

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



**ПАМЯТИ ВИКТОРА МИХАЙЛОВИЧА СОРОКАТОГО  
АТРИБУЦИЯ 2015**

**Тезисы докладов научной конференции**

**27–29 апреля 2015 года**

**Москва  
2015**

Составитель и редактор М.И. Антыпко

**Памяти Виктора Михайловича Сорокатого.**

**Атрибуция 2015:**

Тезисы докладов конференции в Музее имени Андрея Рублева, 27–29 апреля 2015 г. / сост. и ред. М.И. Антыпко М., 2015.

Конференция, тезисы которой собраны в этом издании, посвящена проблеме атрибуции произведений древнерусского искусства и Нового времени, исполненных в традициях Средневековья.

Научное издание

© Авторы докладов, 2015

© Музей имени Андрея Рублева, 2015

## **Медные врата с золотой наводкой Благовещенского собора Московского Кремля. Вопросы атрибуции**

*М.И. Антыпко (Москва)*

Северные и западные врата Благовещенского собора Московского Кремля с изображениями «Благовещения», ветхозаветных пророков с их пророчествами и «еллинских мудрецов», отличаются не только редкой техникой исполнения и интересной иконографической программой, но и выразительным художественным языком.

Большинство ученых датирует памятник XVI в., однако проблема их датировки остается до конца не решенной. Дискуссионным остается также вопрос об одновременности изготовления западных и северных дверей. Для ответов на данные вопросы прибегнем к стилистическому анализу.

Стиль врат отличается четкая выверенность композиционного строя: движение во всех сценах направлено к центру и вверх. Пространство — неглубокое и единое. При небольшом формате пластин и сложности сюжетных изображений несколько удлиненные фигуры кажутся одновременно монументальными и свободно размещенными в поле клейм. Их анатомически верные позы — выразительны и эмоциональны. Моделировки одежд в большинстве композиций выполнены с помощью золотых пятен сложной формы, лежащих на освященных участках, и расходящихся от них лучей разной длины, подобных ассисту. Глубина складок передана темными полосами разной ширины, охваченными по сторонам тонкими золотыми линиями. Эффект объема фигур усиливается за счет двойного (темного и золотого) контура. Лики в основном имеют правильные пропорции,

преувеличенные глаза, прямые или с легкой горбинкой носы, несколько припухлые щеки и скошенные подбородки. Они исполнены золотой заливкой; форму выявляет темный рисунок (реально это не перекрытый наводкой фон).

Некоторая разница масштаба фигур в отдельных пластинах северных и западных врат не дают основания для разделения их по времени, поскольку большинство особенностей художественного решения совпадает.

Наиболее близки по стилю изображениям на вратах столичные произведения 1550–60-х гг. Особенно заметно их сходство с памятниками шитья, поскольку первостепенную роль в исполнении последних, как и врат, играли мастера-знаменщики, создававшие рисунок. Речь идет о работах, вышедших из мастерской Евфросиньи Старицкой, и в первую очередь, о плащанице «Положение во гроб» 1561 г. из Троице-Сергиева монастыря (Сергиево-Посадский музей-заповедник). Ее отличает точно найденная композиция, построенная на сложно сбалансированном движении; неглубокое единое пространство; монументальная значительность фигур и выразительность их поз; уверенность линий рисунка, создающих объем; характерные типы ликов (с правильными овалами, чуть одутловатыми щеками и зауженными подбородками). Все эти черты, как и общее впечатление, позволяют видеть в плащанице ближайшую стилистическую аналогию вратам Благовещенского собора.

Множество совпадений с изображениями на пластинах дверей в отдельных мотивах (миндалевидные глаза с мелким зрачком, рисунок рук, особенно форма большого пальца, мягко изгибающиеся, провисающие складки одеяний и т.д.)

можно обнаружить в плащанице 1558 г., происходящей из Иосифо-Волоколамского монастыря, (собрание Московского Кремля). Возможно, характер сходства был бы более общим, если бы памятник лучше сохранился.

Ряд стилистических аналогий может быть продолжен, но, в целом, двух приведенных показательных примеров, имеющих точные датировки, достаточно для того, чтобы уверенно относить изображения на вратах к 1550–1560-м гг. — периоду расцвета искусства в царствование Ивана Грозного. Вывод о времени создания врат косвенно подкрепляется актуализацией темы «еллинских мудрецов» около середины XVI столетия.

**«Государево данье»: икона «Воскресение Христово»  
в Воскресенском соборе города Арзамаса**

*Н.В. Бартельс (Москва)*

Атрибуция памятников церковного искусства, находящихся в пространстве действующего храма, представляет собой задачу особого рода — тем более, когда дело касается чтимых икон. Основной и подчас непреодолимой преградой является невозможность не только лабораторного исследования, но даже детального визуального осмотра и фотосъемки произведения: в отличие от музейного собрания, где памятник утрачивает свой сакральный статус. Другой частью той же проблемы видится незаинтересованность владельца в установлении истинного возраста живописи иконы, как и состояния ее сохранности.

Объектом нашего внимания стала икона «Воскресения Христова», хранящаяся в Арзамасском Воскресенском соборе,

которую местное предание называет даром царя Иоанна Васильевича Грозного. Нам была предоставлена редкая возможность ее визуального обследования.

В качестве царского вклада Ивана IV эта икона упомянута в труде архимандрита Макария «Памятники церковных древностей. Нижегородская губерния» (1857 г.). Следует отметить, что сомнения относительно возраста иконы высказывались уже первым историком Арзамаса Н.М. Щегольковым в изданной им в 1911 г. книге «Исторические сведения о городе Арзамасе», полагавшим, что дар этот мог быть делом и кого-то из последующих правителей России, вплоть до Михаила Феодоровича. Ко времени его царствования относится составление (в 1643 г.) древнейшей соборной описи, упоминающей об иконе «Воскресения» как о «Государевом данье», но не называющей имени царя.

Композиция иконы строится на двух сюжетах Христова Воскресения: «Восстании от Гроба» и «Сошествия во ад», в обрамлении Страстных сцен в 18-ти клеймах.

Иконографический анализ позволяет отсечь XVI в. как время создания памятника, поскольку искусство этого времени не знает столь развернутой иконографии «Воскресения».

По композиции и составу изображений икона близка к костромским памятникам третьей четверти XVII в. Помимо главных сцен она включает следующие сюжеты: в нижнем регистре видна адамова пасть, ангелы побивают бесов по обе стороны от сокрушенных адских врат; в среднем представлено шествие праведников в Рай, в верхнем — образ Рая с Благоразумным разбойником, встречаемым Илией и Енохом.

Иконографическую программу «Воскресения» нельзя назвать редкой или оригинальной (хотя в клеймах чаще

предпочтение отдается двенадцатым праздникам, нежели сценам Страстного цикла, или же совмещению тех и других); однако в ней присутствуют некоторые заслуживающие отдельного внимания мотивы. Одним из них является наличие среди клейм сцены «Отречения апостола Петра»; другая чрезвычайно редкая, если не уникальная, деталь — ангел (архангел?), а не херувим, с крестом в руке встречающий праведников у входа в Рай, врата которого уподоблены царским. Клейма, демонстрируют знакомство с западно-европейской гравюрой.

Икона ввиду своей особой ценности была перенесена из разрушенного древнего Воскресенского храма в новопостроенный в 1814–1842 гг. собор. Местные источники утверждают, что старинная икона вставлена в раму с клеймами. Однако же на самом деле «древний» образ и «рама» представляют собой единое целое: общий кракелюр средника и полей, и левкас в местах утрат красочного слоя на границе между ними демонстрируют это со всей очевидностью. (Приемы обработки оборота доски определить не удалось, поскольку он недоступен для осмотра).

По ряду признаков: отсутствию развитого кракелюра, характерному шелушению красочного слоя с отслоением его от грунта — икона не может претендовать на древность. В местах утрат живописи не просматривается нижележащих слоев — лишь левкас розоватого оттенка, встречающийся также и на некоторых памятниках первой трети XIX в.

Стилистика и живописные приемы также тяготеют к XIX столетию. Личное письмо плотное, с преобладанием коричневых тонов. Разгранка средника и клейм несколькими цветными линиями характерна для икон первой трети XIX в.

Вполне вероятно, что икона-оригинал могла быть написана около середины XVII в., когда формировалась данная иконографическая редакция (до 1643 г.?). Если это так, то первоначальный образ представлял собой один из ее весьма ранних примеров. Однако этот извод широко использовался и в дальнейшем, особенно в старообрядческой среде: к нему нередко прибегали иконописцы XVIII – первой четверти XIX вв.

Средник новой иконы, по всей видимости, повторял композицию чтимой (хотя нельзя поручиться за степень точности ее воспроизведения). Клейма «рамы», стилистически отличные от средника, либо опирались на иной, более поздний источник, либо компоновались по специально заданной программе. Был ли древний образ когда-либо обрамлен Страстным циклом (или клеймами иных сюжетов) установить невозможно.

Нельзя исключить, что существующий ныне памятник мог быть создан ко времени завершения строительства грандиозного Воскресенского собора, освящение которого в 1840 г. происходило чрезвычайно торжественно. (Хотя арзамасские мастера работали в живописной академической манере, связи с традиционными иконописными центрами не прерывались, о чем свидетельствует целый ряд выполненных в соответствующем ключе образов главного иконостаса). Изменения размера доски могла потребовать установка иконы в ампирном киоте, как и иконы «Иоанна воина», также считавшейся грозненским вкладом, с которой они размещены симметрично по обеим сторонам главного соборного иконостаса.



Изложенные выше соображения могли бы стать показанием к проведению технико-технологических исследований. Реставрационное обследование иконы является самой актуальной задачей: как для решения вопроса о наличии под записями ранней живописи (что маловероятно), так и для укрепления красочного слоя, находящегося в аварийном состоянии. Ценность иконы определяется отнюдь не только ее древностью. И пока почитаемый в качестве царского вклада образ ревностно оберегается от всякого постороннего вмешательства, достойный памятник XIX в постепенно необратимо разрушается.

**Атрибуция фрагмента издания  
«Путешествие в Московию» Адама Олеария**

*М.Е. Башлыкова (Москва)*

В 2013 г. Г.В. Попов подарил Музею имени Андрея Рублева лист из издания сочинения Адама Олеария с описанием двух его путешествий в Россию, а также в Персию в 1633–1639 гг.<sup>1</sup> Автор — Адам Ольшлегель (1599–1671 гг.), или Олеарий (как он называл себя, латинизируя фамилию) — известный немецкий математик, физик, историк-ориенталист, географ, путешественник, создатель Готторпского глобуса. Он трижды был участником посольств в Россию: первый раз в качестве секретаря, два последующих — в качестве

---

<sup>1</sup> В состав фонда памятник принят в 2013 г., акт № 17 от 06.11.2013, КП 7525.

советника. Первое посольство было отправлено в 1633 г. Шлезвиг-Голштинским герцогом Фридрихом III к царю Алексею Михайловичу и персидскому шаху Сефи I, с целью установить выгодные торговые отношения. Сочинение о восточных посольствах принесло Адаму Олеарию всеевропейскую известность. Хроника путешествия, составленная с немецкой аккуратностью, содержит яркие личные впечатления автора. Олеарий был внимательным наблюдателем и неплохим рисовальщиком. Выполненные им зарисовки: видов природы и крупных городов, сцен политической и бытовой жизни — были подправлены немецкими художниками и послужили основой для гравюр на меди, сопровождавших текст издания.

Подаренный в Музей фрагмент и предстояло атрибутировать. Поскольку памятник представляет собой всего один лист (С. 97–98), задача была непростой. На листе содержится текст, посвященный России. На с. 98 помещена гравюра с изображением гусяра, кукловода и скомороха-вожака с медведем, разыгрывающих перед народом театральные сценки. Ей соответствует текст: «Их плясуны — вожаки медведей имеют при себе и таких комедиантов, которые, между прочим, при помощи кукол, устраивают представление (у голландцев оно называется Klucht<sup>2</sup>). Эти комедианты завязывают себе вокруг тела одеяло и расправляют его верх вокруг себя, изображая таким образом переносный театр, с которым они могут бегать по улицам и на котором в то же время могут происходить кукольные игры»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> «Шутка».

<sup>3</sup> *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию. / Пер. с нем. А.М. Ловягин. Смоленск: Русич, 2003. — «Библиотека историка». С. 177.

Лист принадлежит изданию формата в 2° и имеет размеры 33,3 × 21,5 см. Текст на немецком языке, напечатан готическим шрифтом, цитаты на латыни — шрифтом «антиква». Тряпичная бумага — без водяных знаков, поэтому датировка по бумаге давала очень приблизительные временные границы: середина XVII — середина XIX вв. Вид бумаги свидетельствовал в пользу ранней датировки, однако это требовало подтверждения. Поступивший лист имел приложение в виде ксерокопии листа с портретом автора, датированным 1656 г., однако это не могло служить косвенным указанием на точную дату издания, поскольку, начиная с 1656 г., все издания «Путешествия» Олеария имели такой портрет.

