

II ДЕМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2016 ГОДА

II ДЕМИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

ОТЧЕТНАЯ НАУЧНАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ
АНДРЕЯ РУБЛЕВА
ПО ИТОГАМ
2016 ГОДА

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ

Москва, 2017



Директор
М.Б. Миндлин
Заместитель директора по научной работе
Г.В. Попов

Отчетная научная конференция
Музея имени Андрея Рублева
по итогам 2016 года
30 – 31 марта 2017 года
Тезисы докладов

Составитель, научный редактор сборника
Н.И. Комашко

Центральный музей древнерусской культуры
и искусства имени Андрея Рублева, 2017



Наталья Алексеевна Демина

Наталья Алексеевна Демина (1904–1990), крупный знаток древнерусской живописи, принадлежала к поколению искусствоведов, в центре научных интересов которых находилось художественное наследие Андрея Рублева. В работах, посвященных творчеству великого русского художника, его современников и последователей она определила многое из того, что до сих пор понимают под «рублевским стилем». Н.А. Демина принимала участие в создании Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева в Москве (ныне МИАР): занималась созданием коллекции и экспозиции, методикой ее показа, изучением памятников в процессе реставрации.

В память о выдающихся заслугах Натальи Алексеевны Деминой Музей имени Андрея Рублева с 2016 года проводит научные конференции «Деминские чтения».

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. И. Алехина</i> К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ СИНОДИКА МОНАСТЫРЯ ИОАННА ЗЛАТОУСТА В МОСКВЕ НА БОЛЬШОМ ПОСАДЕ	8
<i>Л.И. Антонова</i> НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ МИНИАТЮР В ЛИЦЕВЫХ РУКОПИСЯХ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА	11
<i>Т.В. Барсегян</i> О СИНОДИКАХ СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ	13
<i>М.Е. Башлыкова</i> БОГОСЛОВИЕ СТРАДАНИЯ В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ	15
<i>Ж.Г. Белик</i> ИКОНОСТАС Н.С. ЕМЕЛЬЯНОВА В ХРАМЕ-ПАМЯТНИКЕ В ЛЕЙПЦИГЕ	20
<i>Н.В. Герасименко</i> СЕМЕЙНАЯ ИКОНА КУПЦОВ КУРЫНДИНЫХ В ОКЛАДЕ РАБОТЫ ФАБРИКИ Т.Н.МЕШКОВА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	26
<i>С.В. Гнutowa</i> ИКОНА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РАКИ С МОЩАМИ ПРЕПОДОБНОГО ПАВЛА ОБНОРСКОГО. К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ РАК ДЛЯ МОЩЕЙ РУССКИХ СВЯТЫХ, КАНОНИЗИРОВАННЫХ НА РУБЕЖЕ XIX –XX ВЕКОВ	28

<i>А.Г. Горшкова</i> ПОДПИСНЫЕ ПЕЧНЫЕ ИЗРАЗЦЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	33
<i>Е.В. Давыдова</i> ЦЕРКОВЬ СОБОРНАЯ: ИКОНОГРАФИЯ И ПРОГРАММА	35
<i>К.В. Дорофеева</i> ЖИТИЕ ПРЕПОДОБНОГО АВРААМИЯ ЧУХЛОМСКОГО (ГАЛИЧСКОГО, ГОРОДЕЦКОГО): СООТНОШЕНИЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ РЕДАКЦИЙ	36
<i>Б.Н. Дудочкин</i> ТЕКСТ С НАДГРОБИЯ АНДРЕЯ РУБЛЕВА – «БЛАГОНАМЕРЕННАЯ» ФАЛЬСИФИКАЦИЯ П.Д. БАРАНОВСКОГО	38
<i>Л.М. Евсеева</i> ИЕРУСАЛИМ КАК РИМ В МОЗАИКАХ МОНРЕАЛЕ (1180-е ГОДЫ)	39
<i>Т.А. Жукова</i> ИКОНА «ЧУДО ВМЧ. ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ, С 12 КЛЕЙМАМИ ЖИТИЯ» ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА (ДАР Д. АПАЗИДИСА) ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. К ВОПРОСУ ИКОНОГРАФИИ ЖИТИЙНОГО ЦИКЛА	40
<i>Я.Э. Зеленина</i> ЖИТИЙНАЯ ИКОНОГРАФИЯ ПРЕПОДОБНОГО КОРНИЛИЯ КОМЕЛЬСКОГО	42
<i>Е.Я. Зотова</i> ПОДПИСНАЯ И ДАТИРОВАННАЯ ПЛАСТИКА В ПУБЛИКАЦИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ И ЭКСПЕРТИЗЫ	45

<i>Т.В. Игнатова</i> ДЕЛО ОБ УКРАДЕННОМ ИКОНОСТАСЕ. ИЗ ИСТОРИИ ИКОННОГО СОБРАНИЯ ПРЕОБРАЖЕНСКОГО БОГАДЕЛЕННОГО ДОМА	48
<i>В.В. Игошев</i> ДРАГОЦЕННЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ ВКЛАДЫ НИКИТЫ ГРИГОРЬЕВИЧА СТРОГАНОВА, ВЫПОЛНЕННЫЕ В ЕГО СОЛЬВЫЧЕГОДСКОЙ МАСТЕРСКОЙ В КОНЦЕ XVI–НАЧАЛЕ XVII ВЕКА	50
<i>С.А. Кирьянова</i> КОЛЛЕКЦИЯ ИКОННЫХ ОБРАЗЦОВ ГУСЛИЦКОГО ИКОНОПИСЦА РОМАНОВА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	51
<i>Н.И. Комашко</i> О НЕКОТОРЫХ НОВЫХ БОГОРОДИЧНЫХ ИКОНОГРАФИЯХ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ КОНЦА XVII - НАЧАЛА XVIII ВЕКА: ВИЛЕНСКАЯ, НЕУВЯДАЕМЫЙ ЦВЕТ, БАЛЫКИНСКАЯ	53
<i>Л.В. Кондрашкова</i> ПЕВЧЕСКИЕ РУКОПИСИ СМЕШАННОЙ СТИЛИСТИКИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПАРТЕСНОГО И БЕЗЛИНЕЙНОГО МНОГОГОЛОСИЯ НА РУБЕЖЕ ЭПОХ	57
<i>Г.А. Назарова</i> О ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСИ НА ИКОНЕ ВАСИЛИЯ ГУРЬЯНОВА «ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ И ПРАВЕДНАЯ АННА» 1902 ГОДА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	59

<i>Т.Н. Нечаева</i> ДВЕ ИКОНЫ 1692 ГОДА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА	61
<i>И.А. Орецкая</i> О ФРЕСКАХ ЦЕРКВИ САНТА МАРИЯ ДЕЛЛА ЛАМА В САЛЕРНО. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ	64
<i>Г.В. Попов</i> ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ИКОНЫ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» ИЗ СЕЛА ДИВНАЯ ГОРА	65
<i>Д.Я. Романова</i> ЗНАЧИМОСТЬ ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВА ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РОДА ЛОПУХИНЫХ	67
<i>А.А. Салтыков</i> ИКОНА И ГИМНОГРАФИЯ	68
<i>Н.Н. Чугреева</i> ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ КАЗАНСКИХ ИКОН БОГОМАТЕРИ С КЛЕЙМАМИ	69
<i>М.И. Яковлева</i> ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ КАЛЛИЕРГИСА В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ «ПАЛЕОЛОГОВСКОГО РЕНЕССАНСА»	76

Л. И. Алехина

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ СИНОДИКА МОНАСТЫРЯ ИОАННА ЗЛАТОУСТА В МОСКВЕ НА БОЛЬШОМ ПОСАДЕ

Синодик-помянник монастыря Иоанна Златоуста в Москве из собрания музея (КП 3945/1) в последнее время привлекает все большее внимание в связи с ежегодной конференцией «Златоустовские чтения», посвященной этому утраченному московскому монастырю. Ранее рукопись уже была темой нашего сообщения¹. Разница между датировкой использованной в рукописи бумаги (1609-1610) и датировкой самих записей (1603–1605) заставила еще раз обратиться к вопросу о времени создания памятника.

Полистная таблица бумажных знаков дает четкое разделение 36-ти тетрадей Синодика на два блока: тетради 1–23 и 24–36. Кроме того, имеется 11 вставных листов с более поздними бумажными знаками: от 1622 до 1665 гг. Основная филигрань на бумаге Синодика – «кувшин» (французская бумага, получившая распространение на Руси в последней четверти XVI – первой половине XVII в.). Первый блок (Л. 1–185) писан на бумаге с филигранью одного типа, который датируется по справочникам 1610 г. (знак встречается в московском издании Минеи служебной, выпущенной в этом году). Однако работа над изданием началась годом раньше. Кроме того, на знаке из справочника имеется дата «1600», то есть бумага могла оказаться в Москве и в более раннее время, а при издании Минеи служебной использованы ее запасы. Нельзя исключить, что тогда же, могла поступить и бумага, на которой писаны первые тетради Синодика. Вторая часть блока (Л. 186–268) писана на бумаге также с филигранью «кувшин», но уже другого типа. Его датировка (1618) дана по изданию Октоиха. Как и в предыдущем случае, за основу взят год выпуска книги, в то время как работа над ней началась в феврале 1616 г.

¹ Алехина Л.И. Синодик Иоаннозлатоустовского монастыря в собрании ЦМиАР // Московский некрополь: История. Археология. Искусство. Охрана / Мат. науч.-практ. конференции 31 марта – 1 апреля 1994 г. М., 1996. С. 29–34.

Помянники Синодика дают более ранние датировки. Список имен благоверных великих княгинь в начале Синодика, написанный основным почерком, заканчивается царицей-инокиней Александрой – Ириной Годуновой, вдовой царя Феодора Иоанновича, то есть, написан уже после ее смерти (†29.10.1603). В то же время перечень благоверных великих князей завершается именем Феодора Иоанновича, а имя царя Бориса Годунова (†13.04.1605) вписано другим почерком, что свидетельствует о начале работы над Синодиком еще при его жизни. Имена царствующих особ, скончавшихся в последующие годы, не были внесены в перечень основным писцом. Три русских царя – Борис Годунов (†13.04.1605), Феодор Иоаннович (†10/20.06.1605) и Василий Шуйский (†12/22.09.1612) – были записаны одновременно, почерком, не встречающимся в других записях. После них стоит имя благоверного царя Михаила Федоровича Романова (†23 июля 1645).

Поминальный список имен Патриархов Московских и всея Руси (Л. 20 об.) сделан также одним поздним почерком почти через полвека после кончины первого московского Первосвятителя, одновременно с именем Патриарха Иосифа (†15.04.1652).

Есть еще несколько датирующих записей. В начале помянника рода Иваниса Зюзина (Л. 64 об.), сподвижника Ивана Грозного, сразу после заголовка, на поле, рукой основного писца приписано «Калинника убиеннаго». Очевидно, имеется в виду писменный голова Калинник Зюзин, погибший в Караманской битве, которая состоялась 19 февраля 1605 года. Значит, к этому времени значительная часть Синодика уже была переписана.

Помянник митрополитов (Л. 21–22), выполненный рукой основного писца, включает в конце имена митрополита Ростовского и Ярославского Ионы (Думина; † после 1607, по мнению А.А. Титова – 7.03.1608)¹ и архиепископа Смоленского и Брянского Феодосия († после 1606, до 1608)², что, казалось бы, не укладывается в гипотезу о времени работы над рукописью. Однако, во-первых, различен порядок слов в словосочетаниях: в начале списка сначала

¹ Брюханова Е.В., Э. П. Р. Иона // Православная энциклопедия. М., 2010. Т. 25. С. 456–457.

² Выражаю глубокую признательность И.И. Кондратьеву, который делился своими наблюдениями и еще неопубликованными материалами.

следует имя, а затем – сан (Петра митрополита, Алексея митрополита), в записи последних двух лиц – наоборот (митрополита Иону, архиепископа Феодосия). Во-вторых, различаются падежные формы: в основном списке это форма родительного падежа, обусловленная заголовком помянника («Помяни, Господи, душа преосвященных митрополит московских и всея Росии»), в приписке – форма винительного падежа, характерная практически для всех прочих поминальных списков Синодика (поминается не душа, а сам усопший). Отсюда и такое разночтение: на Л. 21 поминается душа «Ионы митрополита» († 1461), а на Л. 22 поминают «митрополита Иону». Это свидетельствует о более поздней записи последних имен.

Почерк основного писца присутствует и в отдельных записях второго блока. При этом им же пронумерованы и тетради 24–26 (киноварью, как и в первом блоке); остальные тетради остались нумерованными и заполнялись уже другими людьми. Значимой для датировки второго блока является переписанный основным писцом помянник рода Никиты Григорьевича Строганова (Л. 199–201 об.). Этот известный представитель русского купеческого рода за «службу и многие денежные ссуды для избавления Московского государства от польских и литовских людей» в 1614 году был пожалован правом именоваться полным отчеством (писаться с суффиксом *-вич*). То есть, указание в заглавии на «Род Никиты Григорьевича Строганова» свидетельствует о том, что запись сделана не ранее этого времени.

Таким образом, анализ записей позволяет предположить, что писец приступил к работе скорее всего в 1604 г. По причинам, о которых можно лишь догадываться, он не внес своевременно в помянники имена скончавшихся в эпоху Смуты русских государей и Первосвятителей Московских, хотя продолжал трудиться над Синодиком, как минимум, до 1614 года, когда дополнил рукопись последними тетрадями и вписал туда род Никиты Григорьевича Строганова. Видимо, в это время Синодик был сформирован как кодекс и переплетен. В 1620-е годы записи делаются уже другим почерком, а помянники продолжают пополняться вплоть до 1670-х годов.

Л.И. Антонова

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ МИНИАТЮР В ЛИЦЕВЫХ РУКОПИСЯХ СЕРЕДИНЫ XVI ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ АПОСТОЛА ИЗ СОБРАНИЯ РНБ)

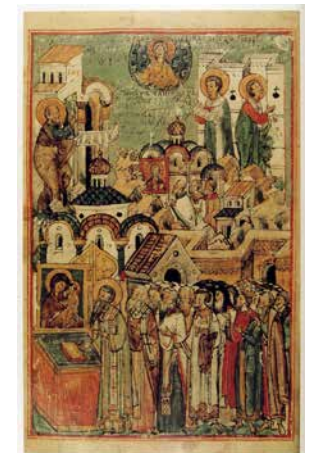
Глубокие изменения, происходившие в жизни Руси в середине XVI века и связанные с началом царствования Ивана IV, с большой силой отразились в искусстве и, особенно, в книжной миниатюре. Новые тенденции развития композиционного мышления ярко демонстрирует цикл миниатюр Апостола-апракос из собрания Ф.А. Толстого (РНБ.Ф.1.60) 1540 – начала 1550 годов.

Э.А. Гордиенко, которая ввела рукопись в научный оборот, относит ее выполнение к новгородской архиепископской мастерской¹. Семь миниатюр, не считая изображения апостола Луки в заставке, расположены на вставных листах и имеют размер около 21,5 × 14,5 см.

Все миниатюры выполнены одним мастером. По технике они строго не выдержаны и представляют собой некий промежуточный этап между живописностью и графичностью.

Репертуар миниатюр рукописи РНБ, необычный для жанра Апостола, воплотил новую иконографическую программу, объединенную общим замыслом.

