга»<sup>4</sup>.

В Гос.НИИР в отделе изучения и реставрации металла собрана база образцов подлинных и фальшивых клейм. Ценность этого собрания обуславливает сочетание клейм с изделиями, на которых эти клейма проставлены.

---

<sup>1</sup> *Постникова-Лосева М.М.* Указатель русских клейм на изделия из драгоценных металлов XVII–XX вв. М., 1992.

<sup>2</sup> *Иванов А.Н.* Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Руководство для экспертов-искусствоведов в 2-х томах. М., 2002.

<sup>3</sup> *Костина И.Д.* Произведения московских серебряников первой половины XVIII века: каталог. М., 2003.

<sup>4</sup> *Лопато М.Н.* Ювелиры Старого Петербурга. СПб., 2006.

Апробация музейной коллекции серебра в Пробирной палате РФ дала ценные сведения, которыми возможно было бы пользоваться при атрибуции окладов икон.

Цифровое обозначение пробы серебра в России появляется на изделиях начиная с XVIII в. в результате петровских реформ. Вплоть до революции соотношение чистого драгоценного металла к сплаву измерялось в золотниковой системе. Наиболее распространенная — 84 проба обозначала, что на 96 золотников сплава 84 золотника приходилось на чистое серебро. Эта пропорция крайне редко четко соблюдалась до середины XIX в. Наблюдалась тенденция к занижению пробы. Но в связи с развитием промышленности, пробирного дела в частности, а также строгой стандартизацией в николаевское время, с середины XIX в. практически все изделия из серебра точно соответствуют своей пробе.

Изделия, созданные в современных условиях, как правило, имеют более высокую пробу. Отсутствие в музее материально-технической базы, к сожалению, не позволяет при атрибуции окладов опираться на знания о составе сплава.

Технологический анализ также является одним из методов исследования предмета, помогающих отличить подлинник от подделки. Способ нанесения рельефа, качество и цветовая палитра эмалей, качество скани — все это является атрибутирующими признаками. Особенной строкой стоит отметить подбор камней, их огранку и закрепку.

Суммируя все вышесказанное, при анализе окладов эксперт должен обладать комплексом знаний в области искусства, ювелирных техник, пробирного дела, а также быть внимательным к тем или иным несоответствиям, обязательно присутствующим в подделках.

**Новооткрытая псковская икона святителя Николая Чудотворца  
третьей четверти XVI века  
из собрания Музея имени Андрея Рублева**

*Т.Н. Нечаева*

Изучение монументального образа святителя Николая Чудотворца с житием<sup>1</sup> стало возможным после проведения работ по его полному раскрытию, которые завершились в 2008 г. После реставрации икона представляется впервые. По размерам образ относится к храмовым или местным. Особенности стиля, иконографии и состава клейм позволяют отнести икону к псковской иконописи третьей четверти XVI в.

Признаки псковской иконописи этого времени можно видеть в повышенной экспрессии изображения, на это же указывает сумрачный колорит иконы, в котором преобладают

---

<sup>1</sup> Икона «Святитель Николай Чудотворец с житием». КП 1107, инв. 1250-1. Дерево, ковчег, левкас, темпера. 147 x 115,5 см. Привезена экспедицией музея в 1969 году из г. Режица или Резекне (Латвия). Реставрирована в 2002–2008 гг. Н.Н. Бетиной (МНРХУ «Росреставрация»). Режица — древний город в Латгалии с 1772 г., присоединен к России и вошел в Псковскую губернию. Икона находилась в Режецком соборе Рождества Богоматери (1846 г.), куда она попала из закрытой единоверческой Никольской церкви (1895 г.).

темные коричневые, сине-зеленые, охристые цвета, с отдельными яркими вкраплениями красного колера. Специфическими являются карнация коричневыми сближенными по тону охрами, пропорции и рисунок фигур, а также общее композиционное решение сцен в клеймах. Своеобразные архитектурные формы находят аналогии в псковских иконах, в частности в клеймах иконы «Святитель Николай Чудотворец, с 18 клеймами жития», второй половины XVI в. (Псковский музей). Пропорции крупных сильно вытянутых по вертикали клейм характерны именно для псковских памятников XVI в., в которых наблюдается тяготение к лаконизму и монументальности живописи XIV в.