Следовало обратиться к каталогам и к самим книгам. Собрать полную библиографию западноевропейских изданий удалось по справочникам (лондонской Британской Библиотеки, Библиотеки Конгресса США, парижской Национальной Библиотеки и электронных версий каталогов немецких изданий XVII и XVIII вв.)<sup>4</sup>, которые в настоящее время являются наиболее крупными библиографическими базами данных, в том числе по старопечатным книгам.

Работа с ними позволила подтвердить хронологию изданий «Путешествия» Адама Олеария на немецком языке: первое вышло в Шлезвиге в 1647 г. и там же было переиздано

---

<sup>4</sup> The British Library General Catalogue of printed books to 1975. T. 241. — London-München-New-York-Paris, 1984; The National Union Catalog Pre-1956 Imprints. Vol. 429, 749 (Supplement). — Mansell, 1976; Catalogue Général des livres imprimés de la Bibliothèque National. Auteurs. T. 126. — Paris, 1934; Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 17. Jahrhunderts. — <http://www.vd17.de>; Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des 18. Jahrhunderts. — <http://vd18.de>.

в 1656, 1663 и 1671 гг. (последнее вышло уже после смерти автора). В 1696 г. сочинение было выпущено из печати в Гамбурге. В XVIII и XIX вв., судя по сведениям каталогов, сочинение Адама Олеария не переиздавалось.

При просмотре экземпляров выявленных изданий в собраниях РГБ, ГПИБ, ВГБИЛ и ГИМ выяснилось, что все они, за исключением первого (1647 г.), — во 2-ю долю листа. Однако во всех «шлезвигских» публикациях текст, набранный готическим шрифтом, расположен в одну полосу, а не в два столбца, как в нашем фрагменте. В два столбца текст расположен только в гамбургском издании 1696 г.

Следующим этапом атрибуции было установление идентичности набора листов фрагмента и полного издания. При сравнении текста нашего фрагмента с гамбургским изданием 1696 г. выяснилось, что расположение гравюры и основного текста на С. 97–98 совпадает, однако начало и конец крайних строк разнятся между собой; это — небольшие отличия в переносе слов и отдельных предложений, однако они есть. И здесь мы встречаемся с определенной трудностью датировки иностранных старопечатных книг: в западноевропейском книгопечатании весьма нередким является наличие нескольких вариантов набора книги в рамках одного издания, однако различия в наборе могут быть и признаком другого издания. В справочниках же варианты набора издания 1696 г. не отмечены.

Нам удалось сравнить все пять экземпляров собрания РГБ, и выявить два варианта набора С. 97–98 в гамбургском издании 1696 г. Больше всего расхождений — в наборе страницы 98, на которой помещена гравюра. Возможно,

появление второго варианта набора издания было вызвано желанием типографов найти оптимальное расположение текста относительно иллюстраций книги.

Таким образом, атрибуция фрагмента «Путешествия» Адама Олеария завершена, и С. 97–98 книги определяются как принадлежащие к особому варианту набора книги в рамках ее гамбургского издания 1696 г.: *Olearius, Adam. Des Weltberühmten Adami Olearii colligirte und viel vermehrte Reise-Beschreibungen bestehend in der nach Musskau und Persien...*— Hamburg: Hertel und Wiering, 1696.

Работа может быть продолжена в русле выявления отличий между двумя вариантами набора гамбургского издания 1696 г. Нельзя исключать, что в ходе работы будут обнаружены и другие варианты набора. Но это задача будущего.

### **Роспись храма Св. Екатерины в Салониках: проблемы атрибуции и датировки**

*М.А. Венщиков (Санкт-Петербург)*

С момента сложения представлений о феномене «палеологовского возрождения» в круг соотносимых с этим понятием памятников входит роспись храма Св. Екатерины в Салониках. Антикизирующая манера живописи, выверенная ритмика композиционных построений, утонченный характер образов связывают ее с мозаиками и фресками монастыря Хора в Константинополе, живописной декорацией церкви Св. Апостолов в Салониках, работами Михаила Астрапы в Сербии и Македонии. В силу фрагментарной сохранности

роспись храма Св. Екатерины не стала предметом комплексного научного изучения. Существующие исследования либо ограничены обзорным анализом живописных фрагментов, либо сосредоточены на отдельных аспектах иконографической интерпретации.

Значительные утраты, которые претерпела роспись в период турецкого владычества, сделали практически нечитаемым абсолютное большинство изображений. На фоне сравнительной сохранности цикла Чудес и Деяний в наосе расположенные над ним Дванадцатые Праздники и сцены Страстей Христовых просматриваются лишь по остаткам красочного слоя в нижней части эпизодов. Иконографические сопоставления с другими росписями палеологовской эпохи являются на данный момент определяющим методом реконструкции первоначальной компоновки сюжетов и образов в храме Св. Екатерины.

Вопросы атрибуции росписи в значительной степени затрудняются отсутствием информации о заказе на выполнение фресок и личности ктитора. Не проясненной остается и принадлежность храма к одному из тех, действовавших в городе в XIV в. монастырей, которые навсегда прекратили свое существование в годы туркокрации. В этой связи иконографический и стилистический анализ фресок представляет единственную основу для поиска новых историко-топографических соответствий и верификации уже существующих гипотез.

Одна из таких теорий связывает храм Св. Екатерины с кафоликоном монастыря Филокалу, место расположения которого не идентифицировано на исторической карте

Салоник. Взаимоотношения с Сербским королевством, которые возникают у монастыря в начале XIII в., когда там дважды — в конце 1200 – начале 1201 гг. и в 1219 г. — останавливался Савва Неманич, указывают на возможное участие в росписи сербских мастеров. Новый храм мог быть построен и украшен росписью в период правления короля Милутина (1282–1321), главного заказчика сербских росписей в первой четверти XIV в. В виду того, что в росписи храма Св. Екатерины не сохранилось примет сербской иконографии, сравнительный анализ ее стиля с сербскими памятниками остается единственным инструментом проверки подлинности данной теории.

Другим возможным предположением является сопоставление храма Св. Екатерины с полулегендарным монастырем Христа Пантодинамоса, единственное упоминание которого присутствует в воспоминаниях Игнатия Смоленского о посещении Солуни. В то время, как место нахождения комплекса остается не проясненным, внимание привлекает характер освящения монастыря, отсылающий к одному из наиболее редких литургических эпитетов Христа. Данное величание, заимствованное из греческого текста Пентикостариона, использовалось на богослужении Недели о Самаряныне, когда *всемилостивый* Христос прославлялся как Источник Чудес (πηγή τῶν Θαυμάτων) и Источник Исцелений (πηγή τῶν ἰαμάτων). Привилегированное положение, которое занимает в центральном регистре росписи цикл Чудес и Деяний, дает возможность соотнести его содержательную основу с освящением монастыря в честь Христа Пантодюнамаса.

Анализ стиля приобретает решающее значение и в уточнении датировки памятника, которая колеблется от 1290-х гг., по мнению С. Пелеканидиса, до периода 1315–1325 гг., к чему склоняются другие греческие исследователи (Д. Мурики, Е. Цигаридас). При определении нижней границы создания фресок отправной точкой могут служить стилистические параллели с росписью параклесья Св. Евфимия базилики Св. Димитрия (1303/4 г.). Связанную с традициями Мануила Панселина живопись этого миниатюрного храма отличает влияние «объемно-конструктивной» манеры, которая утверждается в Византии в последнее десятилетие XIII в. Достигнув «стилевого апогея» в росписях афонского Протата (ок. 1290 г.) и церкви Богородицы Перивлелты (1295 г.) в Охриде, эта манера приобретает к началу XIV в. черты большей свободы и живописности. Величественные силуэты фигур, с характерной прорисовкой мускулатуры, спиралевидный рисунок складок, буквальное соответствие каждого жеста внутреннему эмоциональному посылу прослеживаются и на фресках храма Св. Екатерины, но артикулированы там уже не так явно, как в параклесье Св. Евфимия.

Дополнительную точку отсчета вносят в систему стилевых координат мозаики храма Св. Апостолов, созданные в Салониках ок. 1315 г. при участии столичных мастеров. Неприятие «жанровости», холодноватая отстраненность образов, лаконизм композиций, отягощенных в сербских росписях того времени излишним числом деталей, — все в них



свидетельствует о том, что живописцы остаются верными античным идеалам, не взирая на возрастающее в искусстве первой трети XIV в. значение нарратива. Влияние этого классицистического рационализма, которое сходит на нет в более поздних салоникских памятниках, играет заметную роль на фресках храма Св. Екатерины — что позволяет датировать их в пределах одного десятилетия с мозаиками церкви Св. Апостолов.

**Икона в окладе «Христос во гробе»  
с частицей Гроба Господня и врезной памятной медалью**

*Н.В. Герасименко, С.В. Гнутова (Москва)*

Образ «Христа во гробе» в окладе с частицей почитаемой реликвии гроба Господня из частного собрания принадлежит к числу редчайших (икона — 37 × 35,4 × 4,5 см, дерево, грунт, масло; оклад — 37,6 × 35,6 × 3 см, серебро, чеканка, гравировка; медаль — диаметр 6 см, металл, штамповка). Вокруг частицы Гроба Господня имеется надпись на бумаге: «Ex SS. Sepulcro D.N.J.C.» — «От Святой Гробницы Господа нашего Иисуса Христа». Икона, очевидно, является паломническим предметом.

Манера живописи иконы находится в русле исканий академических художников, и может быть датирована последней третью XIX столетия. Уровень мастерства живописца свидетельствует о профессиональной выучке автора. Этот образ мог быть создан русским мастером как

в Палестине, так и в России с включением привезенной из Святой Земли реликвии.

Оклад украшен растительным и геометрическим орнаментом. В верхних углах — гравированные изображения церковных глав с крестами, что является особо примечательной деталью. Такая орнаментация характерна для стиля историзм, включающего неорусские элементы. Особенности орнаментации и стилистические черты позволяют оклад датировать последней третью XIX в.

На врезанной в иконную доску медали с надписью «Sepulcrum D.N.J. Christi Jerusalem» (Гробница Господа нашего Иисуса Христа Иерусалим) представлена кувуклия Гроба Господня. Изображение воспроизводит греческие и латинские гравюрные образцы. Композиционные особенности подобных медалей повторяют более ранние произведения, в частности: медаль 1893 г. с портретом фра Луиджи, 1898 г. с конным изображением германского кайзера Вильгельма II; 1964 г. с портретом папы Павла VI. Такие медали выполнялись по случаю памятных событий, связанных с посещением Святой земли папой Римским или другим официальным лицом. Медаль является позднейшим добавлением XX в. Её точная атрибуция затруднена в связи с невозможностью видеть другую сторону — аверс медали. Согласно авторской подписи на её реверсе: «*D.Colombo e Figli S.p.A. Italy*», — а также техническим характеристикам, она была исполнена во второй половине XX в. на миланском бронзолитейном предприятии «Дамиано Коломбо и сыновья», существующем с 1925 г.

## **Методика датировки резных икон Нового времени из Сергиева Посада**

*Е.В. Давыдова (Москва)*

Как выявлено из документальных источников, в Новое время первые резные иконы мастера Сергиева Посада начали изготавливать еще в первой трети XIX в., однако число их было весьма незначительно, и произведения этого времени нам не известны. Самые ранние памятники, датированные преимущественно по владельческим надписям, относятся к 1850-м годам, когда резные изделия получили более или менее широкое распространение.

Для датировки резных икон следует обращать внимание на следующие аспекты: стиль, характер резьбы, форма, размер, особенности декорации, иконография. Так, в 1850–1870-е гг., которые мы определили как этап становления промысла, по стилистике образа можно причислить к работам народных мастеров. Они отличались большим размером, невысоким рельефом и широкой лузгой, под сквозной фон подкладывалась бумага или ткань, лучи сияния нередко исполнялись из щепы. Объем формировался резцом в виде отдельных плоскостей. Элементы произведения были неплотно подогнаны друг к другу, между ковчегом и накладным средником оставался зазор. Стекло, закрывающее изображение, крепилось позолоченными бумажными с тисненым орнаментом полосками, которые наклеивались по краям, захватывая борта иконы. Уже в середине столетия некоторые мастера стали использовать пучки

тонких стеклянных стержней, имитируя лучи сияния. В первоначальный период они часто делались неоправданно длинными, позднее стали короче и меньше.

Судя по архивным документам, в 1850-е гг. начали делать складные иконы, состоявшие из трех створок: средней широкой, и боковых узких, с килевидными завершениями, в которых вырезались клубящиеся облака с лучами сияния. К нижним торцам крепились высокие точеные ножки с круглым основанием. Такой тип во второй половине XIX в. был характерен исключительно для резного промысла Сергиева Посада. В середине XIX столетия изображение на створках резалось из единого блока. Позднее применялась технология изготовления, аналогичная среднику, т.е. на подготовленный ковчег приклеивались накладные фигуры. Широко использовался свинцовый карандаш, им подписывали имена святых и названия сюжетов, оживляли архитектурные фоны, имитировали надписи на свитках преподобных.