По композиции миниатюры Апостола – не разрозненные иллюстрации к отдельным чтениям, а заверченный цикл, в который включены параллельные смысловые ходы. В нем сочетаются историко-событийный рассказ и фило-



¹ Просматриваются аналогии с орнаментикой инициалов новгородского Евангелия (БАН.13.I.26).



софичные созерцательные сцены, события переданы последовательно и протяженно во времени. Ощущение времени в миниатюрах передано по-разному: от застывшего, созерцательного до сиюминутного, настоящего. Цикл пронизывает единая динамическая направленность действия. В его пространственно-временное поле органично «включен» зритель. Кроме того, наблюдается дифференцированность изображения персонажей, разнообразие их пластической интерпретации. Мастер пытается с помощью несложных приемов приблизиться к отображению некоей пространственной перспективы.

Стилистическая и иконографическая связь миниатюр Апостола с новгородскими и псковскими памятниками указывает на их прямое отношение к московской мастерской митрополита Макария.

Т.В. Барсегян

О СИНОДИКАХ СПАСО-АНДРОНИКОВА МОНАСТЫРЯ

Исследования о синодиках московского Спасо-Андроникова монастыря отсутствуют. В изданных в XIX веке книгах архиепископов Сергия (Спасского) и Григория (Воинова) имеются лишь противоречивые сведения из синодиков о настоятелях обители.

Цель данного сообщения – представить неизвестные архивные материалы из Синодика Андроникова монастыря (собрание Центрального исторического архива Москвы), а также лицевой Синодик XVII века (сборник ГИМ).

Важное значение для изучения истории Андроникова монастыря имеют сведения, которые можно почерпнуть в описи обители 1839 года, составленной настоятелем Гермогеном (Сперанским) и содержащей упоминания из Синодика о настоятелях (49 человек). Рукопись хранится в Центральном архиве Москвы (Ф. 1197. Оп. 1. Д. 1100. Л. 17–19). Данные материалы содержат сведения о времени кончины некоторых настоятелей.

Исключительную ценность представляет лицевой Синодик Андроникова монастыря (ГИМ. Середина – третья четверть XVII века. Барс. 974). Синодик состоит из трех частей: литературного синодичного предисловия (д. 11–110), помянника без указания даты кончины умерших (Л. 111–151), семи лицевых миниатюр. Подобная структура характерна для канонических синодиков XVII столетия и свидетельствует о том, что он не предназначался для чтения во время церковных служб, а являлся четким сборником, душеполезной книгой, содержал литературные тексты учительного, назидательного и догматического характера. Подобные синодики появились в конце XV века, первым автором их был преподобный Иосиф Волоцкий.

Особенностью Синодика Андроникова монастыря является то, что автор особое внимание уделил соблюдению устава – правил иноческой жизни. В предисловии этому посвящена отдельная глава «Поучение Аввы Дорорея инокам».

Помянник Синодика начинается с имен Иерусалимских и Московских Патриархов – Ионы, Гермогена, Филарета, Иосафа; приводятся имена православных царей и великих князей (заканчивается царем Михаилом), митрополитов. Отдельный раздел посвящен преподобному Сергию Радонежскому, его родителям Кириллу и Марии, братьям Стефану, Петру, а также родословной царя Михаила Федоровича Романова. Поминаются «начальники сия обители Андроникова монастыря» (от преподобного Андроника до Ионы).

Примечательно оформление Синодика. Текст размещен на странице в одну полосу, написан четким хорошим полууставом, отдельные главы имеют завершение в виде колофона, заставки со старопечатным орнаментом. Начало глав выполнено киноварью, так же, как крупные буквы, имеющие растительные отростки (типа ломбардов). Семь лицевых миниатюр, каждая размером в лист, выполнены одним столичным художником. Всех их отличает высокий художественный уровень исполнения и характерная особенность – отсутствие сцен ужаса, сложных символов, изображающих тернистый путь души после ее отделения от тела.

Миниатюры расположены по всей рукописи: «Внезапная смерть», «Пир и преставление некоего мужа богатого», «Житие богатого успешно, ел, пил досыта, хоромы выстроил и его преставление», две композиции «Мерило праведное», «Душа праведная».

Последняя миниатюра «Душа праведная», как и текст, утверждает основную идею Синодика – необходимость молитвы за умерших, чтобы их душам было ниспослано Царствие Небесное.

В миниатюрах нет экзальтации, устрашения образами смерти, все сдержанно, спокойно, величественно. Синодики на Руси называли не «книгой мертвых», а «книгой живых», потому что смерть – это понятие жизни, то есть, исполнение воли Бога о каждом человеке.

Следует отметить, что Синодик Андроникова монастыря – замечательный исторический, литературный и художественный памятник.

М.Е. Башлыкова

БОГОСЛОВИЕ СТРАДАНИЯ В КИЕВО-ПЕЧЕРСКОМ ПАТЕРИКЕ

Интерес к представлениям средневековой христианской культуры о страдании закономерен. Прикасаясь к духовному опыту эпохи, которая пережила не меньше социальных потрясений и гуманитарных катастроф, чем нынешняя, мы можем обнаружить нечто полезное для себя в том отношении к важнейшим вопросам человеческого бытия, которое она выработала в итоге. Не всегда для этого нужно обращаться к богословским трудам данного времени, да это и не всегда возможно. Для Руси (России) с ее очень поздней традицией богословской мысли в средние века роль источника нередко играют тексты древнерусской литературы. Давно отмечена чрезвычайная серьезность древнерусской литературы, полное отсутствие в ней элемента вымысла, беллетристики. Это давало возможность исследователям рассматривать средневековую русскую литературу как правдивое отражение действительности. Со второй половины XX века началось изучение и ее богословского наполнения.

Житийная литература изобилует формулами, образцами, которые применяются к самым разным ситуациям в жизни разных святых. Много написано о том, что трафаретные выражения, «общие места» (отметим сразу возникающие отрицательные коннотации термина) составляют структуру агиографического повествования. Отсутствие конкретных деталей в житиях святых нередко ставилось в вину авторам повествований¹. Однако вскоре становится очевидным, что от подобной универсальности формулы, сюжетные и стилистические, не теряют своего значения. Уже на рубеже XIX–XX веков раздавались голоса исследователей, предчувствовавших необходимость методологически иного подхода к изучению произведений житийного жанра². Сюжетные и стилистические

¹ Ключевский В.О. Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

² Яковлев В. Древне-киевские религиозные сказания. Варшава, 1875. Кадлубовский А.П. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых // Русский филологический вестник (оттиск). Варшава, 1902.

формулы, используемые в житиях, можно назвать своеобразным воплощением богословских суждений. Подобно тому, как иконопись называют «умозрением в красках», так и жития можно отнести к особому виду богословия, требующему понимания своего специфического языка.

Многие из подобных «терминов» зависят от текстов Священного Писания, которое играет роль своеобразной основы по отношению к литературе Средневековья. Библейские фрагменты были названы в современной медиевистике «тематическими ключами»¹. Действительно, обращение к цитатам из Библии при рассмотрении средневековых текстов, является очень важным для понимания смысла произведения. Если же речь идет о житиях, то здесь Священное Писание присутствует открыто – в виде прямых цитат, и гораздо более насыщенно – в виде многочисленных аллюзий, неявных отсылок, скрытых цитат.

Принцип подражания Христу (*Imitatio Christi*) был одним из важнейших в средневековой культуре. Вера во Христа, желание спасения от разрушительного зла мира и – как конечного зла – от смерти, желание войти в Царствие Небесное, построенное на основании Любви, во все времена определяло желание следовать за Христом, стать его учеником. Предельное страдание для христианина – это Крестные страдания Иисуса Христа, принимаемые Им добровольно и от этого неизмеримо возрастающие в степени остроты. Этими страданиями даруется спасение человеческому роду, и за ними следует Воскресение. В этом контексте воспринимал свои страдания и человек христианской культуры. Уподобление Христу в жизни на земле, в том числе и в страданиях, имеет продолжение в уподоблении на небесах – в получении награды: Воскресение Христа соотносится с получением спасения христианином. Это построение можно назвать краткой схемой агиографического текста.

Призыв следовать за Христом, подражать Ему, звучал из уст самого Господа, говорившего о необходимости взять свой крест, обращавшегося к ученикам со словами: «Возьмите иго Мое на себя

¹ Пиккио P. *Slavia Orthodoxa*. Литература и язык. М., 2003.

и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем» (Мф. 1:29). Путь приобретения кроткого и смиренного нрава требует самоограничения, «самоутеснения», неизбежно связанного со страданием. И эту науку призван проходить любой христианин, как мирянин, так и монах. Таким образом, страдание – неизменная составляющая духовной жизни. В русской средневековой культуре преобладал аксиологический идеал монашеской жизни, соотносимый со словами Христа, обращенными к богатому юноше: «Если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною» (Мф. 19:21).

В Киево-Печерском патерике, как и в целом в агиографической литературе, из двух аспектов страдания – страдания собственного и страдания другого, наиболее разработан первый. Страдание в жизни героя жития не считается благом, однако может иметь положительное значение, если рассматривается в перспективе спасения души. Личное страдание святого практически всегда добровольное. Вступая в монастырь и принимая обеты, человек сознательно ограничивает себя. Это самоограничение в аскетической практике называется «подвигом»; неслучайно в описании вступления человека в монастырь почти неизменно присутствует формула «восприят иноческое жестокое житие»¹. Послушание и связанное с ним смирение как линия поведения человека – в данном случае инока – ведут его к страданию. Но смирение же, вкупе с терпением, одновременно является и средством перенесения страданий, вызванных искушениями.

Смирение Христа в перенесении побоев, издевательств и самой Крестной смерти было предельным образцом для инока. Именно о нем упоминает юноша Феодосий еще до своего прихода в монастырь, отвечая матери, уговаривавшей его перестать печь просфоры для церковной службы и таким образом наносить урон чести своего знатного рода: «...Господь Богъ нашъ Иисусъ Христосъ, самъ поубожися, и смири себе, намъ образъ дая, да и мы Его ради сми-

¹ Например, в Житии прп. Исаакия Печерского // Киево-Печерский патерик. Киев: Типография Киево-Печерской лавры. 1661. Л. 149, 151. Здесь и далее цитаты приводятся по данному изданию памятника.

римся. Такожде поруганъ // бысть, оплеванъ, и заушенъ, и вся претерпе нашего ради спасения: колми паче лепо есть намъ терпети, да Христа приобрящем»¹.

Этапы жизни инока, наиболее связанные со страданиями, – это совершение особенных подвигов, сильные искушения. И здесь в наибольшей степени используется воинская символика, обусловленная призывом Христа к мужеству: инок в ситуации искушения называется «доблестный страдалец Христов». Образцовое перенесение сильных искушений в Патерике – это перенесение их с радостью и молитвенным благодарением; замечательно использование здесь стилистической формулы «аки ничтоже зло (скорбно) прием»².

Пример терпения скорби в библейской культуре – праведный Иов. В Патерике параллели с его жизнью проводятся в описании самых трудных ситуаций. Древний праведник говорит своей жене: «...Ты говоришь как одна из безумных: неужели доброе мы будем принимать от Бога, а злого не будем принимать?» (Иов. 2:10). И его слова в виде скрытой цитаты, как образцовое отношение к страданию, приводятся в Патерике, когда речь идет о пребывании в плену преподобного Никона Сухого: «...Той бо Самъ предаеть въ плен крепость ихъ же хочеть. Но мы аще благая прияхомъ от руки Господня, злаго не стерпимъ ли?»³. Соотнесение ситуации с историей праведного Иова проявляет ключевое понимание страданий как связанных с действием злых сил духовного мира и побеждаемых лишь терпеливым их перенесением.

Страдания мира присутствуют в Патерике в ситуациях исцеления больных, кормления голодных. Страдания народа проникают в текст Патерика, когда речь идет о войнах, о нападении половцев и разграблении городов. И отношение к социальным бедам в Житиях печерских святых имеет в основе то же понимание, что и страдания индивидуальное, – противостояние силам зла. Это демонстрирует эпизод из Жития преподобного Прохора Лебедника, где описывается столкновение святого и князя, спровоцировавшего голод

¹ Киево-Печерский патерик. Киев: Типография Киево-Печерской лавры. 1661. Л. 46 об. – 47.

² Там же. Л. 48, 48 об.

³ Там же. Л. 238 об.

в Киеве. Преследуя политические интересы, он перекрывает торговые пути, и люди в Киеве начинают умирать от голода. Привыкнув получать помощь от монастыря, они приходят к инокам и находят там одного монаха – преподобного Прохора, который печет хлеб из лебеды, выгребает из печки пепел и после молитвы раздает приходящим. Те, кто берут их из рук святого, чувствуют забытый вкус свежего хлеба и настоящей соли¹, которые не меняются и для тех, кто получает их через вторые-третьи руки. Только для укравших их из кельи святого они остаются пеплом и горькой снедью из травы. Узнавший об этом князь подозревает инока в сокрытии продуктов, разрушающих его «анти-экономическую» политику, но при обыске в кельи святого Прохора Лебедника, не находят ничего съедобного. Открытыми угрозами князь ничего не смог добиться от инока, проявляющего все то же «терпеливое мужество» в противостоянии воли человека, который становится проводником замысла злых сил. Итог этого противостояния – раскаяние гонителя. Князь становится свидетелем совершения чуда по молитве святого, и это приводит его к покаянию и изменению жизни². Таким образом, и в этой ситуации крайнего противостояния христианина и несправедливой власти, причиняющей страдания другим, главную роль играют те же самые необходимые христианину качества – терпение и мужество, направленные на достижение главной цели – покаяния человека и приведения его к спасению.

¹ Там же. Л. 202 об.

² Там же. Л. 203 об.

Ж.Г. Белик

ИКОНОСТАС Н.С. ЕМЕЛЬЯНОВА В ХРАМЕ-ПАМЯТНИКЕ В ЛЕЙПЦИГЕ

Русский Свято-Алексеевский храм был построен в память 22 000 русских воинов, погибших на поле «Битвы народов» под Лейпцигом в 1813 году, в его крипте погребены их останки. Иконостас нижнего храма устроен в XXI веке, а верхняя церковь, освященная в честь святителя Алексия митрополита Московского, представляет собой уникальный художественный ансамбль начала XX столетия. Семиярусный иконостас создан по проекту архитектора Владимира Александровича Покровского. Комплекс насчитывает 84 иконы, написанные в московской мастерской Николая Сергеевича Емельянова. Местный ряд украшен окладами, выполненными одной из крупнейших ювелирных фирм Москвы – поставщиком Императорского Двора, акционерным «Товариществом производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И.П. Хлебникова сыновья и К°».

Почетным председателем Строительного Комитета стал великий князь Михаил Александрович. Весной 1911 года в состав Комитета вошел архитектор Владимир Александрович Покровский, он же стал автором трех эскизов, представленных на рассмотрение императору. 5 июня 1911 года государь одобрил с небольшими изменениями проект, близкий по архитектурному решению церкви Вознесения в Коломенском в Москве. В.А. Покровский выполнил проект внутреннего убранства храма, эскиз иконостаса, солеи и хоругвей в «русском стиле» в соответствии с архитектурой храма.