Клейма: 1. Рождество; 2. Св. Николай не принимает молока матери по постным дням; Крещение; 3. Поставление в архиепископы; 4. Исцеление сухорукой жены; 5. Явление Богоматери св. Николаю во сне; 6. Чудо об обретении потаенного источника; 7. Чудо об изгнании беса из кладезя; 8 Исцеление бесноватого; 9. Исцеление жены Евгении (?); 10. Перенесение мощей; 11. Спасение Дмитра со дна моря; 12. Чудо о трех купцах; 13. Явление во сне царю Константину и епарху Евлавию; 14. Явление трем мужам в темнице; 15. Возвращение Агрикова сына Василя; 16. Чудо об отроке и купце Епифании.

Состав житийного цикла отличается своеобразием. Мастер укладывает повествование в шестнадцать клейм. Из небольшого количества сюжетов три относятся к редким, — это такие как «Явление Богоматери св. Николаю», «Обретение источника», «Чудо о купце Епифании»; среди них один сюжет «Исцеление Евгении» — уникален (в иконах мне неизвестен). Все



эти повествования входят в «Иное житие святителя Николая». Рассказ о купце Епифании и отроке восходит к Лицевому житию XVI в. ГБЛ (собр. Большакова). В произведениях иконописи XVI в. аналогичные изображения находим чаще всего во Пскове.

Последовательность и выбор сюжетов в житийном цикле также ближе псковской традиции, чем среднерусской или новгородской; так, отсутствует сцена погребения св. Николая, композиция «Перенесение мощей» отнесена в середину повествования, завершается цикл рассказом о купце Епифании.

В иконографии сюжетов жития: «Рождество», «Отказ от молока матери по постным дням. Крещение», «Поставление в архиепископы», «Явление Богоматери», «Перенесение мощей», «Явление во сне царю Константину и епарху Евлавию» находим ряд особенностей композиции и рисунка, которые полностью совпадают с изображениями аналогичных сюжетов на такой же монументальной иконе святителя Николая с 18 клеймами жития второй половины XVI в. из частного собрания. Это является свидетельством хождения во Пскове образцов, которые мастера копировали достаточно точно, при этом воспроизводили отдельные сюжеты, но не полные циклы (состав клейм данной иконы и упомянутого образа из частного собрания различен). В некоторых композициях заметно влияние миниатюр Лицевого жития.

Таким образом, в научный обиход можно включить псковскую икону третьей четверти XVI в. с уникальным житийным циклом.

## Датировка и атрибуция икон середины XVII века с изображениями патрональных святых

*Н.Н. Чугреева*

Предметом рассмотрения являются иконы середины XVII в. с изображениями святых, тезоименитых членам семьи царя Алексея Михайловича, хранящиеся в Музее имени Андрея Рублева.

На иконе праведного Алексия Человека Божия и преподобной Марии Египетской, небесных покровителей царя Алексея Михайловича и его супруги Марии Милославской, святые предстоят в молении образу Богоматери Знамение, почитавшемуся родом Романовых<sup>1</sup>. Парные иконы Алексия Человека Божия и Марии Египетской распространяются после женитьбы царственной четы в 1648 г. К этому году относится икона Якова Рудакова (Казанца) из Успенского собора Московского Кремля, где святые также изображены в предстоянии образу Богоматери Знамение (Музеи Московского Кремля)<sup>2</sup>. В 1652 г. в кремлевской дворцовой церкви Похвалы

---

<sup>1</sup> ЦМиАР. КП 153, Инв. 105-1. Дерево, левкас, темпера. 126,5 × 93 см. Поступила в музей в 1965 г. из ленинградского Музея истории религии и атеизма, куда была привезена из московского Центрального антирелигиозного музея искусств. На обороте иконы под нижней шпонкой номер Центрального антирелигиозного музея искусств: «ЦАМ кп 19300». В 1960-е гг. в реставрационной мастерской ЦМиАР А.В. Кириковым на иконе были сделаны пробы, по которым можно было судить о высоком уровне иконописи. В 1992–1993 гг. икона раскрыта А.В. Гасан-Джалаловым в МНРХУ объединения «Росреставрация».

<sup>2</sup> *Маркина Н.Д.* Новое произведение Якова Рудакова (Казанца) из Успенского собора Московского Кремля // *Материалы и исследования. VIII. Государственные Музеи Московского Кремля. Русская*

Богородицы были освящены два придела: во имя Алексия Человека Божия и Марии Египетской, где стояли отдельные образы этих святых<sup>3</sup>.