Специфической деталью сергиевипосадских икон являлось накладное украшение лужги в виде двусторонней веточки с завитками из стружки. В ранний период она была более широкой и раскидистой, в последние десятилетия XIX в. стала компактной и изящной. В это время существенно уменьшился размер образов. Самые маленькие складни выпускались в конце столетия, их высота не превышала 9 см. Одновременно с этим появились большие, пядничные, иконы.

С 1862 г. в документальных источниках зафиксированы круглые образки диаметром около 6 см, а также близкие им

по размеру — овалы. На протяжении всего существования промысла их величина не менялась. Если в последние десятилетия XIX в. бумажный фон в складнях и прямоугольных иконах был заменен деревянным, то в круглых образках он мог сохраняться еще довольно долго, но исключительно синего цвета. Уже в начале 1880-х гг. резчики научились плотно подгонять детали и склеивать их так, что шов между вставным средником и ковчегом был совершенно не заметен. Таким образом, декор стал строже, произведения получили цельность. С этого времени они развивались в рамках «русского» стиля.

Высота резьбы постепенно повышалась и на рубеже XIX–XX вв. она стала горельефной: головы персонажей исполнялись как круглая скульптура. Поверхность ликов теперь заглажена, они как будто вылеплены, а не вырезаны из дерева. В первую очередь, это относится к работам ведущего резчика Сергиева Посада И.С. Хрустачева и его учеников: младшего брата, многочисленных сыновей и племянников.

И.С. Хрустачев считался «законодателем мод» в сергиевпосадской резьбе. В конце XIX – начале XX вв. он усложнил форму многих своих произведений, прежде всего, завершений складней и прямоугольных икон, которые получили сложный архитектурный декор. Судя по всему, это было связано с указаниями заведующего Кустарным музеем в Петербурге А.М. Воронцовского, заказы которого выполнял И.С. Хрустачев. Сотрудники Кустарного музея претворяли в жизнь правительственную программу повышения конку-

рентоспособности ремесленных изделий. Влияя на мастеров, они стремились придать их работам более привлекательный с точки зрения покупателей вид. Остальные кустари Сергиева Посада пытались подражать ведущему резчику, но в массовых изделиях по-прежнему использовали традиционные формы.

Иконографический репертуар сергиевпосадской резьбы, в первую очередь, отражал запросы паломников. Наиболее востребованным считался сюжет «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому». На протяжении второй половины XIX – начала XX вв. было создано огромное количество круглых и прямоугольных икон, а также складней с этой сценой. Интересно, что к образу Троицы мастера обращались только в 1850–1860-е гг. Изображение преподобного Михея Радонежского на одной из створок складней также характерно для середины XIX столетия. В сентябре 1869 г. икона «Богоматерь Черниговская» из пещерного храма Гефсиманского скита Троице-Сергиевой лавры была признана чудотворной, поэтому с последней трети XIX в. стали активно делать ее резные повторения.

В заключение необходимо отметить, что при атрибуции памятников резьбы следует учитывать весь комплекс материальных, иконографических и стилистических признаков этих произведений. Нельзя также забывать об индивидуальной манере резчиков, которые различались не только по степени мастерства, но и по отношению к новациям, в первую очередь, стилистическим.

## **Икона «Покров Богоматери» из собрания Г.Д. Костаки**

*О.А. Дьяченко (Москва)*

Икона «Покров Богоматери» (КП 2562) поступила в Музей имени Андрея Рублева в 1978 г. в составе коллекции Г.Д. Костаки. Она прошла реставрацию до поступления в Музей, и с тех пор состояние ее сохранности не претерпело существенных изменений. Несмотря на утраты красочного слоя, особенно в нижней части иконы, и потертость живописи, ярко выраженные черты стиля позволяют судить о предполагаемом месте и времени создания памятника.

Икона, несомненно, была создана в XVI в. и принадлежит руке провинциального мастера. Локализация памятников этого времени нередко сталкивается с трудностями из-за недостаточной четкости общей картины, прежде всего, это относится к искусству Средней Руси. Произведения, чья атрибуция не вызывает сомнений, достаточно редки, однако именно они позволяют более точно определить место и время создания других близких им. Поэтому и в нашем случае представляется важным выбирать такие аналогии и строить рассуждение, опираясь на них.

Стилистические особенности иконы «Покров Богоматери», как нам представляется, указывают на ее ростовское происхождение и на середину-третью четверть XVI в. как время ее создания. Фигуры имеют слегка вытянутые пропорции. Крупные головы плотно посажены на плечи, а у юных персонажей крепкая конусовидная шея. Жесты однообразные, скованные. Рисунок складок одежд

схематичный, спрямленными линиями. Лики с крупными чертами, большими глазами удлинённой формы с ярким черным зрачком, маленькими прямыми носами с бликом на конце написаны жидкой охрой рыжеватого тона по оливковому санкирю, поверх добавлены белильные движки короткими двойными штрихами. Колорит иконы приглушенный, построенный на сочетании темно-синего, голубого, травянисто-зеленого цветов с вишневым, красным и коричневато-желтым. Архитектурные формы лаконичные: храм с двускатной кровлей и небольшой луковичной главкой на маленьком барабане.

Близкую аналогию нашей иконе представляет датированная и подписная икона-трехрядница из деревни Полянки близ Ростова Великого (1565 г., мастер Митя Усов Иванов сын, Третьяковская галерея). Фигуры с крупными головами показаны в сдержанных, скованных позах. Жесты однообразны. Черты лица также крупные, глаза большие, удлинённой формы. Охрение тоже жидкое, но тон его светлее. Белильные движки в виде маленьких штрихов. Похожие маленькие блики имеются на кончике носа у некоторых персонажей. Складки одежд прорисованы немногочисленными линиями, по большей части прямыми. Формы архитектуры упрощенные, почти без декора. Особенно близок храм в сцене «Воздвижение креста». Колорит обеих икон приглушенный.

Другую близкую аналогию представляют Царские врата в собрании Ростовского музея, происходящие из собора Богоявленского Авраамиева монастыря в Ростове. Это также подписная работа, мастера инока Исаяи, датированная 1562 г.



Видим те же характерные черты стиля. Фигуры с крупными головами, крупные черты лица с большими глазами. Жидкое охрение (здесь темнее тоном) с добавлением парных белильных штрихов-бликов. Упрощенный рисунок складок. В сцене «Евхаристия» можно отметить такой характерный прием, как конусовидной формы шея с посаженной на нее округлой головой (не только у юных персонажей, например, у апостола Петра).

Из проведенного сопоставления можно сделать предварительное заключение, что икона «Покров Богоматери» из собрания Г.Д. Костаки является произведением ростовского мастера и была создана в третьей четверти XVI в., вероятно, в 1560-е гг.

**Критский триптих около 1500 г.  
(к вопросу о греко-итальянской мастерской)**

*Л.М. Евсева, М.М. Наумова* (Москва)

Складень-триптих (частное собрание, Москва) представляет собой предмет прямоугольной формы с трехлопастным навершием. Его размер в раскрытом виде 57,3 × 69 см., средник (без навершия) 40 × 33 см, створки 10 × 17 см и 10 × 16,3 см. Складень представляет собой единую составную конструкцию (дерево средника и навершия — кипарис, створок — орех<sup>1</sup>). Живопись триптиха раскрыта в Гос. НИИ реставрации.

---

<sup>1</sup> Определено Дмитрием Першиным, за проведение консультации авторы выражают ему глубокую благодарность.

В среднике изображена композиция «Христос во гробе», в навершии средника — «Воскресение». На внешних сторонах створок представлено «Благовещение», на их оборотах, по вертикали: «Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос», «Получение стигматов Франциском Ассизским» (слева) и «Пророк Илья в пустыне», «Моление святого Иеронима» (справа).

Редкой, если не уникальной особенностью складня, является разность техники живописи его частей: «Христос во гробе» написан маслом, композиции в навершии и на створках — яичной темперой.

Сюжет «Христос во гробе» представлен в виде трехфигурной композиции, которая совпадает до деталей с «Пьетой» (дерево, масло) в берлинской Гемальд Гэлери. Часть исследователей берлинский памятник относит кисти Джованни Беллини и датирует 1495 г. Стиль живописи средника по характеру образов и общей художественной системе сопоставим с произведением, связываемым с творчеством Беллини, но заметно опрощен. Исполнителем средника можно признать венецианского художника, работавшего около 1500 г.

«Благовещенье» и «Пророк Илья в пустыне» следуют распространенной на Крите иконографии, в основе которой лежат палеологовские схемы. В сцене «Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос» использован византийской канон, который дополнен мотивами западных произведений на этот сюжет. «Воскресение» в навершии представлено

в виде встающего из гроба Спасителя. Эта западная иконография получила распространение в критской иконописи около 1500 г. «Благовещение», «Иоанн Богослов и Прохор на острове Патмос» и «Пророк Илья в пустыне», а также «Воскресение Христово», написаны в византийской манере, как ее понимали и воспроизводили критские художники, работавшие около 1500 г. Данные композиции триптиха сохранили греческие надписи.

Сцены из жизни святых католической церкви, св. Франциска и св. Иеронима, по своей иконографии соответствуют готическим произведениям. В живописи этих сцен на створках триптиха можно признать руку греческого мастера, воссоздающего готическую схему на художественном языке, свойственном Византии (надписи в сценах латинские).

Изучение материальной стороны красочного слоя средника, наверхия и створок, несмотря на различную технику живописи, выявило редкие и одинаковые технологические приемы, употребленные художниками, что говорит о том, что они принадлежали одной мастерской. Конструкция складня характерна для греческих произведений такого рода. И, следовательно, эта мастерская была в основном греческой по своему составу.

Сцены из жизни св. Франциска и св. Иеронима, как и латинские надписи на фоне этих композиций, свидетельствуют о том, что триптих был исполнен для западного заказчика.

**«Троица Ветхозаветная, с деяниями»  
из Троице-Гледенского монастыря —  
памятник круга Федора Зубова**

*П.В. Западалова (Санкт-Петербург)*

В собрание Великоустюгского музея-заповедника входит икона «Троица Ветхозаветная с деяниями» (176 × 147 см), происходящая из соборного храма Троице-Гледенского монастыря. А.А. Рыбаков (1990) писал о ней как о произведении устюжского мастера 1670-х гг. В изданиях «Возрожденные шедевры Русского Севера» (1998) и «Иконостас Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря» (2014) икона приводится с датировкой второй половиной XVII столетия. В каталоге выставки, прошедшей в 2013–2014 гг. в Музее имени Андрея Рублева (2013), памятник отнесен к концу XVII в., а его создание иконописцем из Устюга подвергнуто сомнению. Неоднозначность оценок произведения историками искусства неслучайна. Многосложное письмо образа, его «роскошный» стиль говорят о том, что «Троица Ветхозаветная» вышла из мастерской одного из ведущих иконописцев своей эпохи.

Параллели стилю живописи, воплощенному в гледенской «Троице», мы находим в искусстве царских мастеров середины XVII столетия. Для него характерны иератичность и застылость поз, фантастические рафинированные архитектурные и пейзажные фоны, красочность, допускающая совмещение ярких и пастельных цветов, обилие золота.

К числу памятников, по которым можно судить об этом стиле первых пятнадцати лет царствования Алексея

Михайловича Романова, принадлежат иконы «Алексий человек Божий и Мария Египетская» 1648 г. Якова Рудакова Казанца (Музеи Московского Кремля), «Святая София» 1657 г. (Музей «Новодевичий монастырь»). Своего апогея он достигает в образах местного ряда церкви Троицы в Никитниках, «Благовещение с Акафистом» и «Троица Ветхозаветная», художественная ткань которых до предела утяжелена выписанными тщательнейшим образом мелкими деталями и орнаментами, избыточными при монументальном формате икон. Подобная ювелирная работа кисти (выводящей тонкие искусные узоры на палатах, скатерти стола и даже ангельских прическах) при большом формате образа характерна и для «Троицы Ветхозаветной» из Гледенского монастыря.

Личное письмо многослойными плавями в иконе «Троица» наводит на мысль об ориентации мастера на «живо-подобный» стиль, окончательно оформившийся в 1660-е гг. в искусстве Симона Ушакова.