Если фирма Хлебниковых давно и успешно работала в области ювелирного искусства, а сам Иван Петрович Хлебников получил звание поставщика Двора, то иконописец и реставратор Николай Сергеевич Емельянов стал известен в высших кругах общества незадолго до строительства Лейпцигского храма. 1909 годом датируется наиболее ранний атрибутируемый ему комплекс икон, созданный «в духе XVII века» для иконостаса временной церкви во имя преподобного Серафима Саровского для «собственного Его

Императорского Величества конвоя и сводного пехотного полка». Он располагался по соседству с царскосельским парком, и более известен как Феодоровский государев собор.

В бланке Н.С. Емельянова от 1914 года перечисляется несколько выполненных им крупных работ: иконостасы в соборы Царского села, в храм памяти Битвы народов под Лейпцигом и часть икон в храм 300-летия царского Дома Романовых¹. Иконы обоих Феодоровских соборов сохранились в Государственном музее истории религии и в частных собраниях, и только один комплекс находится на своем историческом месте – в интерьере храма-памятника в Лейпциге. Н.С. Емельянов, несомненно, писал иконы и занимался реставрацией задолго до участия в государственных проектах, только более ранние работы не выявлены. Возможно, они не столь ярко выделяются своей художественной индивидуальностью, как работы исследуемого периода, и поэтому стилистически сливаются с массой других икон конца XIX – начала XX века. Помимо трех храмовых комплексов, известно небольшое количество подписных и неподписных икон, атрибутируемых Н.С. Емельянову по стилю, созданных после 1909 года по заказам частных лиц. Фактически, круг датированных произведений Н.С. Емельянова хронологически охватывает период не более пяти лет.

Годы рождения и смерти прославленного иконописца неизвестны, в литературе бытуют широкие даты жизни художника: он родился во второй половине XIX века и умер после 1917 года. В адресной книге Москвы 1916 и 1917 годов Николай Сергеевич Емельянов значится как художник, иконописец, проживающий по адресу: Москва, 2-я Рогожская улица, дом 29, имел телефон 319–62, при этом указанный дом не значился собственным домом иконописца. По этому адресу могла располагаться его мастерская в Москве. Чуть больше сведений дают документы РГИА, где, в частности, упоминается, что иконописец происходил из крестьян Калужской губернии, Боровского уезда, Тарутинской волости, деревни Черикова².

¹ Федотов А. С. Москва в начале XX века. М., 1997. С. 338

² Басова М.В. Емельянов Николай Сергеевич // Православная энциклопедия. Том XVIII. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 438–440. Автор публикации ссылается на архивный документ: РГИА. Ф. 489. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 519 об. – 520.

Нет сомнения, что иконописец получил прекрасную подготовку, художественные приемы свидетельствуют о его происхождении из иконописной, а не живописной среды, но также очевидно, что он приобрел навыки классического светского художественного образования. Несмотря на абсолютную самобытность стиля Емельянова, некоторые приемы свидетельствуют о его художественных связях с мстерскими иконописцами, работавшими в начале XX века в Москве, в частности, с иконами Александра Алексеевича Тюлина. Один из очевидных примеров для сопоставления – икона «Преподобный Иоанн Дамаскин», написанная А.А. Тюлиным в 1905 году для Покровского собора на Рогожском кладбище. Не исключено, что это связано с совместной работой с мстерскими художниками или в составе их иконописной мастерской в Москве.

После образования Общества возрождения художественной Руси в 1915 году Н.С. Емельянов стал единственным иконописцем в составе его членов, среди которых, помимо венценосных особ и ярчайших представителей культурной элиты общества, были видные художники Виктор Васнецов, Иван Билибин, Константин Маковский, Михаил Нестеров, Николай Рерих и другие. Остальные прославленные иконописцы лишь привлекались к участию в проектах, инициированных Обществом. Целью создания Общества стало «распространение в русском народе широкого знакомства с древним русским творчеством во всех его проявлениях и дальнейшее его развитие в применении к современным условиям»¹. Широкую программу деятельности Общества прервала Революция 1917 года.

В каждом из проектов Николай Сергеевич Емельянов сотрудничал с ведущими архитекторами и ювелирными фирмами. Проект Федоровского собора в Царском Селе первоначально принадлежал А.Н. Померанцеву, доработка и исполнение – В.А. Покровскому, иконостас выполнен «Товариществом Хлебникова» по рисункам В.А. Покровского. Помимо новонаписанных Н.С. Емельяновым икон в храме были иконы древние, их реставрацией также занимался Н.С. Емельянов. Не исключено, что высокий авторитет как

¹ Федотов А. С. В. М. Васнецов и создание Федоровского городка в Царском Селе // Москва в начале XX века. М., 1997. С. 333.

реставратора прославил его настолько, что именно ему поручили реализацию наиболее значимых в это время государственных художественных проектов, исполнение которых требовалось в кратчайшие сроки, и где за ходом работ наблюдали высшие государственные сановники, а о результатах докладывали лично членам Императорской семьи. Для верхнего храма Феодоровского собора в Санкт-Петербурге Н.С. Емельянов написал иконы пятого пророческого ряда, а также образы архангелов верхнего ряда обоих приделных иконостасов. Остальные иконы написаны московскими мастерами В.П. Гурьяновым, братьями М.И. и Г.И. Чириковыми, М.И. Дикаревым и его сыновьями, иконостас выполнен товариществом «П.И. Оловянишников и сыновья».

Понятие «русский стиль» подразумевает множество стилистически разнообразных памятников, в зависимости от того, к какой исторической эпохе обращался художник как к источнику. Поэтому в рамках русского стиля происходит трансформация не только стиля, но и формы иконостаса – от лаконичных однорядных алтарных преград до примеров высокого русского иконостаса. Комплекс иконостаса Свято-Алексеевского храма в Лейпциге – пример высокого иконостаса, состоящего из 7 рядов. Крупный комплекс икон был выполнен в кратчайшие сроки. Поскольку почти одновременно велись работы по другим значительным проектам – писались и реставрировались иконы для Феодоровских соборов, очевидно, что эти иконы писали в составе мастерской. Архивные документы, выявленные С. Гавриловым¹, называют имена двух помощников Н.С. Емельянова – московские крестьяне-иконописцы Д.В. Голиков и А.И. Антонов².

Н.С. Емельянов известен своими работами в древнем стиле, иконостас в Лейпциге входит в число эталонных образцов, расширяет иконографический репертуар известных его работ и выявляет характерные стилистические и иконографические приемы художника. Для иконографии характерно свободное использование древних новгородских источников и примеров композиций XVII века

¹ Гаврилов С. Из истории создания храма-памятника во имя Святителя Алексия в Лейпциге // Русский храм-памятник в Лейпциге : сборник научных трудов / сост., отв. ред.: М. Э. Дмитриева. СПб, 2015. С. 59–126.

² Там же.

в сочетании с элементами, стилистически близкими эстетическому направлению Ар Нуво, в России известному как стиль модерн. Формирование объема цветовыми пятнами с ярко выраженной границей встречается на иконах, написанных Емельяновым для всех трех соборов, золотые и белильные орнаменты в форме причудливых завитков стали визитной карточкой художника. Обращают внимание характерные для икон Емельянова гармоничные пропорции, золотая и цветовая обводка по контуру фигур, тонкая продуманная система наложения пробелов на личное и одежды, контрастное сочетание темного фона и яркого цвета одежд. Живопись, особенно на иконах местного ряда, отличается высоким уровнем исполнения, эффектностью цветового решения, виртуозной манерой письма. Художник виртуозно обращался не только с цветовыми сочетаниями, но часто играл на контрастах, на противопоставлении цветов, формируя ритмичную пульсацию цветовых пятен. Несмотря на использование древней стилистики и образцов, в иконах присутствует влияние современного художнику стиля модерн: ангелы на иконе «Богородица на престоле» повернуты в профиль, сделан особый акцент на линию и форму, ритм орнамента.

На бланке Емельянова указано, что он принимал заказы на стенописные и иконописные работы в разных стилях, что в практическом воплощении достигалось использованием разных пластов национального наследия и составляло развитие в рамках «русского стиля»: художники обращались к московско-ярославскому, новгородско-псковскому, киевскому искусству, иногда сочетая разные источники их между собой. Аккуратность и тщательность проработки формы сменяется подчеркнутой «рукотворностью» и отсутствием тщательной механической отделки. Об умении писать иконы в разных стилях свидетельствуют сохранившиеся произведения Н.С. Емельянова и его опыт реставратора. В музейных и частных собраниях сохранились несколько его подписных икон, выполненных в разных стилях. Их исследование подтверждает, что как иконописец Н.С. Емельянов имел широкий стилистический диапазон.

Вопреки трагическим событиям истории XX века, иконный ансамбль храма-памятника в Лейпциге хорошо сохранился. Важно

отметить, что комплекс пребывает в «родном» архитектурном интерьере, что позволяет представить иконографическую программу, реализованный замысел архитектора и художников, визуальное воплощение идей, сохранившихся в настоящее время в проектах. Значительное количество икон и их хорошая сохранность позволяет судить о стилистических особенностях иконописца Н.С. Емельянова и его помощников, проследить иконографический репертуар, что имеет важное научное значение для атрибуции его неподписанных работ.

Иконостас Свято-Алексеевского храма являет собой яркий образец русского религиозного искусства начала XX века. Выраженные в нем тенденции взаимодействия и взаимопроникновения национальных традиций и искусства модерна оказались созвучны общеевропейским культурным процессам. Почти одновременно в европейских странах происходят аналогичные процессы возрождения средневекового искусства, древние формы переосмысливаются через призму художественного языка Ар Нуво. Именно поэтому произведения в «русском стиле» начала XX века, сочетавшие черты модерна и национальное своеобразие, были отмечены высокими наградами на международных выставках как наиболее «передовые». Иконостас наглядно показывает, что в качестве источников использованы художественные формы XVII столетия, при этом в выборе образцов присутствует некоторая эклектичность, многоцветие древнерусского искусства в произведениях начала XX века становится инструментом для достижения цветовой динамики в оформлении крупных комплексов. Посредством модерна национальные черты и элементы русского искусства становились частью мировой художественной культуры.

Н.В. Герасименко

СЕМЕЙНАЯ ИКОНА КУПЦОВ КУРЫНДИНЫХ В ОКЛАДЕ РАБОТЫ ФАБРИКИ Т.Н. МЕШКОВА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Икона «Пророк Илия» из собрания Музея имени Андрея Рублева сохранила примечательную надпись, которая позволяет прикоснуться к истории одной купеческой семьи: «Сей образъ Св. Пророка Илиі // въ благословеніе и добрую память обо мне // сыну моему Илие. // Май. 1897 г. Илья Курындинъ».

Курындины – купеческий род, происходивший из города Трубчевска Орловской губернии (ныне Брянская обл.). Купцы Курындины владели в Трубчевске фабрикой по обработке пеньки, торговым домом и были известны своей благотворительностью.

Заказчиком иконы, очевидно, являлся Илья Никонович Курындин, родившийся в Трубчевске в 1840 году. Его родители – Никон Стефанович Курындин (ок.1799–1855) и Агрипина Павловна, урожденная Житкова (1816–1885). В Трубчевске на средства Никона Стефановича в 1846–1848 годах на месте деревянного храма была построена каменная церковь Илии Пророка, около которой он был похоронен со своей женой. Его сыновья Илья и Захарий Курындины в 1890–1893 годах расширили этот храм, пристроив два придела, освященные в 1893 году во имя св. Пантелеймона и св. Илии.

Илья Никонович был женат на Наталье Семеновне Могилевцевой (1845–1920), сестре крупного киевского промышленника и благотворителя Семена Семеновича Могилевцева (ок. 1846–1917), происходившего из Брянска. К концу XIX века И.Н. Курындин основал свое собственное товарищество «И.Н. Курындин и сыновья», продававшее растительные масла, пеньковые товары, лес, бумагу и имевшее магазин и склад в Одессе на улице Большая Арнаутская, 73.

Супруги имели несколько детей, среди которых были три сына – Тихон, Семен и Илья. Имена Ильи и его брата Семена названы в завещании их дяди С.С. Могилевцева, умершего в апреле 1917 года

и завещавшего им трамвайное дело от Киева до Дарницы и Броваров, где состоял главным пайщиком, и капиталы на него. Однако в связи с революционными событиями братья не смогли вступить в наследство. Илье Ильичу, родившемуся в 1879 году, и была подарена икона «Пророк Илия».

Клеймо с изображением великомученика Георгия на коне, указывает на изготовление оклада в Москве. Второе клеймо имеет развернутый вид и принадлежит московской фабрике Т.Н. Мешкова, изделия которой, согласно данным М.И. Постниковой-Лосевой, встречаются с 1898 года. Однако сведения о продукции этой фабрики имеются и за более ранние годы. Так, на фабрике Т.Н. Мешкова в 1894–1895 годах были выполнены новые бронзовые ворота к 200-летнему юбилею храма Воскресения Христова в Кадашах, литые бронзо-золоченые царские ворота для Свято-Троицкой церкви в Лысьве, освященной в мае 1899 года, а также все бронзовые работы – Царские ворота, алтарные двери, паникадила, подсвечники и лампы – в Никольском соборе Хотьковского монастыря, освященного в 1904 году.

Согласно сведениям, опубликованным С. Кайковой и З. Малаевой, Трифон Николаевич Мешков в 1880-х годах получил в наследство от своего отца Николая Семеновича Мешкова бронзо-литейную мастерскую, деятельность которой отмечена с 1860-х годов. При Трифоне Николаевиче произошло расширение ассортимента, стали изготавливаться серебряные изделия, в т.ч. оклады икон. По сведениям адресных книг, в 1901 году фабрика располагалась в собственном доме по адресу: Б. Татарская, д. 11, на ней работало 75 рабочих; в 1909 году – 40–50 рабочих, годовой оборот составлял 30–40 тысяч рублей. Продукция фабрики была отмечена медалью на XV Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве в 1882 году. С того времени изображение аверса и реверса медали с портретом Александра III и аллегорической фигурой Изабеллы было запечатлено в клейме фабрики. Именно таким клеймом отмечен оклад иконы из Музея имени Андрея Рублева, а также ряд произведений последней четверти XIX века из частных собраний.

С.В. Гнупова

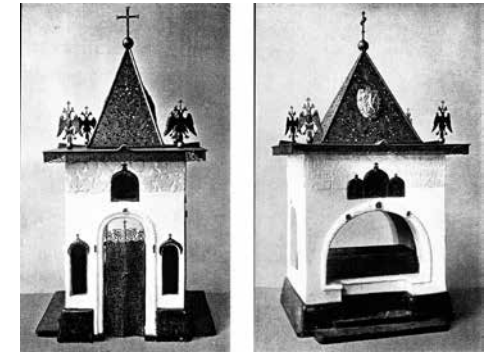
**ИКОНА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ РАКИ С МОЩАМИ
ПРЕПОДОБНОГО ПАВЛА ОБНОРСКОГО.
К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ
РАК ДЛЯ МОЩЕЙ РУССКИХ СВЯТЫХ,
КАНОНИЗИРОВАННЫХ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ**

Доклад посвящен редкой иконе начала XX века, на которой запечатлена рака для мощей преподобного Павла Обнорского, сооруженная по заказу императора Николая II после пожара в Павло-Обнорском монастыре в 1909 году, в котором погибли прежняя рака и находившийся на ней меднолитой Крест-Распятие – благословение преподобного Сергия Радонежского. Чудесным образом в огне уцелели только рельефные металлические надгробные изображения лика святого и его десницы, воспроизведенные на иконе. Она же донесла до нас вид разрушенной в XX веке сени, выполненной, как и рака, по эскизу С.И. Вашкова на фирме П.И. Оловянишникова.