Большой размер иконы из собрания Музея имени Андрея Рублева говорит о том, что она располагалась в местном ряду иконостаса. Известно, что царь Алексей Михайлович вкладывал местные иконы своего небесного покровителя во многие храмы и монастыри России, например, московские Алексеевский и Новоспасский, звенигородский Саввино-Сторожевский<sup>4</sup>. Сохранилась икона Алексия Человека Божия середины XVII в. (1645 г.?) из местного ряда иконостаса царского домового Благовещенского собора Московского Кремля — святой в рост, в молении, правая рука в двуперстном жесте; в левом верхнем углу иконы облачный сегмент с благословляющей Божественной десницей (Музеи Московского Кремля)<sup>5</sup>. В Благовещенском

---

художественная культура XVII века. М., 1991. С. 48–60. Ил. на с. 50; Иконописцы царя Михаила Романова. М., 2007. Кат. № 58. С. 146. Ил. на с. 146–147. Размер иконы: 48 × 58,5 см.

<sup>3</sup> *Извеков Н.Д., прот.* Московские Кремлевские дворцовые церкви и служившие при них лица в XVII веке // Труды комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии. М., 1906. Т. 2. С. 72–74.

<sup>4</sup> *Леонид (Кавелин), архим.* Вкладная книга Московского Новоспасского монастыря // Памятники Древней Письменности. СПб., 1883. Вып. 39. С. 25; *Глазунов А.А.* Два изображения св. Алексия, человека Божия, ангела царя Алексия Михайловича, в Звенигородском Саввино-Сторожевском монастыре // Материалы для истории русской иконописи. М., 1914. Вып. 1. С. 9–11; ЦГИА г. Москвы. Ф. 1175. Оп. 1. Д. 501. Опись Московского Алексеевского девичьего монастыря. 1824 г. Л. 3, 8–8 об., 29.

<sup>5</sup> Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле: Каталог выставки. М., 2003. Кат. № 36. С. 146. Ил. на с. 145 (икона без оклада); Царь Алексей Михайлович и патриарх Никон. «Премудрая двоица»:

соборе икона стояла справа от Царских врат, напротив деревянного моленного места царя, располагавшегося у юго-западного столпа. После смерти царя в 1676 г. икона Алексия Человека Божия была перенесена в Архангельский собор, где помещена над царской гробницей.

После женитьбы царя Алексея Михайловича особым вниманием царственной четы стал пользоваться Сретенский монастырь в Москве, где уже в XIV в. существовала церковь преподобной Марии Египетской (каменный монастырский храм, ориентировочно датирующийся XVI в., разобран в 1930 г.). Царь и царица посещали эту обитель, кроме других праздников, 1 апреля, в день именин Марии Ильиничны<sup>6</sup>. По главной церковной и ризничной описи Сретенского монастыря 1855 г. в местном ряду главного собора во имя Владимирской иконы Богородицы по правую сторону от Царских врат, с южной стороны, близко к месту моления царя, стояла парная икона святых Алексия Человека Божия и Марии Египетской в басменном окладе<sup>7</sup>. Размер иконы, указанный в описи, совпадает с размером иконы, хранящейся в Музее имени Андрея Рублева. По краям нимбов, на полях и фоне иконы Алексия Человека Божия и Марии Египетской видны многочисленные

---

Каталог выставки. М., 2005. Кат. № 19. С. 30. Ил. на с. 30, 31 (икона в серебряном позолоченном чеканном окладе с драгоценными камнями и жемчугом); Иконописцы царя Михаила Романова. М., 2007. Кат. № 69. С. 168. Ил. на с. 168, 169 (икона в окладе). Размер иконы 156,5 × 53 см.

<sup>6</sup> Строев П. Выходы государей царей и великих князей, Михаила Феодоровича, Алексия Михайловича, Феодора Алексиевича, всея Руси самодержцев (с 1632 по 1682 год). М., 1844. С. 206, 227, 243 и др.

<sup>7</sup> ЦГИА г. Москвы. Ф. 1184. Оп. 1. Д. 309. Главная церковная и ризничная опись Московского заштатного Сретенского монастыря. 1855 г. Соборная церковь Владимирской Божией Матери. № 10. Л. 3

мелкие левкасные вставки от гвоздей бывшей басмы. Части оклада, указанные в описи, соответствуют хранящимся в музее: это фрагменты басмы, датирующиеся по характеру орнаментов серединой XVII в.; две «накладки» — две гравированные дробницы с именами святых Алексия Человека Божия и Марии Египетской; венцы от нимбов святых с десятью кастами для страз (в которых было десять «стеклянных камней»).