Близкая по художественным приемам указанным памятникам 1650-х – 1660-х гг. икона из Великоустюгского музея обладает рядом своеобразных иконографических и стилистических черт, роднящих её с произведениями, связанными с «северным» и ярославским периодами творчества Федора Евтихьева Зубова. Особенно привлекает внимание изображение крыльев ангелов на иконе из Гледенского монастыря. Краски, использованные при их написании (красная, розовая, белая), тают в свечении ассистных лучей, что придаёт им огнеподобный вид. Рисунок перьев приобретает орнаментальный характер. В более

лаконичной форме данная система изображения крыльев известна по иконе «Благовещение» из местного ряда церкви Ильи Пророка в Ярославле, приписываемой кисти Федора Зубова. Еще более близкая параллель — изображение крыльев на иконе «Иоанн Предтеча — ангел пустыни» Федора Зубова середины XVII в. из Антониево-Сийского монастыря (Ростовский музей) (сходная система изображения крыльев показана и на одноименной прориси с его подписью из Сийского иконописного подлинника, РНБ). Все эти памятники, включая образ из Гледенского монастыря, объединяет и необычный тип ликов: с широкой переносицей и мясистым кончиком носа; высоко поднятыми бровями и глазами с вытянутыми стрелкой углами. Характерная форма рук на иконе из Великоустюгского музея находит аналогии в произведениях, приписываемых кисти Федора Зубова. Так, очень близки абрисы небольшой крепкой ладони с пухлыми пальцами левой руки ангела, сидящего с правого края стола (на иконе «Троица») и придерживающей свиток руки апостола Петра на иконе «Апостольская проповедь» ярославской церкви Ильи пророка. Особенности пейзажного фона, трактовки драпировок напоминают яркие по стилю работы конца 1650-х – начала 1660-х гг. этого известного изографа. Перечисленные выше стилистические аналогии и сравнения позволяют связать икону «Троица» если не с самим Федором Зубовым, то с мастером его круга.

Создание иконы столичного уровня в Устюге Великом для Троице-Гледенского монастыря не покажется неправдоподобным, если принять во внимание исторический контекст. Приходно-расходные монастырские книги второй половины

XVII в. содержат данные о его интенсивной хозяйственной деятельности и свидетельствуют о богатстве обители, владевшей десятками деревень, торговавшей солью и хлебом. Икона "Троица Ветхозаветная с деяниями", очевидно, создавалась как храмовый образ Троицкого собора Гledenской обители, который в 1659 г. начали перестраивать в камне.

### **Атрибуция старообрядческой датированной меднолитой пластики начала XIX в.**

*Е.Я. Зотова (Москва)*

При изучении старообрядческой меднолитой пластики особое внимание уделяется редким датированным памятникам конца XVIII – начала XIX в. Этим обстоятельством был обусловлен интерес к подаренному в Музей имени Андрея Рублева в 2001 г. меднолитому киотному кресту «Распятие Христово, с предстоящими», имеющему на обороте выбитую чеканом дату «ЗТКВ» (7322–1813/1814) с буквой «М»<sup>1</sup>. Однако выяснилось, что она — поддельная: нанесена, в наше время, на подлинный крест, созданный в последней четверти XIX в.

Поступление этого предмета подтолкнуло к изучению комплекса произведений старообрядческой пластики конца XVIII – начала XIX в., отличающейся способом постановки даты на готовых изделиях: 1. в виде клейм в прямоугольных щитках; 2. в виде мелких точек, выбитых чеканом.

---

<sup>1</sup> ЦМиАР. КП 5755. 17,0 × 11,1 × 0,3 см. Медный сплав, литье, эмаль (белая, голубая, зеленая).

К числу ранних — принадлежит икона «Воскресение Христово (Сошествие во ад)» 1793/1794 г., поступившая из собрания известного московского художника В.Я. Ситникова (1915–1987)<sup>2</sup>. Этот небольшой образок, отлитый без ушка для подвешивания, повторяет композицию клейма поморского четырехстворчатого складня. Дата «ЗТВ» (7302 – 1793/1794) и монограмма мастера «МГ» выбиты в виде двух клейм на оборотной стороне в нижних углах. Такие редкие предметы, отмеченные клеймами, известны с 1793/1794 по 1796/1797 гг. как в российских, так и зарубежных собраниях, включая коллекцию известного немецкого собирателя Стефана Йекеля<sup>3</sup>.

Другой способ маркировки в виде выбитых чеканом дат от сотворения мира и отдельной буквы «М» выявлен на 5-ти предметах в музейном собрании. Это небольшой крест «Распятие Христово» с датой «ЗТИ» (7308–1799/1800 г.), декорированный светло-голубой эмалью<sup>4</sup>, «одновершковые» иконы «Успение Богородицы» с датой «ЗТД!» (7314–1805/1806 г.)<sup>5</sup>, «Избранные святые в молении Тихвинскому образу Богоматери» с датой «ЗТД!» (7314–1805/1806 г.)<sup>6</sup>, четырехстворчатый складень «Дванадцатые праздники

---

<sup>2</sup> ЦМиАР. КП 5104/143. 5,8 × 5,2 × 0,2 см. Медный сплав, литье.

<sup>3</sup> Gegoten reisgenoten. Russische metaalikenen uit de collectie Jeckel. Kampen, 2011. S. 37. № 24.

<sup>4</sup> ЦМиАР. КП 4507. 0,9 × 6,4 × 0,3 см. Медный сплав, литье, эмаль. «В воспоминание избавления от нашествия галлов...». Русская икона в канун войны 1812 года: Каталог выставки / ЦМиАР. М., 2014. С. 50. Кат. 38.

<sup>5</sup> ЦМиАР. КП 7031. 5,8 × 5,3 × 0,3 см. Медный сплав, литье. Там же. С. 52. Кат. 42.

<sup>6</sup> ЦМиАР. КП 6296. 6,2 × 5,4 × 0,4 см. Медный сплав, литье, эмаль (белая, голубая, синяя, бирюзовая). Там же. С. 52. Кат. 43.



и поклонение иконам Богоматери Тихвинская, Владимирская, Смоленская и Знамение» с датой «ЗТЕI» (7315–1806/1807 г.)<sup>7</sup> и икона «Святитель Никола Чудотворец, с предстоящими святыми Василием Великим и Сергием Радонежским» с датой «ЗТ@I» (7319–1810/1811 г.)<sup>8</sup>.

Этот небольшой ряд датированных произведений конца XVIII – начала XIX в. может быть значительно расширен предметами из частных собраний<sup>9</sup>, как полагаем, выполненных в *одной* литейной мастерской. Установить имя мастера-литейщика, которому принадлежат изделия с буквами «МГ», «М» и датами, известными, начиная с 1793/1794 по 1813/1814 гг., пока не удалось. По аналогии с клеймением предметов из других металлов буква «М» может быть расшифрована как «мастер»<sup>10</sup>.

Несмотря на различие в характере нанесения датирующей маркировки, все предметы представленной группы из музейного собрания и частных коллекций имеют общие технико-технологические, иконографические и стилистические признаки, типичные для предметов «поморской

---

<sup>7</sup> ЦМиАР. КП 7547. 17,9 × 40,4 см. Медный сплав; литье, эмаль (белая, голубая, синяя, бирюзовая).

<sup>8</sup> ЦМиАР. КП 5742. 6,4 × 5,4 × 0,4 см. Медный сплав, литье. Там же. С. 52. Кат. 44.

<sup>9</sup> В настоящее время собраны сведения о более чем 50-ти датированных предметах конца XVIII – начала XIX в., хранящихся в частных собраниях. См.: Кузовков О.Н. Датированная пластика литейного заведения МГ // [http://mednolit.ru / forum / 13-18492-1](http://mednolit.ru/forum/13-18492-1).

<sup>10</sup> См.: Гордеев В.А. Русское художественное олово XVII–XIX веков в собрании Московского государственного объединенного музея-заповедника Коломенское-Измайлово-Лефортово-Люблино. М., 2012. С. 104.

категории» (состав сплава, опилка оборота, торцевых и боковых сторон, форма, профилированная рамка, цветовая гамма стекловидных эмалей).

Первоначально мастер использовал поморские образцы при создании крестов, небольших Богородичных образков («Богоматерь Смоленская», «Богоматерь Всем скорбящим Радость», «Богоматерь Казанская»), «одновершковых» икон с изображением избранных святых («Чудо Георгия о змие», «Святитель Никола Чудотворец») и праздничных сцен, трехстворчатых складней «Деисус, с избранными святыми», «Успение Богородицы. Воскресение Христово (Сошествие во ад). Богоявление Господне», «Распятие Христово. Троица Ветхозаветная. Богоматерь Знамение» и «больших праздничных створ».

В дальнейшем иконографический репертуар этой мастерской расширяется. Появляются композиции («Покров» 1806/1807 г., «Седмица» 1806/1807 г., «Распятие, с Деисусом и избранными святыми» 1811/1812 г.), ранее неизвестные в поморской пластике. Вводятся новые приемы декорирования предметов («Богоматерь Смоленская» 1809/1810 г.). Таким образом, на примере этой мастерской можно говорить о начальном этапе самостоятельного художественного развития московской пластики, основанной на поморских образцах. К ее характерным признакам можно отнести и так называемые «удостоверяющие знаки» (в виде дат, монограмм владельцев медных заведений и мастеров-

чеканщиков), выявленные на многочисленных предметах московской мелкой пластики конца XVIII – начала XX в.

Итак, все представленные произведения из музейного фонда принадлежат *одному* московскому медному заведению, выполнявшему заказы общины старообрядцев-беспоповцев в конце XVIII – начале XIX в.

Доказательством того, что в Москве в последней четверти XVIII в. уже работали мастера-литейщики по поморским образцам, служит большой меднолитой позолоченный крест «Распятие Христово» из частного собрания с надписью на обороте: *«Сеи крестъ вылить в Москве 1787 году месяца марта 1 числа»*<sup>11</sup>. О существовании одного из старообрядческих медных заведений в Москве свидетельствует беллетристическое произведение конца XVIII в., в котором упоминается мастер, отливавший складни, *«наподобие поморских»*, вероятно, для общины старообрядцев-филипповцев<sup>12</sup>. Период его работы совпадает с деятельностью мастера, который «удостоверял» свои произведения монограммами «МГ» и «М».

---

<sup>11</sup> 37,6 × 20,2 см. Медный сплав, литье, золочение. *Кириков А.А., Бережков В.Н.* Антология православного художественного литья: Неизвестная коллекция / Т. 2. Кресты. М., 2004. С. 34–35. Кат. 15–16.

<sup>12</sup> *Степанов В.П.* К агиографии Чупятова: (Неизвестная повесть о раскаявшемся старообрядце) // Древнерусская книжность: По материалам Пушкинского Дома: Сб. науч. трудов / Отв. ред. А.М. Панченко. Л., 1985. С. 136.

## Икона святителя Феогноста, митрополита Киевского: история создания и авторство

А.П. Иванникова (Москва)

Изображений святителя Феогноста, митрополита Киевского (1328–1353), местное празднование которому было установлено лишь в 1805 г., сохранилось не так много. Все они преимущественно относятся к XIX – началу XX столетия. С этим периодом связан и образ святителя Феогноста<sup>1</sup> из коллекции Музея русской иконы.

Не имеющее ни подписи иконописца, ни штампа мастерской произведение относится к характерному типу подносных икон. Его заказной характер подтверждает и надпись на табличке, прикрепленной к обороту иконы: «<...> *Высокопреосвященнейшему Феогносту Митрополиту Киевскому и Галицкому. <...> Вдохновляемый высокими заслугами Вашего Высокопреосвященства для церкви земли Владимирская <...> я <...> принял на себя смелость придти на помощь духовенству Владимирской епархии в устройении церкви-школы в деревне Дуброве Судогодского уезда и в память освящения сей церкви <...> прошу принять сию икону небесного покровителя Вашего, освященную на Святых*

---

<sup>1</sup> 35,5 × 31,0 × 3,0 см. Дерево, доска двусоставная (две части склеены; внешний щит состоит из трех частей), шпонки врезные, ковчег отсутствует, паволока (?), левкас, темпера, бархат. Оклад: серебро, чеканка, гравировка, канфарение, позолота, эмаль по скани. Клеймо Московского окружного пробирного управления (1899–1908); «ВШ» в квадрате — именная В.Е. Шпагина или В.С. Шелаева, работавших на рубеже XIX–XX веков в Москве. — Архив Валентина Скурлова. Ювелиры Москвы. 1850–1917 гг. От «П» до «Я». — <http://skurlov.blogspot.de/2013/06/1850-1917.html>. Накладка: медь, гравировка. Инв. № ЧМ-512.

*Мощах Его. <...> Иван Ильин Торговцев. 10 сентября 1900 года. Деревня Дуброва».*

Упомянутый в надписи высокопреосвященнейший Феогност (1829–1903), с 1878 по 1892 г. бывший епископом (с 1883 — архиепископом) Владимирским и Суздальским, стал инициатором организации в 1879 г. Владимирского Православного Братства св. благоверного великого князя Александра Невского — одного из крупных просветительских учреждений, в частности, заботившихся о распространении церковноприходских школ. После назначения владыки на Новгородскую кафедру в 1892 г. братство приняло решение об устройстве подобного заведения его имени, с церковью в честь святителя Феогноста митрополита Киевского<sup>2</sup>. Проект был реализован на средства И.И. Торговцева — уроженца деревни Дубровы, владельца водопроводного заведения в Москве, старосты церкви 3-го Драгунского Сумского полка<sup>3</sup>. «Школу-церковь» заложили лишь к концу весны 1899 г. Освящение состоялось 10 сентября 1900 г. Косвенно время создания иконы именно к этой дате подтверждается и клеймами оклада.