Святой Павел Обнорский был учеником преподобного Сергия Радонежского. Его обитель создана по благословию митрополита Киевского, Московского и всея Руси Фотия, который в 1414 году прислал антиминос для освящения первого деревянного храма во имя святой Троицы, срубленного руками столетнего старца Павла с братией. Преподобный Павел почил 10(23) января 1429 года в возрасте 112 лет, прожив последние 15 лет в основанной им Обнорской обители. Мощи его всегда почивали под спудом. В 1547 году на церковном соборе в Москве Павел Обнорский был причислен к лику святых, а в 1548 году ему была составлена служба

игуменом Обнорского монастыря Протасием, который и представил первоначальные материалы для канонизации. В конце XIX века, во время проведения каменных работ в монастыре церковь над гробом преподобного, построенная игуменом Протасием, была разобрана, и вместо нее сооружена новая, более обширная, в которой надгробие над мощами святого, бывшее ранее возле самой стены, оказалось посередине.



В 1878 году внутри храма над мощами основателя обители устроили серебряную раку. В монастыре бережно сохранялись его святыни: меднолитой крест, которым преподобный Сергий Радонежский благословил Павла на пустынное жительство, а также часть липового дупла, в котором подвижник жил три года.

В XVI веке Павло-Обнорский монастырь, несмотря на удаленность от столицы и разорение казанскими татарами, стал обретать известность. Среди жертвователей обители были вельможи и великокняжеские особы. Вкладчиком монастыря был Великий князь Василий Иванович, в 1545 году обитель посетил царь Иван Грозный. Впоследствии высочайшее покровительство монастырю было продолжено. В частности, последний перед революцией 1917 года настоятель монастыря архимандрит Никон (Чулков) до своего назначения в 1903 году в монастырь был духовником императрицы Марии Феодоровны. При нем в обители действовало четыре храма. После страшного пожара в 1909 году, в котором расплавилась серебряная рака и выгорела сень над мощами Павла Обнорского, архимандрит Никон



лично обратился к императору Николаю II с просьбой о пожертвовании средств на восстановление и украшение раки преподобного, и царская семья полностью оплатила расходы. Отец Никон заказал раку и сень на фирме П.А. Оловянишникова в Москве. Главным художником фирмы в то время был С.И. Вашков. Во многом благодаря произведениям Сергея Ивановича Вашкова предприятие Оловянишниковых в 1911 году стало поставщиком двора императрицы Александры Феодоровны, заказывавшей здесь иконы для храмов и небольшие образки, крестики для солдат русской армии, лампы и многое другое, а также множество других изделий.

Государь Николай Александрович поручил С.И. Вашкову несколько важнейших работ: создание церковной утвари для Феодоровского собора в Царском Селе, возведение иконостаса с басменным окладом для храма общины Красного Креста. Вашкову принадлежит и разработка раки для мощей священномученика Ермогена в Московском Кремле. Он же – автор эскизов гробниц преподобных Павла Обнорского и Макария Овручского. Мастера Оловянишниковых во главе с С.И. Вашковым создавали памятные подарки, украшали драгоценные книги к 300-летию Дома Романовых.

Сложно перечислить все виды изделий, изготавливавшихся на фабрике церковной утвари. Среди них хоругви, лампы, священные сосуды, оклады для икон, киоты, ковчеги и ковчежцы, складни, кресты разных видов, фелони и стихари для священников, оплечья для тех же одеяний, рисунки для церковных тканей, раки и иконостасы, светильники и паникадила – все, необходимое в церковном обиходе.

С.И. Вашков, будучи ярким представителем стиля модерн, сформировал самобытный художественный язык, в котором сочетались древнерусские и раннехристианские мотивы.

«Устроение раки и сени над мощами святых принадлежит к труднейшим заданиям церковно-художественной архитектуры», – отмечал духовный писатель и публицист Е.Н.Поселянин в своей статье в журнале «Светильник» (№ 4–5. Москва. 1913), посвященной проекту раки и сени над мощами преподобного Павла Обнорского по эскизу С.И. Вашкова.

Рака на каменном основании имела вид продолговатого ковчега со скошенными боками и четырьмя высокими ножками. Под крышкой серебряной чеканной раки размещено металлическое рельефное изображение лика преподобного и его руки, находившееся на прежней расплавленной в пожаре раке. Рельефное чеканное изображение преподобного в схиме с закрытыми глазами и кисть его правой руки по словам очевидцев производили особо сильное впечатление. Такое оригинальное художественное решение с сохранением важных фрагментов старой раки было придумано именно Вашковым.

Сень над ракой также имела совершенно оригинальный вид и представляла четырехскатный шатер с кровлей из резной красной меди, увенчанный крестом. С четырех сторон сени возвышались металлические двуглавые орлы как напоминание о царском даре. Сень была облицована белым мрамором, а постамент исполнен из темно-зеленого гранита. Рака и сень над мощами святого Павла Обнорского, исполненная по эскизу С.И. Вашкова на фабрике П.И. Оловянишникова имела яркие черты стиля модерн, чем абсолютно отличалась от предшествующих рак над мощами русских святых.

Наиболее ранние из сохранившихся рак для мощей преподобных Зосимы и Савватия Соловецких Чудотворцев были поставлены в Спасо-Преображенском соборе Соловецкого монастыря в 1566 году сразу же после прославления их в лике святых. Раки были изготовлены из дерева, украшены резьбой и позолотой, на их крышках размещены рельефные ростовые изображения преподобных. Интересно, что на некоторых иконах XVII века центральное место в композиции отведено именно изображению святых Зосимы и Савватия, почивающих мощами в раках. Это, вероятно, одно из первых изображений рак святых на русских иконах.

К ракам святых, равно как и к мощам, в русской православной церкви относились с особым благоговением.

Так, в 1655 году по просьбе тверского епископа Лаврентия патриарх Никон прислал в Тверь деревянную раку святителя Филиппа, в которую епископ переложил мощи святого Арсения, где они находились до 1734 года, когда рака была перенесена в цер-

ковь преподобного Алексия, а в 1803 году из Желтикова в Отрочь монастырь.

Раки святых богато украшались позолоченными серебряными пластинами с резьбой и чеканкой. На крышках помещались ростовые изображения святых, лики исполнялись в технике высокой чеканки. Работу по изготовлению художественного убранства рак доверяли, как правило, столичным мастерам-ювелирам, а заказчиками являлись особы царского рода. Об уровне виртуозного мастерства можно судить по сохранившимся ракам для мощей царевича Димитрия Угличского, преподобных Александра Свирского и Кирилла Белозерского, изготовленным в середине XVII столетия.

Изображения на иконах рак с мощами святых – начиная с XVI века – встречаются в греческом искусстве. Наиболее часто – иконы-липсонатеки, изображающие раку с мощами святителя Спиридона Тримифунтского. Известны также иконы, на которых изображены раки с мощами святых Дионисия Закинфского и Герасима Кефалонийского. Подобного рода изображения как бы «документируют» или сохраняют в памяти святыню. Такая традиция возникает в связи с особым культом реликвий в восточно-христианской церкви и насущной потребностью запечатлеть саму реликвию в ее временном существовании. Именно к этому времени у иконописцев появляется стремление к документальной передаче ее реального вида¹.

Во второй половине XIX – начале XX века изображения мощей русских святых на иконах встречаются довольно часто. Это и гробницы с мощами родителей преподобного Сергия Радонежского Кирилла и Марии, открытие мощей святителя Митрофана Воронежского, рака с балдахинном над мощами преподобного Сергия и другие иконы с подобным сюжетом. Стремление к исторической точности в изображении святыни на иконе связано с распространением в русском искусстве стиля «историзм» и возросшим интересом к национальным ценностям.

¹ Сидоренко Г.В. Документируя святыню. Изображения реликвий в позднесредневековой иконописи // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 608–628.

А.Г. Горшкова

ПОДПИСНЫЕ ПЕЧНЫЕ ИЗРАЗЦЫ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В 2015 году в Музей им. Андрея Рублева поступила коллекция керамики из 163 предметов XVI–XIX веков. Основную ее часть составляют печные изразцы: угловые, фризковые и поясные (140 предметов). Небольшой комплекс в коллекции представляет архитектурная керамика, происходящая, в основном, из архитектурного ансамбля в Измайлове (23 предмета). Это рельефные полихромные изразцы XVII века в виде плиток квадратной формы, бордюров, двух круглых «тарелей», панно.

Изразцы коллекции подразделяются на рельефные (терракотовые, поливные «муравленные», полихромные, с выпуклым медальоном) и гладкие расписные (синие, коричневые, полихромные).

Среди печных изразцов основную группу составляют белые изразцы XVIII–XIX веков с характерными синими или коричневыми рисунками цветов, ваз и орнаментов. Изразцы с синим фоном и сюжетными росписями составляют небольшую группу. Лишь немногие из полихромных изразцов имеют сюжетные росписи – изображения животных, ваз с цветами, растительных и орнаментальных мотивов.

Согласно сведениям, поступившим от владельца, изразцы были собраны в разных местах. В целом, по месту происхождения коллекция представляет московский регион и прилегающие к нему центры, исключение составляют Вологда и Великий Устюг.

Московские изразцы найдены в доме Лунина на Никитском бульваре (№ 31); палатах Сверчкова в Сверчковом переулке (№ 110); Раушской набережной (№№ 131, 132, 133); Армянском переулке (№№ 125, 126), Грохольском переулке (№ 24), Петровском переулке (№ 143), улицах Большая Полянка (№ 155), Гиляровского (№ 3), Измайловской (№№ 48, 57–60, 69–71).

Подмосковье представлено изразцами, найденными на территории Николо-Угрешского, Николо-Радовицкого, Воскресенского Ново-Иерусалимского, серпуховского Высоцкого монастырей, а

также в усадьбах Арцыбашевых (Пущино на Оке) и Апраксиных (Ольгово), селе Кузминское Домодедовского района. Отдельную группу составляют изразцы, происходящие из Старицы, Сергиева Посада, Коломны, Дмитрова.

В коллекцию также входят изразцы, происходящие из Владимирской области (Александрова слобода, Вязники, Муром), Калуги и Калужской области, Ярославля и Ярославской области, Ростова Великого, Великого Устюга (архиерейское подворье) и, возможно, Лальска (Кировская область).

Наибольший интерес представляет группа гладких печных изразцов с синим орнаментом на белом фоне, имеющая на обороте надпись о месте происхождения, что может быть использовано при атрибуции подобных предметов в других коллекциях:

1. Изразец печной. Москва. Середина XIX в. № 1 («дом наливовский переулоч»);
2. Изразец печной. Москва. Середина XIX в. № 3 («Москва дом на Полянке»);
3. Изразец печной. Усадьба Ольгово. Конец XVIII – начало XIX вв. № 17 («Ольгово»);
4. Изразец печной. Начало XIX в. № 26 («Пущино»);
5. Изразец печной. Начало XIX в. № 27 («Пущино»);
6. Изразец печной. Пущино на Оке. Конец XVIII в. № 128 («ПУЩИНО»);
7. Изразец печной, угловой. Калуга. XIX в. № 53 («Калуга / Лето 1974 г// к/к Иван АЛ / Ма.../Бочкарев ЕП»).

Е.В. Давыдова

ЦЕРКОВЬ СОБОРНАЯ: ИКОНОГРАФИЯ И ПРОГРАММА

Существует значительный пласт произведений, принадлежащих старообрядческой культуре, с изображением восьмиконечного Голгофского креста и орудий Страстей – копия и трости с насаженной на ней губкой, с традиционными надписями, относящимися к Распятию. Они исполнены в технике резной иконы, в низком рельефе с плоской поверхностью и раскрашены.

Объектом настоящего исследования послужила группа подобных досок, в которых крест помещен под сенью условного храма, обозначенного несколькими главами луковичной формы – чаще всего пятью или семью. Стенами храма служат столбцы из криптограмм, расположенных в несколько строк вокруг Голгофского креста. В них заключены благочестивые изречения, восходящие к богослужебным текстам и молитвам, прославляющим Крест Господень, которые в XVIII–XIX веках сохранились преимущественно у староверов. Эти своеобразные образы расписаны темперными красками белого, красного и синего цветов, без левкаса. В научной среде они получили наименование «Голгофский крест под сенью храма». Но в чем смысл этой иконографии и когда она появилась? И каково ее подлинное название? Эти вопросы до сих пор не ставились отечественными исследователями. Исключение составляет единственная статья Т.В. Левиной¹, которая справедливо связала истоки этих икон со средневековыми керамидами – керамическими намогильными досками XVI–XVII столетий, сохранившимися в стенах пещер Псково-Печерского монастыря.

Предпринятое нами исследование позволило определить, что корни подобной иконографии лежат гораздо глубже. Образ «Голгофский крест под сенью храма» восходит к миниатюрам XIV–XV веков и мелкой пластике XII–XIII веков, связанной с «хождением» в Святую Землю. Благодаря анализу этих произведений удалось выяснить программу резного образа и выявить основополагающее значение, которое придавали ему старообрядцы.

¹ *Левина Т.В.* Деревянные поклонные кресты на Русском Севере // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции. М., 1991. С. 245–261.

К.В. Дорофеева

ЖИТИЕ ПРЕПОДОБНОГО АВРААМИЯ ЧУХЛОМСКОГО (ГАЛИЧСКОГО, ГОРОДЕЦКОГО): СООТНОШЕНИЕ ПЕРВОЙ И ВТОРОЙ РЕДАКЦИЙ

В сообщении рассматривается Житие Авраамия Чухломского и приемы работы книжников XVI века над его текстом.

Создание Жития Авраамия было составной частью деятельности по разысканию сведений о русских святых, предписанной Собором 1547 года местным епископам и архиепископам. Его автором («поведателем») является игумен (1551–1564) четвертого Авраамиева – Покровского Городецкого Чухломского монастыря Протасий.

К настоящему времени известно около 30 списков Жития Авраамия, относящихся к XVI–XIX векам. Их сопоставление показало, что Житие существовало в трех редакциях исходного текста, последовательно сменявших друг друга. Ранние списки первой (как теперь выяснилось, протасиевской 1550-х годов) редакции и второй (послепротасиевской 1560-х годов) почти одновременны. Определим их соотношение, обратившись к сопоставлению редакций друг с другом и их источниками.

Книжник середины XVI века, имея задачу составления жития преподобного, основателя нескольких монастырей, выбрал себе в качестве образца и источника Житие первого русского преподобного – Феодосия Печерского (пользуясь списком, не отражавшим редакторских изменений, присущих Великим минеям четвым митрополита Макария). Оттуда он заимствовал вступление, внося изменения в текстовую ткань в большинстве случаев путем внедрения устойчивых формул, распространяющих фразу. Он продолжал пользоваться этим источником до тех пор, пока имелось совпадение в топосах их житий. Далее повествование становится более самостоятельным. Отдельные эпизоды могут иметь свои небольшие вступления, «украшенные» отсылками к Евангелию или к житию иного преподобного. Составитель Жития стремится насытить текст образами, заимствованными из знакомых ему бого-

служебных или читавшихся на праздники текстов, цитатами из молитв. Предположительно, Протасий включил в свой текст необходимые для канонизации четыре чуда, свидетели или участники которых могли бы их подтвердить.