Стиль иконы характерен для московской иконописи середины XVII столетия. В нем сохраняются черты традиционного иконописания и вместе с тем намечается переход к новому живописному языку. Перстосложение правых рук святых различно: у Алексия Человека Божия двуперстное, у Марии Египетской именованное. В связи с обострившимися спорами о двоеперстии и запрещении его на созванном патриархом Никоне Поместном соборе 1656 г. изображение этого жеста на «царской» иконе после собора маловероятно. Таким образом, хронологические рамки создания иконы определяются между 1648 и 1656 гг.<sup>8</sup>

Редкую иконографическую программу имеет небольшая икона-двухрядница XVII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева<sup>9</sup>. В верхнем ряду иконы изображен образ Богоматери

---

<sup>8</sup> Чугреева Н.Н. «Царская» икона из Сретенского монастыря в собрании Музея имени Андрея Рублева // Золотой Рожок. Юбилейный сборник научных статей сотрудников Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени преп. Андрея Рублева, посвященный 850-летию Москвы и 50-летию Музея. М., 1997. С. 114–119. Ил. на с. 120.

<sup>9</sup> ЦМиАР. КП 2165/1,2, Инв. 139/1,2-1. Дерево, левкас, темпера. Оклад—серебро, басма, чеканка, резьба, золочение. 33 × 27,5 см. Поступила в музей в 1976 г. через ВПХК из разнообразной по составу художественной коллекции писателя Н.А. Крашенинникова (1878–1941)

Казанской с предстоящими в молении митрополитом Московским Петром и преподобным Сергием Радонежским, а в нижнем — избранные святые, тезоименитые членам царской семьи Романовых: воин Феодор Пергийский, преподобный Алексей Человек Божий, преподобномученица Евдокия, мученица Ирина, преподобная Ксения и преподобная Мария Египетская.

Первым слева в нижнем ряду иконы-двухрядницы изображен святой воин-мученик Феодор Пергийский — небесный покровитель патриарха Филарета, деда и крестного отца царя Алексея Михайловича. В «государевой» церкви преподобного Михаила Малеина Вознесенского монастыря Московского Кремля, освященной во имя небесного покровителя царя Михаила Федоровича, был устроен придел Феодора «иже в Пергии Памфилийстей». Панихиды по патриарху Филарету совершались 21 апреля, в день святого мученика Феодора Пергийского. Второй в нижнем ряду — преподобный Алексей Человек Божий, «ангел» царя Алексея Михайловича. В день именин 17 марта царь посещал обычно московский Алексеевский монастырь во имя святого Алексия Человека Божия. Рядом с Алексием Человеком Божиим стоит преподобномученица Евдокия. Ее фигура расположена под Казанским образом, прямо над святой приходится благословляющая десница Младенца Христа. Важное место Евдокии в ряду святых дает возможность предположить, что

---

По свидетельству Н.Н. Крашенинникова, сына писателя, многие иконы были приобретены его отцом на московских развалах. Из коллекции Н.А. Крашенинникова в Музей имени Андрея Рублева поступили еще четыре иконы XVII–XVIII вв., а также произведения мелкой пластики.

икона была написана в связи с рождением 1 марта 1650 г. первой царской дочери Евдокии. Это подтверждается также и тем, что за преподобномученицей Евдокией в ряду святых следует мученица Ирина — святая царевны Ирины Михайловны, старшей сестры царя Алексея Михайловича, которая после неудачного сватовства датского королевича Вольдемара оставалась незамужней и была приемницей при крещении детей брата. После мученицы Ирины изображена преподобная Ксения — святая бабки царя Алексея Михайловича Ксении Ивановны Шестовой, в инокинях Марфы. Великую старицу Марфу, погребенную в Новоспасском монастыре, поминали 24 января в день преподобной Ксении. Старица Марфа, мать и воспитательница первого царя династии Романовых Михаила Феодоровича, сопровождала царскую чету на богомолье, заботилась и молилась о своих внуках. Замыкает нижний ряд святых преподобная Мария Египетская — небесная покровительница жены царя Алексея Михайловича Марии Ильиничны Милославской, земной родительницы Евдокии.

Икона-двухрядница относится к культуре Москвы и на основании анализа иконографической программы может быть датирована около 1650 г.<sup>10</sup> Манера письма образа традиционна, личное исполнено коричневатыми охрами с мягкими подрумянками и неширокими белильными высветлениями. По-видимому, мастер двухрядницы относился к старшему поколению иконописцев.

---

<sup>10</sup> *Чугреева Н.Н.* «Семейная» икона царя Алексея Михайловича (Икона Богородицы Казанской с избранными святыми в собрании Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1999. М., 2000. [Далее: *Чугреева*, 2000] С. 265–272. Ил. на с. 266–268.