Образу святителя Феогноста присущ высокий профессионализм исполнения, свойственный ведущим «мстёрско-московским» мастерским рубежа XIX–XX вв. Выходившая оттуда продукция отличается стилистической целостностью. С одной стороны ее характеризует ориентированность на художественное наследие строгановских мастеров с его

---

<sup>2</sup> Отчет о деятельности Православного братства Александра Невского за 1892–1893 год. Вязники, 1894. С. 216.

<sup>3</sup> Вся Москва. Адресная и справочная книга на 1901 год. М., 1901. С. 448.

миниатюрностью и тщательностью исполнения, изысканностью колорита, а с другой следование формальным приемам академической живописи, особенно очевидное в личном письме. Подобное соединение традиций характерно в первую очередь для работ, вышедших из мастерской В.П. Гурьянова (вторая половина 1890-х – после 1917).

В рассматриваемом памятнике присутствует одна из наиболее последовательно проявляющихся особенностей иконописного заведения В.П. Гурьянова — манера исполнения личного письма отличается выраженной живописностью и натуралистичностью: нарочито выделяются притенения вокруг глаз с тяжелыми нависшими веками, лики обычно изможденные, с высокими скулами, сильно вытянутыми носами с небольшой горбинкой. Личное написано чистой темперой, в то время как гурьяновским работам была присуща смешанная техника.

Обращают на себя внимание и материальные признаки иконы, в первую очередь использование двухслойной деревянной основы, склеенной из нескольких плотно пригнанных друг к другу частей и скрепленной дубовыми шпонками. Подобные иконные доски получают распространение среди столичных иконописцев эпохи модерна, им отдавалось явное предпочтение и в гурьяновской мастерской<sup>4</sup>.

Пространственно-композиционное решение произведения характеризуется двуплановостью и тщательность

---

<sup>4</sup> В отличие от подписных произведений мастера, задняя, кипарисовая часть, чуть меньше по толщине, чем внешняя (с изображением); несколько отличается и конфигурация трапецевидных в сечении шпонок. Приношу благодарность В.В. Баранову за консультацию.

в проработке деталей архитектурных форм. Оно довольно сильно отличается от мстёрских полумифических многоплановых пейзажей того времени с тающими вдалеке в голубовато-серой дымке зданиями (обычно стилизованными воспроизведениями узнаваемых монастырей или церквей). Вероятно, стремление к предельной достоверности в передаче природы и архитектурных сооружений в нашем случае связано с особенностями заказа и необходимостью изобразить реально существующие постройки (Успенский собор в Москве и церковноприходскую школу в деревне Дуброва). Тяготение к натуралистичности ландшафта и архитектурных форм также встречается на некоторых иконах, имеющих подпись или штамп мастерской Гурьянова<sup>5</sup>.

Сложность атрибуции образа святителя Феогноста связана с широкой распространенностью отмеченных технологических и стилистических приемов среди ведущих московских «фирм» рубежа XIX–XX столетий, а также малой изученностью их коллективной деятельности и организации иконописного дела. Икона святителя Феогноста несомненно была написана в одной из ведущих московских мастерских — не исключено, что в иконописном заведении В.П. Гурьянова.

---

<sup>5</sup> Икона «Преподобные Онуфрий Великий и Петр Афонский» 1902 г. (Собрание икон при Фонде святого и всехвального апостола Андрея Первозванного), икона «Преподобный Сергей Радонежский благословляет князя Дмитрия Донского на Куликовскую битву» 1904 г. (ГМИР). — *Сосновцева И.В.* Иконописцы-суздальцы в столицах // Иконопись эпохи династии Романовых. Собрание Виктора Бондаренко. М., 2008. Кат. № 237. Ил. 193. С. 323–327, 433; Русское искусство из собрания Государственного музея истории религии. М., 2006. Кат. № 296. С. 199.

## **Серебряный оклад напрестольного Евангелия XVI в. из Новгородского Софийского собора**

*В.В. Игошев (Москва)*

Во время подготовки к изданию коллективной монографии «Новгородский художественный металл XVI–XVII веков» были исследованы многочисленные памятники серебряного дела в музейных собраниях России с целью выявления новгородской продукции XVI–XVII вв. Наряду с другими произведениями в книге опубликованы новгородские оклады Евангелия, которые отличаются от созданных в других художественных центрах России своим типом, характером надписей и технологическими приемами исполнения<sup>1</sup>. Не все предметы, происходящие из новгородских храмов и монастырей, были включены в это издание.

К подобным памятникам относится роскошный серебряный оклад Евангелия, хранившийся в ризнице Софийского собора Великого Новгорода (Новгородский музей-заповедник). На его верхней крышке чеканен высоко-рельефный растительный орнамент с девятью плоскими гладкими без золочения черневыми дробницами, которые обрамлены узкими чеканными рамками.

На центральной в форме квадрифолия дробнице представлено гравированное изображение царственной женской фигуры св. Софии Премудрости Божия в зубчатой короне с длинным жезлом и свитком в руках. Здесь же

---

<sup>1</sup> Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII вв. Ред.-сост. — И.А. Стерлигова. М., 2008. С. 120–132.



слева — предстоящая ей Богоматерь (в типе «Никопея Кириотисса»), справа — Иоанн Предтеча, вверху — поясное изображение Спаса Вседержителя, благословляющего обеими руками, а над ним — два ангела с рипидами и с развернутым свитком небес. На свитке — «Престол Уготованный». Схожая иконография «Св. Софии Премудрости Божия» встречается на русских иконах XV–XVI вв.

На дробнице в форме киотца, расположенной вверху в центре, гравировано изображение «Троицы Ветхозаветной», а по углам оклада Евангелия в четырех киотцах с килевидным верхом вырезаны поясные изображения четырех евангелистов. Внизу в центре в киотце гравировано поясное изображение одного из самых почитаемых новгородских святых — преподобного Варлаама Хутынского, а по сторонам центральной дробницы в двух парных клеймах с килевидной нижней и верхней стенкой — ростовые изображения новгородских святителей: св. Никиты и преподобного Иоанна. Все гравированные изображения и надписи на девяти дробницах верхней крышки Евангелия заплавлены чернью.

Этот оклад Евангелия своей конструкцией, стилистическими и технологическими особенностями заметно выделяется среди новгородских и псковских образцов. Он принадлежит к типу роскошных серебряных золоченых окладов на престольных Евангелий, полностью закрывающих верхнюю деревянную крышку книги. Краткое описание этого памятника имеется в Описи 1736 г. новгородского Софийского собора, где отмечено, что по краям серебряной доски ранее

имелся поясок с резной надписью («летописец»), который в настоящее время утрачен<sup>2</sup>.

Особенности стиля и техники изготовления чеканного орнамента указывают на работу московского мастера XVI в. Аналогичные образцы узора есть на серебряном чеканном венце и цате иконы «Богоматерь Смоленская» работы московского мастера, вложенной царем Иоанном IV в Троице-Сергиев монастырь в 1552 г.<sup>3</sup> (Сергиево-Посадский музей-заповедник). Здесь схожи высокорельефные чеканные крестообразные цветочные розетки и плавно изгибающиеся стебли трав с зубчатыми листьями. В основе рисунка такого орнамента — ренессансные образцы. На серебряном окладе Евангелия из новгородского Софийского собора ранее крепились камни, утраченные во время переделок в XVIII–XIX вв. Пробоины от крепления шестнадцати камней хорошо заметны на архивном снимке 1886–1887 гг. (Музей архитектуры имени А.В. Щусева)<sup>4</sup>.

К числу схожих по типу данному памятнику относятся два аналогичных серебряных оклада Евангелия работы царских мастеров 1540-х–1550-х гг., происходящие из Троице-

---

<sup>2</sup> Описи Новгородского Софийского собора. 1734 г. М.-Л., 1988. С. 64.

<sup>3</sup> Троице-Сергиева лавра и русские государи. Реликвии и худо-жественные сокровища. Каталог выставки. М., 2002. С. 88–89. Кат. 27.

<sup>4</sup> Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской академии художеств, Императорского московского археологического общества И.Ф. Барщевским. М., 1912. С. 30. Негатив № 1005 (ГНИМА). Внешний вид и сохранность данного оклада Евангелия на фотографии XIX в. идентичны его современному состоянию.

Сергиева монастыря (РГБ) и ростовского Успенского собора (Ростовский музей), украшенные чеканным растительным орнаментом, одинадцатью серебряными без золочения овальными и круглыми дробницами с гравированными священными изображениями, заплавленными чернью<sup>5</sup>. Здесь использованы схожие технологические приемы: высокорельефная чеканка, гравировка и чернь, оклады украшены драгоценными камнями в массивных кастах.

Исследуемый оклад Евангелия относится к сборным памятникам, который состоит из разновременных частей XVI, XVII, XVIII, XIX вв. Чеканный серебряный оклад XVI в. с четырех сторон обрамлен узкой полоской орнамента вьющегося стебля с округлыми листиками. Такой узор сделан в XVII в. из тонкой сканой серебряной нити с голубой, белой и синей эмалью. Аналогичные сканные узоры с эмалью встречаются на новгородских произведениях второй половины XVII в. Верхняя и нижняя деревянные доски Евангелия и корешок, незакрытый окладом, обтянуты тканью красного цвета. Книжный блок — московской печати 1716 г. На нижней крышке Евангелия прибиты пять накладных дробниц фигурной формы XIX в. — четыре наугольника и средник с чеканным Голгофским крестом. К поздним деталям,

---

<sup>5</sup> Игошев В.В. К истории серебряного дела в Московском Кремле: два неизвестных оклада Евангелия XVI века // *Материалы и исследования. Федеральное гос. бюджетное учрежд. культуры «Гос. Ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль».* Вып. XXI. М., 2012. С. 265–278; *Он же.* Ранее неизвестные изображения преподобного Сергия Радонежского на древнерусской литургической утвари и деревянной резьбе // *Русское искусство.* № II / 2014. С. 99–101.

появившимся во время ремонта, относятся также две застёжки, сделанные в виде металлических пластин с отверстием сверху, крепящиеся к двум шпенькам, вбитым в торец деревянной верхней доски Евангелия.

**Тарель с изображением «Богоматери Знамение»  
из собрания Музея имени Андрея Рублева**

*Т.Н. Карсакова (Москва)*

В 2013 г. Музей имени Андрея Рублева приобрел у одного из московских коллекционеров тарель с изображением «Богоматери Знамение» (КП–7532). Тарель — округлой формы (диаметр — 8,6 см), уплощенная, со слегка приподнятыми бортиками. Металл сосуда определен как серебро, несмотря на отсутствие клейм. В центре зеркала изображение Богоматери в иконографическом изводе «Знамение» в круглой «витой» рамке выполнено в технике гравировки в весьма лаконичной манере. На бортах тарели гравирован текст песнопения: *«ДОСТОИНО ЕСТЬ / ЯКО ВОИСТИНУ / БЛАЖИТИ ТЯ БГДЦУ»*. Надпись, выполненная полувязью по фону, выбранному горизонтальными плотными штрихами штихеля, заключена в три картуша с килевидным решением торцевых сторон.

На обороте на бортах по всей окружности, частично в два ряда выгравирована вкладная надпись: *«ЛЕТА 7167 (1659) ГОДУ ИЮНЯ ВЪ 25 ДЕНЬ ПРИЛОЖИЛ СИИ СОСУДЫ В ЦЕРКОВ*

*НРУКОТВОРЕННОГО СЪБРАЗА ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА И ВЕРХОВНЫМ АПОСТОЛАМ ПЕТРУ И ПАВЛУ И ХРИСТОВУ МУЧЕНИКУ ГЕОРГИЕ И ПРП. ИГУМЕНУ АЛЕКСАНДРУ СВИРСКОМУ ЧУДАТВОРЦУ ПО СВОЕЙ ДУШЕ И ПО СВОИХ РОДИТЕЛЯХ В СВОЕМЪ ПОМЕСТЬЕ В НОГАРОДЦКОМ УЕЗДЕ БЕЖЕЦКΙΑ ПЯТИНЕ СПАСКОМ ГОРЕВСКОМ ВОЛЕВСКОМ ПАГОСТЕ В СЕЛЕ / МЛЕВЕ МНОГОГРЕШНЫЙ РАБ БОЖИЙ СОТНИК КОНЪДРАТЕЙ АФОНАСЬЕВ СЫН ЗАГРЯЖСКОЙ». Начало отмечено небольшим пятилепестковым цветком с двумя листьями. Начертание букв является характерным для XVII в.*

Тарель, как следует из текста вкладной надписи, входила в комплекс литургических сосудов для освящения святых даров. С XVII в. в состав евхаристических предметов помимо потира, дискаса со звездицей, копия и лжицы входило три дорных тарели: 1. с изображением Голгофского Креста (на ней вырезались частицы просфоры, посвященной Христу), 2. с изображением Богоматери «Знамение» (на ней вырезались частицы просфоры, в память Богоматери и других святых), 3. с изображением Иоанна Предтечи (в честь Иоанна Предтечи). Подобный комплект известен по описи Хутынского монастыря, составленной в 1642 г.<sup>1</sup>, где среди вкладных сосудов боярина Ивана Никитича Романова<sup>2</sup> упоминаются три «блюда»: одно «дискосное» и два «дорных». На одном из них гравированы: «Спас да Пречистая Богородица Воплощение;

---

<sup>1</sup> *Макарий (Миролюбов)*. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. Сочинение архимандрита Макария в память тысячелетия России. М., 1860. Ч. 2. С. 202.