Однако вскоре этот текст был признан неудовлетворительным и переработан (предположительно в Троице-Сергиевой Лавре). В него вносена значительная правка, касающаяся как исторического содержания, так и стиля текста, заменены молитвы и речи действующих лиц. Для описания некоторых эпизодов использованы обширные цитаты из Жития Сергия Радонежского 4-й Протасиевской редакции (в частности, едино сообщение о рукоположении Авраамия епископом Афанасием, описание благословения на подвиг молчания, цитируются сцены благословения на молчание Исаакия Молчальника, явления Богородицы преподобному Сергию и его ученику Михею, преставления преподобного, с внесением в цитаты соответствующих ситуации изменений).

Этот текст тиражировался и оставался основным вплоть до очередного редактирования в самом монастыре в 1680-е годы иноком Иосифом (Скрябиным). В дальнейшем монастырь тиражировал третью – монастырскую – редакцию, содержащую многочисленные мелкие исправления, пропуски или искажение некоторых деталей, в частности, сюжета о посещении Успенского Галичского монастыря князем Юрием Дмитриевичем и расширенную Похвалу. В трех списках XIX века описание чудес дополнено до 24–25, совершавшихся с престольного праздника Покрова Богородицы 1621 года.

Б.Н. Дудочкин

**ТЕКСТ С НАДГРОБИЯ АНДРЕЯ РУБЛЕВА –
«БЛАГОНАМЕРЕННАЯ» ФАЛЬСИФИКАЦИЯ
П.Д.БАРАНОВСКОГО**

До сих пор в околонучной литературе и в медиа-пространстве в качестве источника о смерти величайшего художника Древней Руси Андрея Рублева широко распространена так называемая надпись с его несохранившегося надгробия в Спасо-Андрониковом монастыре, которая якобы содержит точную дату кончины иконописца – 29 января 1430 года.

В докладе рассматривается история «обретения» этой надписи, существующая в двух версиях; обе «находки» связаны с известным советским архитектором-реставратором и историком архитектуры П.Д. Барановским и его женой М.Ю. Барановской. Также рассматривается история «преподнесения» находки научным кругам и ее общественно-культурных последствий. Вводятся в научный оборот материалы архива П.Д. Барановского, связанные с надписью «надгробия Андрея Рублева», которые сохранились исключительно хорошо.

Впервые всесторонне – палеографически, лингвистически, археологически, исторически и т.п. – разбирается текст надписи. Этот анализ приводит к безоговорочному выводу, что «эпитафию Рублеву» следует считать сознательно задуманной и блестяще осуществленной мистификацией, правда, созданной с благородными целями. Тем не менее, ее следует, безусловно, исключить из числа источников биографии художника и рассматривать в кругу историко-литературных мистификаций на древнерусские темы в первой половине – середине XX века.

Л.М. Евсеева

**ИЕРУСАЛИМ КАК РИМ В МОЗАИКАХ
МОНРЕАЛЕ (1180-е ГОДЫ)**

Изображение архитектуры в мозаиках Монреале своими формами и их многообразием существенно отличается от архитектурного стаффаж в византийской монументальной живописи XI–XII веков. Аналогии мозаикам находим в римских мозаиках и фресках конца XI – первой половины XII века. Архитектурный стаффаж здесь имеет своим источником римское античное и раннехристианское искусство. Через изображение римских античных архитектурных форм художники XI–XII столетий создавали образ древнего Иерусалима. Они вдохновлялись идеями ранних латинских богословов, которые утверждали мысль о решающем значении Рима в распространении учения Христа. Идея о Великом Риме – столице Civitas Dei на земле – выразилась в изобразительном искусстве замещением Иерусалима Римом.

Т.А. Жукова

**ИКОНА «ЧУДО ВМЧ. ГЕОРГИЯ О ЗМИЕ,
С 12 КЛЕЙМАМИ ЖИТИЯ» ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XVII ВЕКА (ДАР Д. АПАЗИДИСА) ИЗ СОБРАНИЯ
МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА. К ВОПРОСУ
ИКОНОГРАФИИ ЖИТИЙНОГО ЦИКЛА**

В собрании Музея имени Андрея Рублева хранится восемь житийных икон св. вмч. Георгия XVI–XVIII веков. Среди них икона «Чудо вмч. Георгия о змие, с 12 клеймами жития», датированная первой половиной XVII века, поступившая в музейную коллекцию в 1979 году как дар шведского дипломата Дмитрия Апазидиса. До настоящего времени она не являлась предметом отдельного исследования¹.



Один из первых исследователей житийных циклов святого Георгия в восточнохристианском искусстве И. Мысливец пришел к выводу, что разнообразие этих циклов зависит от использования текста – канонического или апокрифического. При этом выбор художников определялся их вкусом, уровнем мастерства, а также средой, из которой они происходили. Изучение целого ряда житийных икон великомученика Георгия показало, что из повествований о святом иконописцы заимствовали более шестидесяти сюжетов, включая их варианты. Сочетание сюжетов и их место-

положение в клеймах нередко образуют осмысленную иконографическую программу, настраивающую на определенные размышления. Таким образом, каждая житийная икона представляет некое зашифрованное послание.

¹ ЦМиАР, КП 3037 Инв. 520-1. См.: Дары Музею имени Андрея Рублева. 1957–2003. Каталог выставки. М., 2003. Кат. 53. С. 33. (без ил.).

Житийный цикл рассматриваемой иконы краток, состоит всего из 12 клейм, в 7-и из них представлены мучения святого (клейма 4–8 и 11), усекновение главы (клеймо 12), два чуда сокрушения идолов (клейма 3 и 9) и два изображения святого Георгия, стоящим перед царем (клейма 2 и 10). Необычное начало цикла – «Святого Георгия отец ведет в идолскую церковь и показывает ему золотых богов» (клеймо 1) – свидетельствует о том, что это замечательный редкий пример обращения не к каноническому житию вмч. Георгия, а к апокрифическому тексту «Георгиева мучения», входившему в состав некоторых древних рукописных Прологов.

ЖИТИЙНАЯ ИКОНОГРАФИЯ ПРЕПОДОБНОГО КОРНИЛИЯ КОМЕЛЬСКОГО

Несмотря на особый интерес вологодских иконописцев к поиску новых творческих решений, не для всех святых этого региона была разработана житийная иконография. Однако далеко не всегда до нас дошли произведения, упомянутые в монастырских документах. Например, известно, что в Корнилиево-Комельском монастыре существовала икона основателя обители преподобного Корнилия с 44 клеймами жития («на золоте»), созданная до составления описи в 1643 году¹. Этот святой, подвизавшийся на рубеже XV–XVI столетий, не только устроил обитель, позднее иногда именовавшуюся лаврой, но и воспитал плеяду учеников (выходцами из Комельского монастыря являются преподобные Геннадий Любимоградский, Кирилл Новоезерский, Иродион Илоезерский и др.). Житие преподобного Корнилия известно в нескольких редакциях начиная с 1560–1570-х годов и в более чем сорока списках. В нем есть много ярких моментов, характеризующих события жизни именно этого святого, хотя, как принято считать, некоторые эпизоды соотносятся и с житиями других русских преподобных².

Первые свидетельства почитания преподобного Корнилия относятся к третьей четверти XVI века, но сохранившиеся памятники искусства были созданы уже в XVII столетии после его общерусской канонизации при патриархе Иове в 1600 году. В иконопис-

¹ Историческое и статистическое описание Корнилиево-Комельского монастыря, составленное в 1852 году. Вологда, 1855. С. 2, 92; Отписная книга Введенского Корнилиево-Комельского монастыря переписи В.Г. Данилова-Домнина, составленная при передаче монастыря игумену Рафаилу и келарю Александру 2 декабря 1657 г. / Публ. Ю.С. Васильева // Городок на Московской дороге: Историко-краеведческий сборник. Вологда, 1994. С. 143; Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв.: Исследование и тексты. Вологда, 2011. С. 317.

² Сергеев А.Г. Корнилий (Крюков), прп. // Православная энциклопедия. М., 2015. Т. 38. С. 97–98. Из текста жития следует, что в 1515 году, во время строительства в обители новой Введенской церкви, среди братии уже были иконописцы, резчики и книгописцы («...овому художество к возграждению стен церковных, другим же мудрость писати образа святых икон, инем же резати честные кресты, другим же писати книги». – Троицкий патерик, или Сказания о святых угодниках Божиих, под благодатным водительством преподобного Сергия в его Троицкой и других обителях подвигом просиявших. Сергиев Посад, 2008. С. 299). Иконописцем был и пострижник Корнилиевой обители, покинувший ее в 1539 году, преподобный Адриан Пошехонский.

ных подлинниках, где святой иногда уподоблялся более значимым для вологодско-белозерского региона преподобным – Кириллу Белозерскому и Димитрию Прилуцкому, обычно подчеркивается характерная особенность его иконографии – кудрявые волосы («...подобием сед изтемна, власы главными кудреват, брада широка...»)¹. Именно так преподобный Корнилий изображен и в среднике единственной известной житийной иконы, находящейся в вологодской церкви Рождества Богородицы². Средник окружают 44 клейма, как это было на более раннем монастырском прототипе и иногда встречалось в других памятниках житийной иконографии XVII–XVIII веков, в частности на двух иконах преподобного Кирилла Новоезерского, ученика преподобного Корнилия. Однако при обследовании иконы вологодском реставратором О.А. Соколовой, сделавшей пробные раскрытия авторской живописи (от фрагментарной масляной записи), следов раннего красочного слоя XVII века обнаружено не было³. Более тщательное визуальное и реставрационное исследование подтвердило первоначальную датировку живописи иконы, отнесенную мною и Е.А. Виноградовой к концу XVIII века. Тем не менее, состояние сохранности памятника допускает возможность того, что он был переписан по более ранней основе или же представляет собой довольно точную копию ранней иконы.

При подготовке иконографического раздела статьи о прп. Корнилии для «Православной энциклопедии»⁴, впервые была предложена идентификация сюжетов на житийной иконе, поскольку сохранившиеся на полях надписи относятся только к клеймам внешнего ряда. За рамками энциклопедической публикации остались многие наблюдения над общей программой памятника и над

¹ Сводный иконописный подлинник XVIII века. По списку Г. Филимонова. М., 1874. С. 349; Подлинник иконописный / Изд. С.Т. Большакова, под ред. А.И. Успенского. М., 1998. С. 100. См. также: Маркелов Г.В. Святые Древней Руси. Материалы по иконографии (прориси, переводы, иконописные подлинники). СПб., 1998. Т. 2. С. 149–150.

² История православных храмов и монастырей Вологды. Вологда, 2014. С. 176–177. Единственный в Вологде и ее окрестностях, этот храм не закрывался в XX веке. С 1947 года он являлся кафедральным собором Вологодской епархии, и в нем были собраны главные святыни города.

³ В настоящее время нами (Е.А. Виноградовой, Я.Э. Зелениной и О.А. Соколовой) готовится статья, где будут рассмотрены также технологические особенности изготовления этой иконы.

⁴ Виноградова Е.А., Зеленина Я.Э. Корнилий (Крюков), прп. Иконография // Православная энциклопедия. М., 2015. Т. 38. С. 101–106.

особенностями иконографического решения композиций. Некоторые коррективы в прочтение клейм, указанных предположительно, могут быть внесены после детального сопоставления изображений с текстом Жития преподобного Корнилия в основной редакции комельского инокана Нафанаила, появившейся около 1589 года, и последующих¹.

Другой пример выбора и интерпретации некоторых сюжетов жития преподобного Корнилия представлен на миниатюрах рукописного Сборника житий Вологодских святых конца XVII – начала XVIII века (ГИМ. Увар. № 107. Л. 224 об. – 225)². В рамках житийной иконографии основателя Комельского монастыря следует рассмотреть и некоторые сюжетные клейма на иконах его учеников – преподобных Геннадия Костромского, Кирилла Новоезерского и Филиппа Ирапского. Одной из стилистических аналогий иконе из вологодской Рождество-Богородицкой церкви является большой ростовой образ преподобного Корнилия последней четверти XVIII века (собрание Ф.Р. Комарова). Его можно связать с кругом монастырских произведений, поскольку в XVIII–XIX веках почитание святого практически не выходило из стен обители.

¹ См., напр.: Житие Корнилия Комельского / Публ. Н.Н. Малининой // Городок на Московской дороге: Историко-краеведческий сборник. Вологда, 1994. С. 173–197; Житие Корнилия Комельского: Текст и словоуказатель / Под ред. А.С. Герда. СПб., 2004; Житие Корнилия Комельского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2005. Т. 13: XVI век. С. 304–353, 784–788.

² Шульгина Э.В. Лицевой сборник Житий вологодских святых XVII века (ГИМ. Увар. 107-1°) // Хризограф. М., 2005. Вып. 2. С. 242–261. Илл. 10, 11.

Е.Я. Зотова

ПОДПИСНАЯ И ДАТИРОВАННАЯ ПЛАСТИКА В ПУБЛИКАЦИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ. ВОПРОСЫ АТТРИБУЦИИ И ЭКСПЕРТИЗЫ

Одной из актуальных проблем музейной экспертизы остается атрибуция предметов меднолитой пластики. Данным обстоятельством вызвано особое внимание, которое уделяется публикации каждого подписного и датированного произведения медного литья. С начала 2000-х годов более чем в 40 каталогах и статьях упоминаются меднолитые памятники, имеющие даты, монограммы мастеров, имена владельцев и т.д.

Среди широкого ряда произведений мелкой пластики, введенных в научный оборот, особый интерес вызывает публикация двух редких подписных памятников. Так, в составе коллекции Павла Федоровича Коробанова, хранящейся в ГРМ, упоминается серебряный трехстворчатый складень «Деисус», на обороте которого вырезана надпись: «Моление старицы Анны Кисловской» (опубликована только лицевая сторона). Как отмечает исследователь, среди представителей рода Кисловских, к которому принадлежала мать Коробанова Анастасия Григорьевна, известна Агафья Ильинична Неплюева, принявшая постриг в Кашинском Сретенском монастыре после смерти мужа в 70–80-е годы XVII века под именем старицы Анны. На основании этого исторического факта складень был датирован концом XVII века.

В действительности, образцом для этого предмета послужил меднолитой складень, созданный старообрядцами-поморцами Выговского общежительства. Известно, что мастера отливали подобные предметы не только из медного сплава, но и из серебра, и самый ранний складень подобной иконографии имеет гравированную дату – «январь 7227/1719 г.». Опубликованный складень из коллекции П.Ф. Коробанова может быть отнесен к кругу старообрядческой выговской пластики не ранее XVIII века. Полагаем, что

следует продолжить исследование этого произведения, почитавшегося в семье известного коллекционера.