В 1649 г., в связи с рождением первого сына Димитрия, царь Алексей Михайлович установил общерусское празднование Казанской иконе Богоматери, которая стала для царской фамилии не только государственной, но и «семейной» святыней. Икона-двухрядница с изображением Казанского образа была заказана в связи с рождением первой царской дочери Евдокии. Образ предназначался для келейных молитв членов царской семьи и мог находиться в кремлевском Теремном дворце.

В собрании Музея имени Андрея Рублева хранится также большая икона преподобной Марии Египетской в рост<sup>11</sup>. Святая изображена в трехчетвертном повороте влево, чуть склоненной, с поднятой в двуперстном жесте правой рукой. Икона, видимо, стояла в местном ряду иконостаса подобно местным вкладным иконам Алексия Человека Божия. По стилистике она близка столичным образцам иконописи середины XVII в. Образ преподобной Марии Египетской мог быть связан с царским заказом и создан до 1656 г.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> ЦМиАР. КП 2341, Инв. 1161-И. Дерево, левкас, темпера. 149 × 50 см. Поступила в музей в 1976 г. из Музея истории религии и атеизма, куда была привезена из Центрального антирелигиозного музея искусств. На обороте иконы вверху, над верхней шпонкой, номер: «ЦАМ кп 29257». Ранее икона находилась в Тверской старообрядческой общине в Москве (у Тверской заставы). В верхней левой части доски на обороте прибита овальная металлическая пластинка с надписью «Тверск. старообр. община 58», вверху в центре доски буквы краской «Т. С. Об.».

<sup>12</sup> Чугреева, 2000. С. 269–270. Ил. на с. 270. Датировка иконы последней третью XVII в. представляется малоубедительной. См.: Образы православного монашества: от преподобного Антония Великого до преподобного Серафима Саровского. Иконы из собрания Музея имени Андрея Рублева / Сост. Я.Э. Зеленина. М., 2013. Ил. на с. 4.



## СОДЕРЖАНИЕ:

|  |    |
|--|----|
| <i>Л.И. Алехина</i><br>Лествица 1510 года<br>из собрания Иосифо-Волоколамского монастыря   | 3  |
| <i>Л.И. Антонова</i><br>Миниатюры Евангелия апракос 1594 года Луки Кипрского   | 8  |
| <i>М.И. Антыпко</i><br>«Домовый иконостас»<br>из частного собрания в Иркутске  | 11 |
| <i>К.В. Дорофеева</i><br>Сочинение Фомы Кемпийского<br>«О подражании Христу»<br>в списке XIX века: к вопросу об источнике текста | 15 |
| <i>О.А. Дьяченко</i><br>Икона преподобного Сергия Радонежского<br>из собрания Г.А. Покровского                                   | 18 |
| <i>Л.М. Евсеева</i><br>Мастера иконостаса из Преображенской церкви<br>Пахомиева Кенского монастыря                               | 22 |
| <i>Я.Э. Зеленина</i><br>Экспертное заключение<br>как импульс к исследованию.<br>Находки минувшего года                           | 26 |
| <i>Е.Я. Зотова</i><br>Меднолитая пластика<br>с клеймами московского заведения<br>Ефима Лизунова                                  | 30 |

|  |    |
|--|----|
| <i>В.В. Игошев</i><br>Сборный серебряный оклад русской работы<br>на византийской иконе «Богоматерь с Младенцем<br>(Дексиократуса)»                         | 32 |
| <i>С.А. Кирьянова</i><br>К проблеме атрибуции иконных образцов<br>(по материалам коллекции<br>Музея имени Андрея Рублева)                                  | 33 |
| <i>Н.И. Комашко</i><br>Иконы местного ряда соборного иконостаса<br>Спасо-Евфимиева монастыря в Суздале:<br>к вопросу об атрибуции.                         | 39 |
| <i>Т.Н. Карсакова</i><br>Атрибуция окладов Нового времени<br>из собрания Музея имени Андрея Рублева<br>и частных коллекций                                 | 43 |
| <i>Т.Н. Нечаева</i><br>Новооткрытая псковская икона<br>святителя Николая Чудотворца<br>третьей четверти XVI века<br>из собрания Музея имени Андрея Рублева | 47 |
| <i>Н.Н. Чугреева</i><br>Датировка и атрибуция икон середины XVII века<br>с изображениями патрональных святых   | 50 |