<sup>2</sup> Романов Иван Никитич (1560-е – 1640 гг.) — сын Никиты Ивановича Захарьина-Юрьева, младший единокровный брат патриарха Филарета, и дядя первого царя из рода Романовых Михаила Федоровича.

около блюда подпись резная: “Достойно есть...”. Пречистыя образ и подпись резная золочена».

Согласно указанной надписи тарель из собрания Музея имени Андрея Рублева выполнена не позднее 1659 г. Сравнительный анализ данного памятника с другими известными образцами, из собраний различных музеев (Московского Кремля, Сольвычегодского историко-художественного музея, Ярославского музея-заповедника, Русского музея и др.) выявил множество схожих черт в передаче рисунка и декора с новгородскими памятниками первой половины XVII в. Это — неглубокая гравировка, рисунок выполненный скупыми, тонкими, жесткими линиями с минимальной штриховкой, едва передающей светотеневую игру складок облачений. В решении ликов преобладают схематизм и обобщение. Упрощенная передача носа посредством Z-образной линии, объединившей его и левую бровь, а также небольшие миндалевидные глаза роднят рассматриваемую тарель с изображением святителя Николая Чудотворца на «Блюде церковном» конца XVI – начала XVII в. (Русский музей) и ликов Христа, предстоящих и ангелов на «Кресте на престольном. Распятие с предстоящими; святитель Николай Чудотворец». 1626/ 1627 г. (Новгородский музей-заповедник). Рамка изображения имеет разделку, имитирующую жгут как на тарели диска «Се Агнец» XVII в. из собрания Музея имени Андрея Рублева (КП-949), по краям обеих тарелей — узкий рельефный бортик. Оформление

надписи на тарели находят аналогии в новгородских памятниках конца XVI – начала XVII вв. На тарелях XVI в. надпись расположена сплошной орнаментальной лентой, заполняя почти всю толщину борта. С середины же XVII в. килевидно решенные торцы картушей с надписью приобретают дополнительный декоративный элемент в виде крины, либо плетеного орнамента.

С определенной долей уверенности можно сказать, что Тарель с изображением «Богоматери Знамение» была исполнена в Новгородских землях.

Упомянутое во вкладной надписи село Млево на правом берегу реки Мсты располагается на древнем водном пути, связывавшем Новгород с центральными областями России, Поволжьем, Прикаспием и Причерноморьем. Такое положение закрепило за этими местами роль торгового центра<sup>3</sup>: у села находилась обширная пустошь, прилегающая ко Мсте, на которой издавна проходили ярмарки. В Смутное время Млевский погост пережил разорение. Позже земли перешли в руки Загряжских, которые стали постепенно восстанавливать утраченное значение торгового центра. Первым из них, по-видимому, стал указанный во вкладной надписи тарели Кондратий Афанасьевич Загряжский – *«стольник и бежецкий помещик»*

---

<sup>3</sup> Книги Бежецкой пятины: 1–1501 г., 2–1545 г., 3–1551 г., 4–1564 г. // Новгородские писцовые книги, изданные императорской археологической комиссией. Т. VI. СПб, 1910; *Архангельский Н.А.* История Удомельского района. Тверь, 1993.

(с 1647 г.), «служивший у стола государева в день приема польского посольства 12 ноября 1671 года»<sup>4</sup>.

Заботы Кондратия Афанасьевича касались и устройства сельской Млевской деревянной церкви, имевшей три престола: во имя Спаса Нерукотворного, Георгия Победоносца и апостолов Петра и Павла<sup>5</sup>. Разорение ризницы, вероятно, и обусловило необходимость создания комплекса литургических сосудов.

В XVI – XVII вв. церковная утварь в обилии производилась во владычных мастерских и многочисленными мастерами-серебряниками Новгорода Великого, составляя славу этому художественному центру. В первой половине XVII в., в связи с военными действиями и последовавшей шведской оккупацией, развитие ювелирного ремесла в Новгороде надолго приостанавливается. Оживление происходит лишь к середине столетия. Изделия новгородцев вновь стали продавать на крупных ярмарках не только в самом городе, но и в его окрестностях. Вероятнее всего, сосуды вклада К.А. Загряжского были выполнены в Новгороде во второй четверти – середине XVII в. и приобретены на Млевской ярмарке, после чего на тарели появилась вкладная надпись.

---

<sup>4</sup> Руммель В.В., Голубцов В.В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб, 1886. Т. 1. С. 278.

<sup>5</sup> Первую постройку храма на этом месте связывают с преданием о княгине Ольге, плившей по реке Мсте в 1050 г. и ставившей погосты, на месте которых уже местные князья и бояре возводили храмы.



**Иконы и иконные образцы на сюжет  
«Семь спящих отроков Эфесских»  
из собрания Музея имени Андрея Рублёва**

*С.А. Кирьянова (Москва)*

В Музее имени Андрея Рублёва хранятся три иконы и три иконных образца на сюжет «Семь спящих отроков Эфесских»<sup>1</sup>. Он встречается в русском искусстве уже в древние времена: например, на предметах мелкой пластики и зме-евиках. Иногда композиция с Семью отроками включается в систему храмовых росписей, причём находится в важнейшем месте — жертвеннике. Однако, в целом, случаи обращения к этой теме редки, если не единичны. В иконописи широкое распространение она получает в XVII, XVIII и особенно XIX в.

Память Семи отроков Эфесских отмечается дважды: 4 августа, когда состоялось их чудесное пробуждение, и 22 октября, когда они вновь уснули. В соответствии с этим в иконописи сформировалось два варианта иконографии, которые широко представлены в миниатюрах: в августовском варианте отроки изображаются спящими в пещере, в октябрьском — накануне своего праведного успения, стоящими в пещере или входящими в нее.

Абсолютное большинство икон XVII–XIX вв. принадлежит первому варианту иконографии, изображающему отроков спящими в пещере. Однако расположение их фигур может отличаться: они показаны сидящими,

---

<sup>1</sup> Икона (КП 313) находится под сильно потемневшей олифой, поэтому мы не будем вести о ней речь.

лежащими в различных позах и даже в редких случаях стоящими. Чаще всего они представлены лежащими, как на двух иконных образцах из Музея имени Андрея Рублёва: первой половины XIX в. (КП 7539/90) и конца 1780-х – 1810-х гг. (КП 5846)<sup>2</sup>. На втором из них сохранились многочисленные пометы иконописца, указывавшие на то, каким цветом следует исполнить ту или иную деталь. На третьем иконном образце 1810–1820-х гг. (КП 7539/20)<sup>3</sup> видим отроков сидящими, сгруппированными попарно и склонившимися друг к другу. Такая композиция иногда встречается в иконах, связанных с романовскими письмами.

Наибольший интерес представляет икона из Музея (КП 2208), относящаяся к первому варианту иконографии, которую можно связать с творчеством мстёрских иконописцев зрелого XIX в. Она написана с большим мастерством и содержит эпизоды жития отроков, что является большой редкостью. Все сцены изображены в верхней части композиции, над основным сюжетом, и расположены не в хронологическом порядке: левая верхняя — «Отроки перед императором Декием», правая — «Пробуждение отроков», в центре — «Ямвлих пытается купить хлеб» и «Отроки, раздающие милостыню». Включение житийных сцен в иконы «Семь спящих отроков Эфесских» встречается крайне редко, например, в иконе из собрания Азовского музея-заповедника.

Несравнимо реже используется второй, «октябрьский» вариант иконографии. Самым известным его примером

---

<sup>2</sup> Датировка по бумаге: у правого края листа фрагмент филигрانی «ЯМВСЯ» (Ярославская мануфактура внуков Саввы Яковлева, 1788–1807).

<sup>3</sup> В центре листа филигрань «ЯМФД[Я]» (Ярославская мануфактура фабриканта Дмитрия Яковлева, 1814–1819).

является строгановская икона Семейки Бороздина (конец XVI – начало XVII вв., Русский музей). К тому же изводу относится икона в собрании Музея имени Андрея Рублёва (КП 1991). Она подвергалась старообрядческой реставрации: при исследовании с помощью микроскопа хорошо видна авторская основа с живописью XVII в., врезанная в новую доску.

Таким образом, памятники Музея отражают разнообразие существовавших в русском искусстве XVII–XIX вв. типов иконографии «Семь спящих отроков».

## **О СТАРООБРЯДЧЕСКИХ ИКОНОПИСНЫХ ЦЕНТРАХ НА ПОГРАНИЧЬЕ КОСТРОМСКИХ И ВЛАДИМИРСКИХ ЗЕМЕЛЬ**

*Н.И. Комашко (Москва)*

За последние годы на антикварном рынке появилось значительное количество икон, обладающих рядом устойчивых стилистических признаков, позволяющих связать их с пока не выявленным старообрядческим художественным центром (или группой центров), локализовавшимся в Поволжье в районе Кинешмы. В настоящее время это территория Ивановской области, но традиционно она представляла собой место, где граничили костромские и окраинные владимирские земли с большой долей старообрядческого населения.

В кругу коллекционеров и антикварных дилеров это явление связывается непосредственно с Кинешмой, поскольку именно оттуда такие памятники поступают на рынок, хотя документальных подтверждений существования старообрядческих иконописных мастерских в этом городе не имеется. В Кинешме с XVII в. существовала собственная иконописная

традиция, пережившая свой расцвет в XVIII столетии, но она развивалась в русле официальной церкви и восприняла все господствовавшие в искусстве Нового времени стилистические направления.

Происхождение икон из одного места еще не свидетельствует о том, что они написаны именно там. Так до недавнего времени иконы, созданные в селе Великом Ярославской губернии, в антикварной среде ошибочно связывали с селом Гаврилов Ям (ныне райцентр Ярославской области), пока Л.Л. Полушкиной не было документально установлено их подлинное происхождение. Очевидно, аналогичная ситуация сложилась и с так называемыми «кинешемскими» иконами. Все они имеют явные признаки принадлежности к старообрядческой традиции. Старообрядчество было распространено в окрестностях Кинешмы, но в гораздо большей степени в соседних владимирских селах, в частности, в Вичуге, в окрестностях которой существовал тайный центр старообрядцев-бегунов, точное месторасположение которого до сих пор не установлено. Вполне возможно, что именно в этих селах работали мастера, создававшие подобные произведения.

По стилистическим признакам эти иконы делятся как минимум на две группы. В памятниках первой группы активную роль играют пейзажные фоны. Это сюжетные композиции, набор этих сюжетов довольно узок, иконографические схемы устойчиво тиражируются. На некоторых имеется автограф и дата, как правило, очень поздняя, вплоть до 1920-х гг. Имена указываются без отчества и фамилии, иногда используется монограмма или сокращенный вариант отчества.

Вторая группа более традиционна по формальным признакам, имеет охристые или золотые фоны. Это, в основном, образы Богородицы с Младенцем различных изводов, Спасителя и разных святых. В данной группе иконы никогда не имеют подписей. Их характеризует особая манера письма ликов — милovidных, округлых, отдаленно напоминающих костромские образцы конца XVII – первой половины XVIII в. Единственная икона этой группы, имеющая развернутую надпись с упоминанием имени иконописца, — «Богоматерь Тихвинская» 1879 г. работы В. Медведева (частное собрание, Германия). Эта надпись позволяет связать данную группу произведений с селом Иваново Владимирской губернии (позднее Иваново-Вознесенск).

Таким образом, можно говорить о существовании самостоятельных старообрядческих иконописных центров на границе костромских и владимирских земель, которые пока представляют собой одну из нерешенных загадок в изучении иконописи позднего периода.

**Об атрибуции певческой рукописи строчного  
и демественного многоголосия  
конца XVII – начала XVIII в. ГИМ. Муз. 564**

*Л.В. Кондрашкова (Москва)*

В Историческом Музее хранится уникальная певческая рукопись петровского времени (ГИМ. Муз. 564), в которой в виде нотных партитур изложены песнопения двух древнейших типов раннего русского многоголосия — демества и троестрочия. Настоящая рукопись является одним из трех дошедших до нас нотолинейных переводов раннего

русского многоголосия<sup>1</sup>, при этом ее состав гораздо полнее других рукописей, а в части демественной и вовсе уникальный. Важной задачей является уточнение времени и места создания рукописи, поскольку прямых указаний такого рода кодекс не содержит.