С поиска аналогий следует начать анализ следующего предмета – креста «Распятие Христово», известного в двух экземплярах, хранящихся в собраниях ГИМ и ЯМЗ. На обороте креста отлита надпись в 7 строк в контррельефе: «КР[ЕС]ТЬ АРХА[НГЕЛС] КОГО // МОНАСТЫ/РЯ СТАРЦА-ГЕРОНТИЯ А СМЕНЕННА М[И]Л[ОС]ТИННЫЕ // ДЕНГИ ЧТО ДАВАЛ // Г[ОСУ]ДАРЬ ПО Ц[А]РЕ / ВИЧИ ИВАНЕ // ИВАНОВИЧИ». На основании этого крест был датирован концом XVI – началом XVII века, история его появления связывается с Архангельским монастырем, положившим основание городу Архангельску.

Это меднолитое произведение вызывает в памяти другой почитаемый древнерусский образец – крест XIV века, принадлежавший преподобному Евфимию Суздальскому (†1404). Размеры реликвии – 20 × 11,4 см (ВСМЗ, Инв. № 403), размеры опубликованного креста – 20,3 × 11,2 × 1,2 см (с оглавием), 19,0 × 11,2 × 0,4 см (без оглавия). Следует отметить, что через несколько столетий иконографическая схема этого медного креста-реликвии нашла повторение в нескольких вариантах, исполненных в литейных мастерских Никологорского погоста Владимирской губернии. На позднее происхождение опубликованного креста «старца Геронтия», связанного, очевидно, с Михаило-Архангельским монастырем в Юрьеве-Польском, указывают и палеографические особенности.

Нарочито подчеркнутая «древность», «зализанный» оборот, без следов опиловки отличает продукцию мастеров-литейщиков Никологорского погоста. Уже в XIX веке эта особенность произведений работы никологорских литейщиков была известна отечественным коллекционерам, которые приобретали изделия непосредственно у мастеров. Не случайно Н.М. Постников, известный московский собиратель икон и предметов прикладного искусства, в своем каталоге (1888) выделил комплекс меднолитых предметов никологорского мастера с таким указанием – «*подделыватель оных мастер Мальков, село Николо-Горский погост, Владимир[ской] губер[нии] Вязниковского уезда, второй половины XIX века*». Среди продукции этой мастерской указаны иконы «Спас Вседержитель»

и кресты «Распятие Христово» с датой «7102/1594 лета», «ажурные» образки с вынутым фоном «Святитель Никола Чудотворец», «Чудо Георгия о змие», «Благодарные князья Борис и Глеб» и др.

Как писал во второй половине XIX века владимирский краевед И.А. Голышев: «В последних годах, со времени снятия воспрещения торговать медными образами, торговля эта (имеется в виду медное литье) значительно усилилась всюду. Гуртовая продажа икон сосредоточена в больших размерах в слободе Мстере Вязниковского уезда, имеющей торговые обороты с офенями, последние, покупая иконы гуртом, развозят во все концы России». Подтверждением этих слов известного краеведа стала судьба меднолитых крестов с именем старца Геронтия, получивших во второй половине XIX века бытование далеко за пределами Владимирской земли.

Анализ двух опубликованных произведений из музейных коллекций показывает необходимость комплексного исследования как надписей, так и иконографических, стилистических и технико-технологических особенностей мелкой литой пластики.

Т.В. Игнатова

ДЕЛО ОБ УКРАДЕННОМ ИКОНОСТАСЕ. ИЗ ИСТОРИИ ИКОННОГО СОБРАНИЯ ПРЕОБРАЖЕНСКОГО БОГАДЕЛЕННОГО ДОМА

1. История иконного собрания Преображенского богаделенного дома как отдельное направление в разработке темы «Старообрядческая иконопись Москвы»:
 - Границы понятия «иконное собрание Преображенского богаделенного дома»;
 - Непосредственная связь истории иконного собрания с историей Преображенского богаделенного дома.
2. Небольшой комплекс документов из ЦИАМ и НИОР РГБ по данной теме.
3. Обнаружение в источниках двух взаимосвязанных дел «об украденных иконостасах»:
 - Источник 1 и история о первом пропавшем иконостасе: Карев Е.Я. «Повесть о злочючении на Московское Преображенское кладбище и на все старообрядческое христианство, по Божию попущению чрез враждебных людей произошедшее» (1866 г) – по списку из ОР ГРБ: подробная история о пропаже в начале 1860 года на женской половине Преображенского богаделенного дома 150 икон.
 - Краткое изложение сути дела, число и имеющиеся описания икон, особенности полицейского расследования по делу – аллюзия на современную судебную и правоохранительную систему.
 - Источник 2 и история о втором пропавшем иконостасе: ЦИАМ, Ф. 157 «Дело о переводе призренников из мужского на женский двор Преображенского Богаделенного Дома и о передаче мужского двора, со всеми на оном строениями, в ведение единоверцев, для устройства мужской единоверческой обители» от 1865 года: при передаче мужской половины ПБД федосеевцы отказываются отдать II иконостас единоверцам, используя дело о I пропавшем иконостасе как главный довод.

- Интерпретация реальных исторических событий в тенденциозной антистарообрядческой литературе: Синицын П.В. Никольский единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском.
4. Перспективы поисков документов по данной теме в ЦГИА.

Архивные источники:

1. ЦИАМ (ОХД до 1917 года) ф. 157 оп.1 Д.35
«Дело о переводе, по Высочайшему повелению, призренников из мужского на женский двор Преображенского Богаделенного Дома и о передаче мужского двора, со всеми на оном строениями, в ведение Единоверцев, для устройства мужской Единоверческой обители». 1865 г. 321 л.
Машинописная копия 1907 года на 160 л.
2. НИОР РГБ Ф.98 № 2011 История Преображенского кладбища с 1854 по 1862 г.

Литература:

Синицын П.В. Никольский единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском. С приложением портрета архимандрита Павла и вида Никольского единоверческого монастыря. М., 1896.

В.В. Игошев

ДРАГОЦЕННЫЕ ЦЕРКОВНЫЕ ВКЛАДЫ НИКИТЫ ГРИГОРЬЕВИЧА СТРОГАНОВА, ВЫПОЛНЕННЫЕ В ЕГО СОЛЬВЫЧЕГОДСКОЙ МАСТЕРСКОЙ В КОНЦЕ XVI – НАЧАЛЕ XVII ВЕКА

Замечательные серебряные оклады икон, произведения церковной утвари и личного благочестия, изготовленные строгановскими мастерами в XVI–XVII веков, в настоящее время являются малоизученной областью древнерусского искусства. До наших дней сохранились сотни уникальных и высокохудожественных серебряных предметов, изготовленных по заказам Строгановых, с вкладными, владельческими надписями или монограммами именитых людей. В докладе представлены окладные иконы и предметы церковной утвари, пожертвованные Никитой Григорьевичем Строгановым в фамильные храмы и монастыри в своей родовой вотчине – Сольвычегодске, Великом Устюге, в Пермских вотчинах и других землях, принадлежащих именитым людям и за их пределами. На основании исследования типологии и технологических особенностей, а также изучения письменных источников и надписей на предметах, нами доказано, что драгоценные вклады Никиты Григорьевича Строганова были изготовлены в его сольвычегодской мастерской в конце XVI – начале XVII веков. В Сольвычегодске, на дворе Никиты Григорьевича Строганова имелось две иконописных мастерских – «иконных горниц». Здесь же вместе с иконописцами работали ювелиры разных специальностей: сканщики, эмальеры, резчики по серебру, чеканщики, басманщики, литейщики, мастера по черни, а также – резчики по дереву (крестечники).

С.А. Кирьянова

КОЛЛЕКЦИЯ ИКОННЫХ ОБРАЗЦОВ ГУСЛИЦКОГО ИКОНОПИСЦА РОМАНОВА В СОБРАНИИ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Несколько лет назад в собрание Музея имени Андрея Рублева поступила коллекция иконных образцов, закупленная у С.Ф. Романова, потомка иконописца Исака Ефимова Романова, принадлежавшего к известному роду мастеров, работавших в Богородском уезде Московской губернии (Гуслицкая волость).

Коллекция состоит из 191 листа конца XVII – XIX веков: это сколки, оттиски и рисунки, целые композиции и отдельные их фрагменты. Листы чрезвычайно интересны для изучения иконографического репертуара и стилистических ориентиров подмосковных мастеров. Иконы гуслицких писем отличаются графичностью и сухостью, консервативным художественным языком, однако среди гуслицких иконных образцов есть листы, выполненные совершенно в другом стилистическом ключе. Например, на листе с изображением евангелиста Иоанна Богослова он представлен восседающим на престоле сложной рокайльной формы, а на листе «Архангел Михаил, побивающий сатану» архистратиг изображен в доспехах с мелким растительным орнаментом, детально прописанными кудрями волос и в развевающемся плаще. Показателен набор сюжетов, наиболее часто встречающихся в коллекции: это различные вариации и фрагменты композиции Богоматери Всех скорбящих Радости, Спас Нерукотворный, Иоанн Предтеча и сцены его жития, святитель Николай Чудотворец, Седмица, популярные также и у мастеров именно этого старообрядческого центра.



«Не рыдай мене, Мати...»
(Положение во гроб)
Иконный образец. 1780–1820-е
(датировка по бумаге)
На обороте владельческая
подпись иконописца
Исака Ефимова Романова



Рождество Христово

Иконный образец, Середина – третья четверть XIX века (датировка по бумаге)

У нижнего края владельческая подпись иконописца Ивана Макарова



Богоматерь «О Всепетая Мати»

Иконный образец, 1830-е (датировка по бумаге)

Лист из собрания С.Ф. Романова

Более 10 листов коллекции содержат владельческие надписи иконописцев – Сергея Васильева, Ивана Макарова, Тимофея. Чаще других встречается имя самого Исака Ефимова Романова. Его подпись можно видеть на листах «Преподобный Сергей Радонежский перед гробами родителей», «Святитель Николай Чудотворец, с двенадцатью сценами жития», «Не рыдай Мене, Мати», «Святитель Николай Чудотворец (Можайский)». Основателем династии иконописцев Романовых считается Ефим Ефимов Романов. Около 1830-х годов Романовы переехали из Московской губернии на Урал и работали на Невьянском заводе, а затем в Екатеринбурге, где известными иконописцами стали дети Ефима Романова Филат и Семен, а затем дети Семена Андрей и Гавриил, подписные произведения которых дошли до нас. Однако согласно архивным материалам, в Гуслице также продолжали работать иконописцы Исаак и Кондратий. Их подписные произведения нам пока не известны, поэтому коллекция иконных образцов дает очень важные данные о творчестве гуслицкой ветви иконописцев Романовых.

Н.И. Комашко

О НЕКОТОРЫХ НОВЫХ БОГОРОДИЧНЫХ ИКОНОГРАФИЯХ В РУССКОЙ ИКОНОПИСИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА: ВИЛЕНСКАЯ, НЕУВЯДАЕМЫЙ ЦВЕТ, БАЛЫКИНСКАЯ

Рубеж XVII–XVIII веков в русской иконописи ознаменовался появлением целого ряда новых богородичных иконографий, в основном, за счет копирования западно-европейских образцов. Одновременно в русскую иконопись внедрялись и восточно-христианские, преимущественно греческие, изводы, которые к тому времени тоже нередко несли в себе западные элементы. Эти процессы происходили параллельно знакомству русского общества с кругом ранее неизвестных ему чтимых богородичных образов всего христианского мира через ряд литературных сочинений, основным из которых была книга Иоанникия Галятовского «Небо Новое».

Стремление систематизировать большой объем нового иконографического и литературного материала привело к созданию сводов изображений богородичных икон в русской графике и иконописи, а в письменности – сборников сказаний о них. Ключевую роль для понимания сложных процессов сложения новых иконографических типов Богоматери играют литературный сборник «Солнце Пресветлое», составленный в начале 1710-х годов (известен в нескольких экземплярах), цикл гравюр московского гравера Г.П. Тепчегорского 1714–1715 гг., которыми этот сборник был проиллюстрирован, а также рама к иконе Богоматери Владимирской 1722 года письма мастера Оружейной палаты Ивана Дорофеева со 134 клеймами, из которых в 127-ми изображены чтимые богородичные иконы (частное собрание).





Одной из появившихся в России в начале XVIII столетия иконографий было ростовое изображение Богоматери Виленской, которое встречается преимущественно в иконах сводах, но также и в редких отдельных иконах. Сказание об этой иконе в русской письменности не известно. Первое изображение присутствует на гравюре Г.П. Тепчегорского из принадлежавшего ключарю московского Благовещенского собора Симону Моховикову экземпляра рукописи «Солнца Пресветлого» (МГУ), где оно вклеено к статье о другом образе – Богоматери Хиленской-Численской. Гравюра Тепчегорского выполнена по гравюре

Леонтия Тарсевица, выпущенной в Вильно в 1680-х годах и воспроизводящей чтимый католический образ Богоматери из виленского бернардинского монастыря, известный как Мадонна Сапегов. Это ростовое изображение стоящей на полумесяце Богоматери с Младенцем, которую ангелы увенчивают короной. На оригинале внизу по сторонам от Марии представлены святые Франциск и Бернар в соответствии с посвящением храма, для которого образ был создан. Фигуры этих католических святых и их символы Григорием Тепчегорским были сознательно исключены из композиции.

В таком виде данная иконография присутствует на раме 1722 года и на всех последующих иконах-сводах, а празднование Виленскому образу было включено в православный месяцеслов.

Название «Неувядаемый Цвет» в русской иконописи объединяет целый ряд разных по композиции богородичных иконографий, где в руке Богоматери или Младенца изображен цветок. Сказания об этом образе также не существует, однако в составе «Солнца Пресветлого» присут-



ствует текст о, по-видимому, легендарной иконе Богоматери Константино-польской, позаимствованный из сборника «Звезда Пресветлая», где указывается ее важная иконографическая деталь – цветок лилии в руке Марии. Гравюры Г.П. Тепчегорского или других московских гравюров этого времени с изображением Богоматери Константино-польской или Неувядаемого Цвета неизвестны, однако на раме 1722 года есть сразу два самостоятельных изображения, соответствующие по иконографии Константинопольскому образу. Это собственно Неувядаемый Цвет и Благоуханный Цвет. Оба варианта известны также и в самостоятельных иконах с рубежа XVII–XVIII веков. Первый представляет собой изображение в типе Одигитрии, дополненное «латинскими» деталями – венцами на головах Богоматери и Младенца, державой в его руке. Судя по всему, в раме использован снятый образец с какого-то уже существовавшего образа, поскольку изображение в нем зеркальное: Младенец благословляет левой рукой. Богоматерь держит длинную ветвь с белыми цветами, напоминающую по форме скипетр. Помимо венца царственное достоинство Младенца подчеркивает его царское облачение.

На втором Младенец стоит на постаменте справа от Богоматери и опирается на ее плечо локтем согнутой правой руки. Важная деталь – раздвинутые красные занавесы в верхних углах. Этот вариант со свойственными ему деталями известен в итальянской печатной графике с начала XVI века, хотя конкретный образец для собственно русских икон такого извода еще не выявлен. Это изображение получило дальнейшее развитие в русской традиции: в нем появились новые детали, а старые были переосмыслены и видоизменены, но связь с первоисточником продолжала сохраняться.

По-видимому, уже очень скоро в силу близости названия и деталей изображения обе иконографии объединились под одним названием – Неувядаемый Цвет, а позднее его же получили и дру-



гие композиционные типы, подразумевавшие изображение цветка в руке Богоматери или Младенца.

Еще один иконографический тип, появившийся в начале XVIII столетия под влиянием западной иконографии, получил название Богоматери Балыкинской по прославившемуся в 1709 году образу из Никольской церкви в селе Балыкине в Стародубье. Сказание о нем не вошло в сборник «Солнце Пресветлое», и гравюры этого времени с его изображением неизвестны, но с названием Богоматери Хиоменской аналогичная Балыкинскому образу иконография присутствует на раме 1722 года. В ее основе лежит гравюра нидерландского гравера Криспина ван де Пассе I (ок. 1564–1637). Гравюру сопровождает краткий текст с цитатой из Апокалипсиса о Жене облеченной в солнце. Этот лист в XVIII столетии использовался русскими иконописцами и без прямой связи с Балыкинской иконой, поэтому соответствующей надписи на таких иконах нет. В частности, к ним можно отнести икону 1786 года, приписываемую великоустюжскому иконописцу Федору Попову (частное собрание).

Л.В. Кондрашкова

ПЕВЧЕСКИЕ РУКОПИСИ СМЕШАННОЙ СТИЛИСТИКИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XVIII ВЕКА. К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПАРТЕСНОГО И БЕЗЛИНЕЙНОГО МНОГОГОЛОСИЯ НА РУБЕЖЕ ЭПОХ

В последние десятилетия XVII – начале XVIII века в русском богослужбном пении активно развивается многоголосие разных стилей. Достигают кульминации развития зародившиеся в конце XV столетия диссонантные стили многоголосия: демество и троестроичие, начинают свой путь на русской почве привнесенная из Западной Европы партесная музыка, опирающаяся на консонантную гармонию, на трезвучия в кварто-квинтовом соотношении. Нередко песнопения разного склада, консонантного и диссонантного, фиксируются в одних и тех же певческих книгах, которые я предлагаю называть рукописями смешанной стилистики.

В целом рукописи смешанной стилистики можно разделить на две части: записанные крюками и нотами. В исключительных случаях рукопись напоминает конвалют, где сплетены разные части – крюковая и нотная, одноголосная и многоголосная (РГБ. Ф. 178. № 9440). Крюковые рукописи, в свою очередь, можно разделить на знаменные партитуры (РНБ. Соф. 182) и партитуры казанской нотации, которые преобладают (БАН. Романч. 18, ГИМ. Син. певч. 151, 220, 233, 1118, 1247, 1252, Щук. 55, Вахр. 309, РГБ. Ф. 218 № 343, Ф. 310 № 165, рукописное собрание Зональной научной библиотеки Саратовского гос. Университета № 2816). Нотные рукописи делятся на партитуры (ГИМ. Син. певч. 375, Муз. 564) и поголосники, последние, в свою очередь, могут быть полной сохранности (ГИМ. Син. певч. 657, 658, Еп. певч. 2, 37) и частичной (Еп. певч. 35, ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 283. № 519, РНБ. О.І.334, Q.І.126). Всего мною выделено 14 крюковых и 10 нотных смешанных рукописей, этот список не окончательный, при дальнейших исследованиях он скорее всего будет дополнен.

Проанализировав описанные рукописи, мы можем обоснованно утверждать, что музыкальная составляющая службы в конце XVII – начале XVIII века была полистилистична, в ней сочеталось одноголосие и многоголосие, диссонантное и консонантное звучание и связанные с этими стилями многоголосия различные хоровые тембры и составы и, по-видимому, манера звукоизвлечения. Пестрота службы, стремление к разнообразию начали развиваться в рамках явления многораспевности и получили свое максимальное развитие под влиянием эстетики барокко. Это явление распространилось в разных областях России: в Новгороде и в Москве, в Вологде и в Тамбове, в Суздале и Антониево-Сийском монастыре; полистилистку можно было услышать и на царской службе в исполнении хора Государевых певчих дьяков, и на архиерейской, и в монастыре, и на приходе.

Г.А. Назарова

О ДАРСТВЕННОЙ НАДПИСИ НА ИКОНЕ ВАСИЛИЯ ГУРЬЯНОВА «ПРЕПОДОБНЫЙ СЕРГИЙ РАДОНЕЖСКИЙ И ПРАВЕДНАЯ АННА» 1902 ГОДА. ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМ. АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Подписные и датированные иконы представляют собой важную и интересную часть музейных коллекций. Авторские надписи на иконах сообщают не только имя мастера, сведения его биографии, дату и место создания произведения. Они, в том числе, несут разную дополнительную информацию, позволяющую полнее представить историю бытования иконы – узнать место освящения иконы, обстоятельства ее заказа и исполнения, принадлежность иконы тому или иному владельцу или имя дарителя. Их изучение иногда позволяет прикоснуться к интересным фактам истории.

К таким памятникам относится икона Василия Гурьянова 1902 года из собрания Музея имени Андрея Рублева «Преподобный Сергий Радонежский и праведная Анна». Об авторстве иконы свидетельствует надпись на поземе – «Писал В. Гурьянов. 1902». Написанная черными чернилами дарственная надпись на обороте раскрывает имя человека, получившего икону от Василия Гурьянова – Сергея Семеновича Прусакова, почетного гражданина и благотворителя. Его имя тесно связано с Валаамским подворьем, построенным в Москве в 1901 году.



В мастерской Василия Гурьянова были выполнены иконы для многих соборов и церквей в России и за границей, в том числе, для иконостаса верхнего храма Подворья Спасо-Преображенского Валаамского монастыря в Москве. Вероятно, в связи с этим произошло знакомство иконописца и благотворителя.

Преподобный Сергей Радонежский и праведная Анна, изображенные на подаренной Василием Гурьяновым иконе, были, по-видимому, небесными покровителями Сергея Семеновича и Анны Ивановны Прусаковой и могли напоминать о чудесном исцелении Анны Прусаковой во время ее паломничества на Валаам.

Т.Н. Нечаева

ДВЕ ИКОНЫ 1692 ГОДА ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

В 1981 году из Ленинградского Райфо г. Москвы в музей среди других произведений поступили две иконы – «Богоматерь Всех скорбящих Радость» (КП 3179. Дерево, темпера; 107 × 64,7 см) и «Огненное вознесение пророка Или» (КП 3177. Дерево, темпера; 88 × 62 см). Первая икона была раскрыта в 2007 году, реставрация второй заканчивается в настоящее время. Образы написаны на толстых досках с характерной для хвойных пород текстурой древесных волокон и имеют несомненное стилистическое сходство. Объединяющим их признаком является также наличие на каждой иконе на нижнем поле обширной надписи одинакового содержания. Из текста надписей следует, что эти образы были написаны 30 августа 1692 года по обещанию стольника Федора Стефановича Теляковского.

Высокий придворный чин заказчика указывает на принадлежность его к классу землевладельцев. Поэтому высока вероятность того, что в документах различных ведомств могут быть обнаружены записи о нем и о его владениях, которые помогут установить место происхождения икон.

Действительно, в переписной книге помещиков Романовского уезда за 1710 год упоминается стольник Федор Степанов сын Теляковский, 72 лет, который являлся владельцем села Потыкино, находившегося в Васильевском стане Романовского уезда. В боярских списках 1700–1721 годов его имя также находится среди землевладельцев Романовского уезда в списке стольников, в 1706 году у него «на Рамане. В Ярославле» числилось 63 двора¹.

В пределах Романовского уезда XVII веке имелись владения других представителей рода Теляковских, здесь также находилось и село Теляково, в названии которого прослеживается связь рода с этой землей. На протяжении последующих столетий поколения

¹ РГАДА Ф. 210. О. 6а. Московский стол. Книги. Д. 176. (Боярский список 1796 г.). Л. 30 об.

Теляковских продолжают жить в Романове (дворяне, потомственные почетные граждане, известный краевед).

Васильевский стан, к которому принадлежало село Потыкино, находился в восточной части на границе с Даниловским уездом. В селе имелась каменная Спасская церковь, построенная в 1864 году на месте другой церкви, упоминавшейся в 1811 году. Сведений о постройках церкви в селе Потыкино в более раннее время пока не имеется. На сегодняшний момент можно с осторожностью предположить, что иконы были вложены в храм родового села Теляковских владельцем поместья по какому-то важному семейному поводу. Стольнику Федору Теляковскому в 1692 году было 54 года, а его сыну 21 год.

Естественно предположить, что помещик заказывал иконы для своего храма местным мастерам. О местном происхождении памятников прежде всего говорят толстые хвойной породы доски икон, которые чаще всего используется в провинциальных памятниках. Икона написана на серебряном фоне с покрытием желтым лаком, при описи нимбов использован цветной красный лак или краска. Типы ликов обладают большой индивидуальностью при-сущей, видимо, этому мастеру. На провинциальность указывают и пропорции большеголовых приземистых фигур, и ограниченная цветовая гамма.

Икона «Огненное восхождение пророка Илии» принадлежит к иконографическому типу, сложившемуся во второй половине XVI века и почти без изменений существовавшему в XVII–XVIII веках, он встречается во многих произведениях поволжских и северных мастеров.

Образ «Богоматерь Всех скорбящих Радость» представляет собой изображение Богоматери в рост без Младенца Христа на руках. Характерна поза Девы Марии с широко распростертыми руками, в деснице она держит жезл, за ней на фоне помещены крупные цветы, напоминающие тюльпаны. Такая иконография почитаемого образа восходит к типу, получившему распространение в Ярославле. Впервые подобное изображение встречаем в клейме иконы «Богоматерь на престоле в чудесах» Семена Спири-

донова из церкви Иоанна Златоуста в Ярославле, 1680 год¹, позже такие изводы встречаются на ряде икон XVII–XVIII веков, главным образом, в Ярославле².

Однако икона имеет ряд отличных от ярославских икон иконографических особенностей, которые известны в ряде северных памятников, и их повторяемость позволяет говорить о хождении некоего образца. Одной из таких характерных примет иконографии является изображение темной пещеры с размещенной в ней полуфигурой сатаны, держащего в обеих руках развернутые свитки с текстами: «Присту//пите// криво//присяж//ники су//дии не//праве//днии; Присту//пите// неми//лости//ви(и) и ка//менно//серде//чнии».

Это довольно редкое изображение известно в двух северных иконах, близких по иконографии нашему образу: из местного ряда Покровской (Преображенской) церкви Кижского погоста³, и XVIII века из Каргополья⁴.

¹ Воспр.: Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. Ил. 79. Об этой иконографии в Поволжье см.: Бусева-Давыдова И.Л. Икона Богоматерь Всех скорбящих Радость // И по плодам узнается древо: Русская иконопись XV – XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003. С. 366 – 372.

² Богоматерь Всех скорбящих Радость. Последняя четверть XVIII в. Ярославль. Собр. И. Таргоградского. Святые образы: Русские иконы XV – XX веков из частных собраний / Автор статей Ирина Бусева – Давыдова. М., 2006. С. 106 – 107.

³ Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. С. 166. Ил. 172, 173.

⁴ Икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XVIII в. Каргополье. АОМИИ, 2407-држ. Вывезена из Каргопольского района. Близка по иконографии иконе из Покровской церкви. Внизу – сатана со свитками. Воспр.: Северные письма. Собрание Архангельского музея образительных искусств: Каталог / Сост. О.Н. Вешнякова, Т.М. Кольцова. Архангельск, 1999. С. 106. Кат. 206.

О ФРЕСКАХ ЦЕРКВИ САНТА МАРИЯ ДЕЛЛА ЛАМА В САЛЕРНО. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Церковь Санта Мария делла Лама (т.е. в низине) находится в т.н. амальфитанском квартале в центре Салерно; первое упоминание о ней относится к 1055 году. В документе 1575 года говорится о существовании двух пространств, т.е. верхней и нижней (крипта) церковей. Время возведения верхней структуры неизвестно. Первоначально крипта представляла собой квадратное в плане помещение с апсидой с северной стороны. Впоследствии были устроены также две апсиды с востока – округлая (южная) и прямоугольная, помещение удлинено с запада. Пространство крипты разделено тремя колоннами на два нефа и перекрыто восемью крестовыми сводами – возможно, возведенными тогда, когда была воздвигнута верхняя церковь. Фрески крипты были написаны в несколько этапов; лучше остальных сохранилось небольшое число изображений из слоев второй половины XI и XIII веков.

Вероятно, к одному из ранних этапов росписи крипты относятся образы архидиаконов Стефана и Лаврентия, а также неизвестной святой (Радегонды?). На основании анализа их стиля живописи можно предположить, что они были созданы во второй половине XI века. Эти фрески, если судить по помещенным рядом с ними латинским надписям, принадлежат кисти западных, скорее всего, местных художников, однако обнаруживают влияние и византийского искусства. По-видимому, в те же годы или немного позднее было выполнено изображение двух святых, хранящееся ныне в Епархиальном музее Салерно.

Графичную манеру исполнения с элементами схематизма и стилизации, характерную для XIII века, можно видеть в группе фресок, включающей образы неизвестного святого, св. Андрея, Богородицы с коленопреклоненным заказчиком и св. Варфоломея. Они выглядят еще более провинциальными и далекими от константинопольских образцов.

В докладе речь пойдет преимущественно о фресках второй половины XI века.

ВОПРОСЫ АТТРИБУЦИИ ИКОНЫ «СВЯТАЯ ТРОИЦА» ИЗ СЕЛА ДИВНАЯ ГОРА

В настоящее время икона «Святая Троица» из местного ряда Троицкой церкви Дивная Гора датируется рубежом XV–XVI веков и приписывается тверскому мастеру. Между тем, дата создания образа должна быть ограничена XV веком. Его связь с тверской художественной традицией выглядит сомнительной.

До начала 1490-х годов Углич, крупнейший центр Ростовской епархии, вблизи которого находится село Дивная Гора, имел своего князя Андрея Васильевича Большого, участника разгромного похода на Тверь 1485 года. Поход решительно изменил ситуацию: местный двор бежал в Литву, город был разграблен, в Москву вывезли княжескую казну и архив, ремесленные кадры разбрелись в поисках заказчиков-меценатов. Импульсы для дальнейшего активного художественного развития были утрачены. Иная ситуация сложилась в Ростове. После перехода Ростова во владение великого московского князя земли Ростовской епархии, включая Углич (с 1491 года), заселяются помещиками из числа московских служилых людей. Среди них известны заказчики и вкладчики произведений искусства. Главная и организующая роль при этом принадлежит Ростовской кафедре.

Дивногорская икона имеет иконографические аналогии в небольшом круге памятников московского происхождения. Особую близость образ из Музея имени Андрея Рублева обнаруживает с небольшой иконой из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Последняя явно следует познепалеологовскому или поствизантийскому образцу. В свою очередь московский прообраз лежит в основе иконы «Великомученик Георгий Победоносец, с житием» первой трети XVI века из бывшего собрания Н.А. и С.Н. Воробьевых, происходящей из-под Углича. В последнем случае речь может идти о пользовании прорисьями, несомненно, столичными, или иконным образцом. Ведущее воздействие московского стиля и манеры наблюдается в заметном числе ростовских произведений и продук-

ции других регионов. Близость Дивногорской иконы к так называемой ростовской группе икон из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 года может рассматриваться как факт принципиальный, также демонстрируя процесс творческого взаимодействия московских и ростовских художественных сил.