В разных ее чинопоследованиях титул Петра I пишется по-разному: либо «царь и великий князь», либо «великий император и самодержец всероссийский». Среди прочих в рукописи содержится чин Новолетия 1 сентября, последний раз совершенный в 1699 г., из чего следует, что начало работы над рукописью относится к 1696–1699 гг., после окончания двоецарствия и до отмены чина «летопродства» 1 сентября. Верхняя граница создания рукописи определяется 1721–1723 гг., между принятием Петром императорского титула и смертью «благоверной царицы и великой княгини Параскевы Феодоровны», вдовы царя Иоанна, упомянутой в многолетии на Л. 122–122 об. Очевидно, рукопись писалась на протяжении примерно 25 лет, с конца XVII в. по 20-е гг. XVIII в., когда были переправлены ряд старых титулов «царя» на «императора».

Место создания рукописи связано с Вологодской епархией. В упомянутом многолетии после самого императора и членов его семьи возносится молитва «о святейшем правительствующем синоде и епископе нашем Павле», в 1720-е гг. им мог быть только о. Павел (Васильев), епископ Вологодский и Белозерский (1716–1725), выходец из Александро-Невского монастыря, погребенный в Вологодском

---

<sup>1</sup> Имеются в виду певческие книги, полностью посвященные раннему русскому многоголосию. Две другие рукописи: Праздники (РГБ ф. 210 № 24) и Обиход (РНБ Q.I.875).

Софийском соборе. Вологодское происхождение кодекса хорошо согласуется с другими данными. Так, раздел троестрочных Праздников (л. 254–352 об.) совпадает с рукописью из собрания Одоевского конца XVII – начала XVIII в. (РГБ. Ф. 210. № 24), принадлежавшими Вологодскому Софийскому собору. О существовании в Вологде еще в 1666 г. хора архиерейских певчих, владеющих традицией демественного и троестрочного пения, известно по показаниям вологодских певчих, опубликованных А. Белоненко<sup>2</sup>.

### **Реставрация начала XX в. и иконы-подделки**

*И.А. Кочетков (Москва)*

Существует мнение, что среди икон, поступивших после революции в государственные музеи из частных коллекций, содержится большое количество подделок или сильно искаженных при так называемой «антикварной» реставрации начала XX в. произведений. При составлении музейных каталогов икон Русского музея и Третьяковской галереи попытки избавиться от подделок привели к большой трате сил и времени, при весьма скромных результатах. В Русском музее было просмотрено свыше тысячи икон, сделаны пробы на нескольких сотнях из них. Выявлено свыше семидесяти икон, «вызывающих сомнение в подлинности» или искаженных при реставрации в той или иной степени. В Третьяковской галерее за несколько лет было исследовано 9 икон и почти все они были признаны подделками начала XX в. Новые атрибуции

---

<sup>2</sup> *Белоненко А.С.* Показания архиерейских певчих XVII века // Труды отдела древнерусской литературы / Акад. наук СССР. Ин-т. рус. лит.; Ред. кол. Д.С. Лихачев (отв. ред.), М.А. Салмина. Л.: Наука, 1981. Т. 36. С. 320–328.

опирались на исследования под микроскопом, рентген, химические анализы пигментов и связующего (было взято для анализа свыше 200 проб), изготовление шлифов. Они были приняты Атрибуционным советом Галереи.

Тем не менее, они нам кажутся ошибочными. Причина разногласий сводится, на наш взгляд, к двум пунктам. Один из них относится к области терминологии, другой — методологии. Термин «подделка» следует относить только к сознательной фальсификации. Его нельзя применять к подлинным произведениям, содержащим большие площади реставрационных дополнений, равно как и к произведениям, написанным в качестве подражания стилю древней живописи. В этом смысле следует различать понятия «подделка» и «новодел». Это важно для методики исследования.

При исследовании проблемы подделок говорят о необходимости применения «комплексного метода». На практике это приводит к тому, что каждое определяемое произведение подвергают всем доступным методам исследования, в надежде на то, что одно из них может привести к результату. Однако чаще всего результаты отдельных исследований допускают различные интерпретации. Часть исследований оказывается излишней, а чрезмерное количество проб и особенно шлифов вредно сказывается на сохранности произведения.

Под комплексным методом мы понимаем нечто иное: исследователь имеет в своем арсенале комплекс методов и выбирает те из них, которые необходимы в данном конкретном случае. Чем их меньше, тем лучше. Для экспертизы, то есть определения подлинности нужны одни методы, для атрибуции, то есть определения времени и места



создания или автора произведения, — другие. По нашему мнению, экспертиза должна предшествовать атрибуции. При экспертизе икон, связанной с проблемой подделок, из комплекса методов мы ставим на первое место два.

Главный — изучение следов бытования произведения во времени путем исследования под микроскопом, изготовления макро- и микроснимков. Выбор его исходит из того, что возможность изготовления подделок древних икон существовала сравнительно непродолжительное время рубежа XIX–XX вв. Следовательно, наличие на иконе признаков естественного старения и заметных лишь под микроскопом следов снятых записей исключает вероятность ее поддельности. Ведь фальсификатор того времени не нуждался в том, чтобы воспроизвести эти незаметные невооруженному глазу особенности.

Второй метод — химический анализ пигментов, преимущественно синих. Как известно, подделка легко обнаруживается, если ее создатель использует краски, неизвестные в древности, например, обычную в поздних иконах берлинскую лазурь в качестве синего пигмента. Возможности этого метода значительно расширились благодаря важному выводу сотрудников Гос. НИИ реставрации, основанному на сотнях исследований: на иконах XVIII–XIX вв. не использовался натуральный азурит, один из основных синих пигментов древних икон. Значит, наличие его в исследуемом памятнике является веским аргументом в пользу древности.

## **О датировках некоторых памятников русского искусства последних десятилетий XII в.**

*Л.И. Лифшиц*

1. На протяжении второй половины XX – первого десятилетия XXI в. было сделано множество открытий и наблюдений в области изучения искусства позднекомниновского периода. Достаточно назвать труды О. Демуса, В.Н. Лазарева, Э. Китцингера, Л. Хадерман-Мисгвиш, В. Джурича, Д. Мурики, Д. Уинфильда и многих других исследователей. Тем не менее, знакомясь с литературой, посвященной искусству XII в., в том числе с музейными и выставочными каталогами, мы постоянно встречаемся с разными оценками одних и тех же памятников, с характеристиками и датировками, требующими либо уточнения, либо полного пересмотра. В ряде случаев мы имеем дело с вопросами, не дающими покоя исследователям на протяжении десятилетий. Таковы, например, дискуссии, ведущаяся по вопросу датировок росписей Бачковской костницы в Болгарии, церкви Св. Георгия в Старой Ладоге, фресок церкви Осииос Давид в Фессалониках.

2. Как правило, трудности, испытываемые исследователями, связаны с недостаточно разработанной методикой анализа, ограниченностью понятийного аппарата, используемого ими, а в ряде случаев – неправильной интерпретацией фиксируемых стилистических особенностей памятника.

3. Настоящий доклад посвящен группе памятников русского искусства, относящихся, как я постараюсь показать,

к одному и тому же весьма определенному и вместе с тем непротяженному этапу развития позднекомниновской живописи, а именно к 80-м гг. XII в. Некоторые из них еще недавно датировались началом XIII столетия («Богородица Умиление» из Успенского собора Московского Кремля), другие (миниатюра Пантелеймонова Евангелия, икона «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину») и сегодня по-прежнему датируются началом XIII в. Сравнение этих произведений с достоверно датированными памятниками, такими как фрагменты фресок Успенского собора во Владимире 1189 г. и церкви Благовещения на Мячине, также 1189 г., с одной стороны, и росписи церкви Спаса на Нередице 1199 г. и Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг. дающими ясное представление о векторе стилистического развития и общем художественном контексте эпохи, позволяет увидеть многие специфические особенности их стиля, часто ускользающие от глаз исследователей.

4. В свою очередь, обнаружение стабильно повторяющихся особенностей, характеризующих памятники, достаточно короткого этапа стилистического развития, позволяет показать, что такими же чертами обладают памятники, расположенные на обширных территориях византийского культурного ареала – в Македонии (росписи церкви Николы Каснитце), Сицилии (мозаики Монреале), Италии (росписи храма в Англоне, фрески портика церкви монастыря Сан-Анжело ин Формис), датировки которых либо колеблются в границах 80–90-х годов XII в., либо остаются неопределенными.

## **Византийский выносной крест из собрания Музея русской иконы**

*А.М. Манукян (Москва)*

Крест из собрания Музея русской иконы был приобретён в 2007 г. в галерее Серафима Дрицуласа в Мюнхене. Его основа сделана из четырёх кусков медного сплава, спаянных в средокрестии. Швы от спайки видны на оборотной стороне, которая дополнительно укреплена ребром жёсткости. Памятник украшен полусферическими и каплевидными накладками, которые фиксируются на основе с помощью свинцово-оловянного припоя. Среди его декоративных элементов стоит упомянуть и кольцевидные аппликации из жёлтого металла, по виду напоминающего золото.

Повсюду на теле креста прослеживаются следы вещества бирюзового цвета, которое, как кажется на первый взгляд, раньше покрывало крест полностью. Глянцевая фактура бирюзового покрытия очень напоминает эмаль. В средокрестии и у основания — в месте, куда примыкает рукоять, — имеются два мощевика. Они представляют собой круглую металлическую оправу, внутри которой на золотой фольге лежат частицы мощей. Сверху мощи прижаты стеклянной линзой.

Изучаемое произведение относится к группе выносных крестов, имитирующих в более экономичном материале роскошные золотые и серебряные кресты типологии *sigis gemmata*, украшенные драгоценными камнями. Вместо

благородных металлов применён медный сплав, а камни заменяют фигурные металлические накладки. Его общая форма и принцип оформления находят себе некоторые аналогии среди опубликованных византийских выносных крестов X–XII вв.

Крест выглядит уникальным благодаря присутствию в декоре особенных элементов — «эмалевого» покрытия, а также двух ковчежцев с мощами, закрытых прозрачными линзами. Необычной кажется и основа креста из четырёх частей, спаянная воедино и укреплённая сзади ребром жёсткости. Исследование памятника методом рентгенофлуоресцентного анализа в научно-реставрационном центре имени И.Э. Грабаря и на кафедре археологии МГУ имени М.В. Ломоносова показало, что его различные детали были выполнены из металла разного состава, согласно чему их можно разделить на несколько групп. Стёкла мощевиков также обнаруживают разнородный состав, что может свидетельствовать об их разновременном создании.

С технологической точки зрения покрытие креста эмалью кажется маловероятным, поскольку температура плавления эмали выше температуры плавления свинцово-оловянного припоя, с помощью которого накладные детали креста крепятся к его телу. Качественный анализ химического состава бирюзового стекловидного вещества не выявил в нём основного составного элемента эмали — кремния. Эти два аргумента убедительно опровергают гипотезу о сплошном покрытии креста эмалью.

Опираясь на совокупные результаты визуального осмотра, данные качественного анализа и характер обоих мощевиков можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что крест является древним памятником. Он был либо создан единовременно, либо его необычный внешний вид сложился в результате многовекового бытования в литургической практике и последующих реставрационных вмешательств.

Оформление мощей на кресте отличается от византийской традиции репрезентации реликвий. В Византии они не прикрывались прозрачным материалом, а были спрятаны от публичного взгляда, и лишь в особенных случаях мощевики или ставротеки открывались, и их ничем не защищённое содержимое становилось доступным для поклонения.

Напротив, судя по количеству дошедших до нас образцов, обычай демонстрировать реликвии через «экран» из горного хрусталя, принадлежит Западной Европе, начиная с XII в. В раннесредневековых европейских реликвариях мощи герметично закрывались от взглядов посторонних. Предстоящий мог видеть лишь драгоценный материал, из которого было сделано вместилище для мощей, но прямого доступа к святыням у него было. В XII в. в европейской практике почитания реликвий происходит принципиальное изменение: их начали открывать верующим. После четвёртого крестового похода под сильным влиянием византийского искусства, хлынувшего на Запад в качестве военной добычи,

в латинском культе реликвий стремление выставить их на показ стало ещё более ощутимым. Взаимодействие с византийскими «обнажёнными» реликвиями привело к тому, что на Западе выработались новые формы их репрезентации. Возник новый тип реликвариев, остензорий, а в более древних памятниках начали прорезать отверстия и окошечки, но не открытые полностью, как в Византии, а заслонённые от прямого контакта прозрачным «экраном» из хрусталя.