Д.Я. Романова

ЗНАЧИМОСТЬ ХРАМОЗДАТЕЛЬСТВА ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ РОДА ЛОПУХИНЫХ

О нравственно-этических и духовных принципах русского дворянства можно в полной мере говорить на примерах многогранного государственного и общественного служения представителей рода Лопухиных. Оно находило отображение в культурно-просветительской, творческой, благотворительной и других сферах жизни Отечества. Среди представителей прославленного рода были известные государственные деятели, философы, воины, литераторы, храмоздатели. Особенно значима связь рода Лопухиных со Спасо-Андрониковым монастырем, служившим им усыпальницей.

Храмоздательство являлось одной из наиболее значимых форм их благотворительности. В докладе речь пойдет о ближайших родственниках царицы Евдокии Федоровны как заказчиках зданий и вкладчиков в монастыри, о наиболее интересных памятниках, созданных при их участии. В частности, храмах Архангела Михаила в Спасо-Андрониковом монастыре, Троицы в Хохлах, Вознесения Господня за Серпуховскими воротами, апостолов Петра и Павла в Ясенево, Сергия Радонежского в селе Могутово, Рождества Иоанна Предтечи в селе Садки Звенигородского уезда и ряда других церквей.

ИКОНА И ГИМНОГРАФИЯ

Предлагаемое сообщение посвящено вопросу взаимодействия изображения и поэтического гимнографического текста в православной традиции. Этот вопрос почти не исследован. В качестве литературой основы иконописных изображений обычно привлекаются исходные тексты – библейские или агиографические. Особое место занимают иконографические прототипы, созданные специально на гимнографический текст, например, «О Тебе радуется...», или сцены «Акафиста Богородицы» и мн. др. Однако, исходя из эртологии, нетрудно убедиться, что и многочисленные иконописные произведения, созданные на широко распространенные и часто наиболее популярные сюжеты, в первую очередь, основных двенадцатых праздников, также тесно связаны с гимнографическими произведениями. Первично, иконография и гимнография возникали и развивались параллельно и одновременно, поскольку и то и другое необходимо для сложения праздника. В первую очередь, это касается основных гимнографических форм – тропарей и кондаков. Так, например, иконография «Рождества Христова» соответствует в первую очередь кондаку праздника. Но в других случаях основным текстом может выступать тропарь или стихира. Гимнографические тексты вообще разнообразны, и можно усмотреть влияние разных гимнографических источников на произведения одной и той же иконографии. Например, «Жены-мироносицы у гроба Господня» имеют разные изводы, которые, по-видимому, опираются на разные тексты служб пасхального цикла.

В некоторых случаях можно проследить достаточно сложную контаминацию текстов, повлиявших на иконографию. Таким сложным сюжетом является, например, «Преполовление». Использование разных текстов придает разную эмоциональную окраску произведениям авторов разных эпох. Понятно, что гимнографические тексты являлись, наряду с библейскими и агиографическими, основным чтением для иконописцев в процессе осуществления их собственных задач.

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ КАЗАНСКИХ ИКОН БОГОМАТЕРИ С КЛЕЙМАМИ

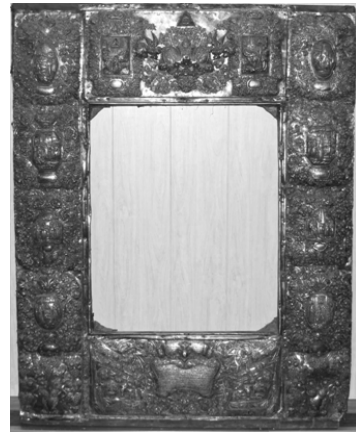
Для Казанских икон с клеймами истории и чудес обретенного в 1579 году в Казани образа Богородицы литературным источником послужила Повесть «самовидца» обретения святыни митрополита Казанского Ермогена, завершенная им в 1594 году (ГИМ, Синод. № 982). В XVII–XIX веках Повесть распространилась по России в списках (РГБ, РНБ), текстологический анализ которых говорит о том, что ее авторский текст сохранялся практически неизменным.

Явленный чудотворный образ (похищен в 1904 году), стоявший в Казанском соборе Казанского девичьего монастыря, имел две рамы с клеймами. Первоначальная внутренняя рама, относившаяся, возможно, к началу XVII века, имела, согласно описанию 1879 года, 11 клейм праздников и изображение обретения образа Богородицы в Казани в последнем 12-м клейме. Аналогичная по составу и количеству клейм рама начала – первой трети XVII века происходит из деревянной Троицкой церкви Свияжска (ГМИИ РТ). Поскольку внутренняя рама включала лишь одно клеймо со сценой обретения иконы, позднее была сделана внешняя рама с историей обретения образа и чудесами.

Сохранились серебряные оклады внутренней и внешней рам Явленного образа и внутренняя живописная рама второй половины XVIII века, заменившая первоначальную и повторяющая состав ее клейм (НМ РТ). Серебряный оклад внутренней рамы имеет поля первой половины XVII века с рельефными изображениями Святой Троицы и архангелов на верхнем поле, святителя Николая Чудотворца и преподобного Александра Невского (в схиме) на левом, казанских святителей Гурия и Варсонофия на правом, преподобных Сергия Радонежского, Михаила Малеина и Александра Свирского на нижнем (ил. 1). Серебряный оклад внутренней рамы с 12 клеймами относится к 1806 году, он был выполнен на средства игуменьи Казанского монастыря Софии Болховской и жертвователей к завершению строительства нового каменного монастырского



Ил. 1



Ил. 2

Казанского собора 1798–1808 годов. Оклад 1739 года внешней рамы (которая, видимо, не сохранилась), сделанный по надписи в картуше внизу на средства полковника А.И. Змеева с супругой, имеет 10 рельефных клейм с изображениями событий истории обретения Явленного образа и чудес от него (НМ РТ) (ил. 2).

Самая ранняя рама второй четверти XVII века с 20 клеймами на текст Повести исполнена строгановскими мастерами (СИХМ) (ил. 3). В клеймах иллюстрируются события явления иконы и подробно чудеса от нее (14 из 16-ти, описанных в Повести). В последнем клейме помещено редкое изображение возведения первого каменного собора девичьего монастыря в Казани.

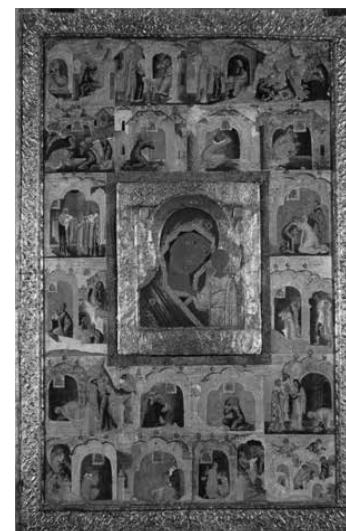
Широкое почитание Казанского образа в XVII веке привело к созданию многочисленных образов с его историей. Из Мурома происходит икона Богородицы Казанской середины XVII столетия с 20 клеймами Повести (МИХМ). В них подробно изображены события обретения образа и 6 чудес от него. Казанская икона того же времени с 12 клеймами истории образа (чудеса не изображены) находится в Казанской церкви (1649–1653) в Коломенском (домовом храме царя Алексея Михайловича) (МГОМЗ). История обретения Явленного образа без включения чудес представлена на вологодской Казанской иконе последней четверти XVII века с 12 клеймами из села Порошина (ВГИАХМЗ). На другой вологодской иконе второй половины XVII столетия с 20 клей-

мами 6 посвящены истории образа, 14 – чудесам (ТКМ). На створах кузова-складня этого же времени поволжской художественной культуры помещены 16 клейм на текст Повести (ГТГ).

В 1671 году царь Алексей Михайлович повелел написать в приказ Тайных Дел иконы Богородицы Казанской «в чудесах, как явилась в Казани и в Московское разоренье». Сюжеты, связанные со Смутным временем (защитой Ярославля в 1609 году), известны ныне лишь на раме от чудотворной Романово-Ярославской Казанской иконы (похищена в 1925 году), являвшейся близким списком 1580-х годов с обретенной в 1579 году в Казани святыни. Рама с 16 клеймами написана в Ярославле в 1690-х годах, по-видимому, Лаврентием Севастьяновым (ЯХМ) (ил. 4). Кроме событий явления образа Богородицы в Казани и двух чудес от него в самых крупных четырех нижних клеймах изображены сцены из истории Романово-Ярославской иконы на текст Сказания о ней, известного в списках конца XVII – первой половины XIX века.

Многие иконы и рамы с клеймами Повести относятся к культуре Поволжья. На раме рубежа XVII–XVIII веков с 20 клеймами из церкви во имя Обновления храма Воскресения Христова села Борзова Рыбинского района Ярославской области, в 7-ми клеймах

Ил. 3



Ил. 4





Ил. 5



Ил. 6

изображены события истории Явленного образа, в 13-ти – чудеса (РГИАХМЗ) (ил. 5). Клейма вытянуты по вертикали (по бокам от средника они расположены в два ряда) и сопровождаются подробными, почти дословно цитирующими текст Повести надписями на золотых фонах сверху. Один из самых развернутых циклов с 26 клеймами представлен на раме поволжской культуры начала XVIII века (внизу и сверху клейма расположены в два ряда) (ГИМ) (ил. 6). События обретения святыни, перенесения ее с крестными ходами, служения перед ней занимают 19 клейм, в семи помещены чудеса. К 1727 г. относится подписная икона художественной культуры Поочья с 12 крупными клеймами (частное собрание) (ил. 7). Они посвящены истории образа, в предпоследнем – редкое изображение пострижения девицы Матроны в девичьем монастыре Казани. В надписи к последнему клейму с «собирательными» чудесами говорится, что от иконы подаются различные исцеления: слепым – прозрение, глухим – слышание, хромым – хождение. В 1741 году в ярославских землях «тщанием» майора И.Г. Кокотцова в его приходскую церковь в селе Лучинском недалеко от Ярославля была написана рама с 14 клеймами на текст Повести (ЯМЗ). Средник обрамлен барочным картушем, в нижней его части – надпись с краткой историей Казанского образа и датой создания иконы. В клеймах – история явления иконы с двумя первыми исцелени-

ями слепцов Иосифа и Никиты, событие принесения списка иконы в Москву, моление перед иконой в девичьем монастыре Казани. 12 клейм на текст Повести имеет находящаяся в местном ряду иконостаса Троицкого собора Ипатьевского монастыря большая Казанская икона конца XVIII века, под изображением в среднике – текст тропаря и кондака Казанскому образу. Как и в других циклах с 12 клеймами, в иконе представлены основные события из истории Явленной святыни. Казанская икона конца XVIII – начала XIX века из Богоявленского собора Анастасиина монастыря в Костроме также с 12 клеймами (под средником – текст тропаря) несколько отличается по их составу от иконы из Ипатьевского монастыря.

В первой трети XVIII столетия в Калуге написана Казанская икона с 8 клеймами Повести, в среднике – список с чудотворного Калужского Казанского образа (частное собрание). Икона вытянутых пропорций, по бокам на полях изображения казанских святителей Гурия и Варсонофия, вверху и внизу по четыре клейма из истории Явленного образа. На другой раме второй половины XVIII века, также вытянутой по вертикали и с изображениями по бокам святителей Гурия и Варсонофия, помещены 9 клейм в картушах: 3 – вверху и 6 – внизу в два ряда (КГОИАМЗ) (ил. 8). Рама с 12 клеймами Повести исполнена в последней трети – конце XVIII века вязниковским иконописцем Ефимом Денисовым (част-

Ил. 7



Ил. 8



ное собрание). В 8-ми клеймах – история явления образа, в 4-х нижнего ряда – чудеса. В 1793 году серпуховским иконописцем Яковом Иконниковым написана Казанская икона с 16 клеймами из истории образа и двух первых исцелений слепцов Иосифа и Никиты (Преображенская церковь в селе Спас-Загорье Малоярославецкого района Калужской области).

Особую группу составляют иконы, связанные с культурой иконописцев-старообрядцев (известно об особом почитании Казанского образа в старообрядческой среде). Датирующаяся концом XVIII века большая рама палехских мастеров имеет 37 клейм – 12 клейм на текст Повести (на внутренней части рамы) и 25 клейм Акафиста Богородицы (ГМПИ). Палехские Казанские иконы первой трети – середины XIX века с 8, 12 и 16 клеймами на текст Повести представляют основные события истории Явленного образа, при этом состав их различен (частные собрания). Старообрядческие иконы с 12 клеймами основных событий явления и обретения образа Богородицы в Казани могли иметь большой размер и входить в местный ряд иконостасов храмов (икона последней четверти XIX века, Владимирские иконописные села; частное собрание). На иконе конца XIX – начала XX века с 8 клеймами включено событие поставления иконы в созданном девичьем монастыре, а в последнем представлен «собираательный» образ исцелений



Ил. 9



Ил. 10

(ГМИИ РТ) (ил. 9). Икона начала XX века с 8 клеймами имеет в среднике небольшой врезанный меднолитой Казанский образ (частное собрание). В начале XX столетия иконописцами-старообрядцами написана большая рама с 18 клеймами и изображениями казанских святителей Гурия и Варсонофия по бокам от средника (ГМИИ РТ) (ил. 10). В последнем клейме – отправление списка с Явленного образа в Москву, провожаемого архиепископом Казанским Иеремией.

Таким образом, в XVII – начале XX века в связи с необыкновенно широким почитанием Казанского образа – важнейшей святыни династии Романовых – иконописцами, как в известных художественных центрах, так и в провинции, создавались многочисленные Казанские иконы с различными по составу циклами клейм на текст ставшей широко известной в России Повести митрополита Ермогена о явлении и чудесах образа Богородицы в Казани.

М.И. Яковлева

ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ КАЛЛИЕРГИСА В КОНТЕКСТЕ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ЭПОХИ «ПАЛЕОЛОГОВСКОГО РЕНЕССАНСА»

Доклад посвящен творчеству Георгия Каллиергиса, расписавшего в 1315 году церковь Христа Спасителя в Верие (Северная Греция). А. Ксингопулос на основании ктиторской надписи в этой церкви и стилистических особенностей фресок предположил, что исполнивший их мастер был связан с Фессалониками, в сферу культурного влияния которых входила Верия. Эта гипотеза впоследствии нашла подтверждение в одном из документов, датированном 1322 годом и найденном в архивах афонского монастыря Хиландар.

Творческая манера Каллиергиса обладает ярко выраженными индивидуальными особенностями, выделяющими его из среды современных ему живописцев. Так, Каллиергис выступает мастером компактной, сдержанной и уравновешенной композиции, тщательно избегая повествовательности даже в изображениях наиболее драматичных сюжетов. Фрески Георгия Каллиергиса характеризуются аристократически утонченными пропорциями фигур и спокойными, чуть меланхоличными выражениями лиц. Эта манера входит в противоречие с большинством памятников Македонии и Сербии конца XIII – начала XIV века, которым, по меткому выражению Г. Милле, «присуще чувство драмы» и которые демонстрируют многословие и динамизм в сюжетных композициях. В этой связи чрезвычайно важными представляются, во-первых, вопрос о влиянии, которое оказало на творчество Каллиергиса искусство крупнейших художественных центров Византийской империи (Константинополя и Фессалоник), а во-вторых, проблема выделения круга памятников, которые могут быть с большей или меньшей вероятностью отождествлены с именем Каллиергиса.