XIII век был ознаменован расцветом тенденции к открытому созерцанию реликвий, которая реализовалась в использовании прозрачного хрусталя. В 1215 г. Четвёртый Латеранский собор установил новые каноны в церковном искусстве, запретив выставлять реликвии без предназначенных для этого специальных контейнеров, а желание беспрестанно лицезреть святыни выразилось в создании реликвариев с прозрачным «экраном». Таким образом, использования горного хрусталя в латинских реликвариях получило особое развитие с рубежа XII–XIII вв. и процветало в раннеготическую и готическую эпохи. Горный хрусталь мог быть заменен стеклом, как на кресте из Музея русской иконы.

Сквозь стекло внутри обоих мощевиков просматривается подложка из золотой фольги. В средокрестии отчётливо читается погрудное изображение императора и фрагмент надписи «...VS ROM»; края фольги аккуратно загнуты вверх. Очевидно, речь идёт об оттиске с византийской монеты. В Византии применение монет имело место только

в светском искусстве (на личных печатях высоких сановников, на ларцах, предназначенных для частного пользования) и почти не встречается в церковном. Иначе обстояло дело в Западной Европе, где монеты и их имитации часто вставлялись внутрь культовых предметов из металла или изображались на страницах роскошных рукописей. Наиболее близкие примеры похожего использования монет в декоре *крестов* обнаружены в сфере раннесредневекового искусства Западной Европы.

Это даёт повод задуматься об ином, не византийском, художественном воздействии, причастном к формированию облика креста, который мог возникнуть как смешение двух традиций. Взаимопроникновение византийской и латинской манеры стали особенно ощутимы в оформлении христианских реликвариев после четвёртого крестового похода и захвата Константинополя в 1204 г. Этот процесс был двусторонним и затронул как произведения латинского Запада, так и византийские памятники конца XIII–XV вв.

Форма и принцип декора креста имеют близкие параллели среди памятников средневизантийского периода, однако оформление двух его мощевиков, скорее всего, указывает на более позднюю эпоху, после 1200 г. Можно предположить, что крест был либо полностью создан в XIII в., либо два мощевика были добавлены к более древней основе после 1200 г.



**Икона «Христос Вседержитель» 1685 г.  
мастера Алексея Лапырева  
из собрания Музея имени Андрея Рублева**

*Т.Н. Нечаева (Москва)*

В 1980 г. в Музей имени Андрея Рублева поступила большая храмовая икона «Христос Вседержитель» (КП-3685; 114,5 × 86 см). В 2005–2006 гг. она была отреставрирована силами студентов факультета реставрации Российской академии живописи, ваяния и зодчества И.С. Глазунова. Происхождение и история бытования образа не известны. Надпись на нижнем поле иконы сообщает: *«Лета 7193 году [1685] месеца юния во 16 де(нь) писал сию икону Дворенинь Переяславля Залескаго Алексеи Ивановъ сын Лапыревъ»,* — и в слое записи: *«Писал 7193 го(да) июля 16 Переславский дворянин Алексей Иванов Лапырев. Возоб[нов]лень 7345 года [1837]»*. Сохранился металлический оклад, выполненный при поновлении.

Памятник по иконографии и стилю близок произведениям изографов Оружейной палаты. Характерной особенностью мастера является использование светлой разбеленной красочной гаммы при письме доличного при довольно темной живописи личного. Это пока единственная известная работа Алексея Ивановича Лапырева, дворянина Переславля-Залесского. Высокий уровень исполнения и яркая индивидуальная манера автора свидетельствуют о расцвете художественной жизни Переславля-Залесского в последней трети XVII в.

Род Лапыревых прослеживается в Переславле-Залесском на протяжении XVII столетия и в более позднее время, среди известных иконописцев упоминание об Алексее Лапыреве не встречается.

### **Актуальные проблемы изучения иконописи XV в.**

*Е.Я. Осташенко*

Первая стройная концепция искусства XV в. была создана учеными, стоявшими у истоков нашей науки. Стиль византийского и русского искусства XV в. определяет разрыв с предшествующей художественной традицией, вызванный трагическими обстоятельствами 1453 г.

Для центрального направления русского искусства, выделяется творчество художников и связанных с ними художественных школ, стоящих у начала и конца столетия — Андрея Рублева и Дионисия. Промежуток между этими этапами — вторая – третья четверть XV в., — представляется неопределенным и даже противоречивым.

При наличии некоторых общих примет, в искусстве этого времени как будто отсутствуют узнаваемые художественные идеи. В.Н. Лазарев называл середину века «темной эпохой». Согласно Г.В. Попову, переходный период был очень коротким: и новое направление зарождается уже во второй четверти – середине XV в.

Особое место в оценке этого периода занимают краткие замечания В.М. Сорокатого. Для него изменения колорита

и композиции, произошедшие в середине XV в. являются принципиальными: это «*ахроматичность письма*», отношение к пластике «*как к условности*» и, наконец, пристрастие мастеров «*скорее к пластическим, чем ритмическим построениям*»<sup>1</sup>. Здесь сконцентрированы самые важные, «парольные» определения нового принципа художественного мышления, объединяющего разнохарактерные памятники второй четверти – середины XV в. Сложение нового образа и выделение взаимосвязанных композиционных и колористических особенностей, ведущих к нему, показал также Л.И. Лифшиц<sup>2</sup>. Проблемы этого искусства занимают и автора настоящего сообщения. Каждый подробно изученный памятник позволяет видеть новую грань явления и обнаруживать связи не только внутри русского и постви-зантийского искусства, но и с одновременными направлениями западного искусства<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Иконы Москвы XIV–XV вв. / Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Каталог собрания. Вып. II. М., 2007. № 109. С. 333–337.

<sup>2</sup> Лифшиц Л.И. Икона «Св Димитрий Солунский» из собрания ГРМ. К вопросу о времени и обстоятельствах создания // Древнерусское искусство: Художественная жизнь Пскова и искусство поствизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 155–166.

<sup>3</sup> Осташенко Е.Я. Особенности развития древнерусской живописи второй четверти – середины XV века // Византия в контексте мировой культуры. К 100-летию со дня рождения А.В. Банк (1906–1984) / Труды Гос. Эрмитажа XLII. СПб., 2008. С. 442–470; Осташенко Е.Я. Западные «влияния» в памятниках русской иконописи середины XV века // Материалы и исследования / ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Вып. 24 / Отв. ред. А.Л. Баталов. М., 2014. С. 154–184

Сближение с западным миром, проникновение новых вкусов в византийское искусство на исходе византийской эпохи происходило вместе с попытками заключить унию между церквами.

Однако это не объясняет сам факт почти мгновенного впитывания и превращения в собственное достояние самых разных мотивов западного искусства на русской почве.

Заимствуются отдельные иконографические детали, вводятся новые формы — такие как алтарные образы, представляющие многочастные изображения, что заставляет предполагать наличие прямых культурных контактов Руси и с североевропейскими странами, и с Италией.

Но существует обширный пласт памятников, которые по внешним приметам ещё находятся внутри позднепалеологовской традиции, лишь «ухудшая» ее. Но при этом фоны теряют значение иррационального пространства, объединяющего изображения и реальное пространство зрителя, и превращаются в нейтральную поверхность, по отношению к которой каждый изобразительный мотив мыслится отделенным либо «приставленным» извне, или помещенным в отдельное ограниченное пространство. Линейный ритм, являющийся главным носителем иррационального начала в композиции, сменяется ритмом объемов, белильные блики передают не движение и энергию света, а служат исключительно обозначению объема, место цветовых отношений занимают тональные. Графическое

отделение изображения от фона, стремление к геометрической законченной, отдельной передаче каждой из составляющих объем частей; исключение цветных теней и полутеней, написание ликов плотными розовеющими и ровно нанесенными слоями, схематичное обозначение света, которое в одеждах способен заменить золотой ассист. Ровно освещенную среду создает общая цветовая гамма. Свет не изображается и не противостоит тени, его несут сами цветовые поверхности.

Новое композиционное пространство строится как идеальный рационально устроенный мир, предназначенный для чистого созерцания. Этот мир сообщается со зрителем через свободное индивидуальное восприятие и в результате — иконный образ, несмотря на небольшую глубину пространства, наделяется чертами, свойственными станковому производству.

Созидательная деятельность этого искусства была направлена на устройство отделившейся от мира зрителя священной сферы. Рационально выстроенная, заполненная, — часто — украшенная, она служит идеальным зеркалом, образцом для здешнего мира.

С середины столетия в рамках традиционных форм начинает превалировать изобразительное начало. Памятники уже не готовы вместить в себя те высокие категории духовной жизни, поэтические образы и смыслы, которые несло в себе иконное изображение ранее. Искусство обретает новое

содержание. Более того, отныне оно развивается как бы ввиду искусства европейского, стилистические волны которого, мировоззренческие фазы, закономерности отражаются в художественных процессах, происходящих на Руси, не только в XV в., но и позднее. Казалось бы, полностью сохранившая свою неизменность, древнерусская живопись продолжала живое развитие. Отчетливо выделяется лицо каждого десятилетия, причем, что важно, не только на примере центральной школы.

Начиная со второй четверти столетия, мы имеем дело с внешне мало меняющейся оболочкой средневековой живописи, отвечающей своим задачам, своей функции, тогда как ее внутреннее развитие происходило независимо, а может быть и незаметно для большинства современников.

**Вопросы атрибуции иконописи первой трети XVI в.  
из собрания Музея имени Андрея Рублева  
Москва — Ростов**

*Г.В. Попов (Москва)*

Первая треть XVI в. время правления великого князя Василия III, отличает резкий передел собственности не только в землях бывшего Великого Новгорода, но и центрально-русских. Происходит заметная смена владельцев поместий, независимо от того, были ли эти земли приобретены, подобно «половине» Ростовской вотчины в 1475 г., или владельцы были «свезены» с них насильно, подобно новгородцам 1478 г.

Смена владельцев в итоге меняет художественные пристрастия тех или иных регионов. Быть может, наиболее ярко это наблюдается в Ростовских землях, где очень быстро появляются «меценаты» из великокняжеского окружения. Особый интерес для заявленной темы представляет анализ и сопоставление с произведениями московского и ростовского происхождения житийной иконы Георгия первой четверти XVI в. (Музей имени Андрея Рублева). По версии КГБ СССР, памятник был вывезен в 1970-е гг. из Георгиевской церкви села Баренцово Любимовского района Ярославской области. Однако по свидетельству Д.Г. Мостославского (Ярославль), икона до 1979 г. находилась в его частной коллекции и была им обнаружена в церкви близ Углича на московской дороге (позднее была продана в Москву и поступила в Музей из собрания Н.А. Воробьева). Стилистический анализ позволяет считать ее московской работой.

**Иконы "Страшный суд" 1672 г. и "Премудрость созда себе дом" из частных собраний: редкие иконографические мотивы и тексты как атрибуционный признак**

*А.С. Преображенский (Москва)*

Атрибуция произведений иконописи в идеале должна включать их комплексное изучение. Однако иногда работу исследователя облегчают яркие признаки иконографического или стилистического свойства, позволяющие уверенно говорить о теснейшей связи между памятниками вплоть до их

принадлежности руке одного мастера. К числу таких признаков относятся редкие мотивы, связанные с ними тексты и необычные способы комбинирования этих элементов в рамках единой композиции.

В собрании Ф.Р. Комарова хранится большая икона «Страшный суд»<sup>1</sup> На ее левом поле сохранилась фигура молящегося человека — возможно, портрет донатора. Надпись с его именем не сохранилась, однако хорошо виден фрагмент с датой — 1672 г. Стиль живописи памятника характерен для квалифицированных, но не ведущих мастеров этого времени, ориентировавшихся на произведения середины XVII в.

Иконографию образа можно назвать уникальной. Ее важнейшая особенность — невероятное обилие комментирующих текстов. Они размещаются в среднике, заполняют многочисленные книги и свитки в руках персонажей и сплошь покрывают поля. Восприятие надписей облегчается продуманностью их размещения. Тексты на полях распределены по прямоугольным клеймам, медальонам и фигурным картушам, которые выделяются не только формой, но и цветными фонами; строки, помещенные в одном картуше, могут отличаться друг от друга размером и цветом букв. Надписи в среднике часто следуют форме предметов, которые они сопровождают, или очертаниям крупных фрагментов композиции, а иногда толкуются как

---

<sup>1</sup> 141 × 131 см; Большая русская икона. 300 икон из коллекции Феликса Комарова. М., 2014. Кат. 15. С. 58–61 (текст А.С. Преображенского).



реплики действующих лиц. Многие тексты соединяют или разграничивают сцены, подчеркивая их взаимосвязь в рамках единой системы.

«Изобразительный» способ распределения текстов соответствует особому типу иконографического мышления, рационального по характеру и опирающегося на барочную традицию эмблематических композиций. Этот метод конструирования сюжетов нашел яркое выражение в строго архитектурной структуре иконы, которая представляет собой жесткую систему из девяти квадратных ячеек. Колористическое решение заставляет воспринимать их как части равноконечного креста с клеймами между его ветвями. Последовательная геометризация общей схемы и символическое значение креста позволяют видеть в иконе не только «исторический» образ Страшного суда, но и образ мироздания, которое переживает финальный этап своего бытия.

Образ включает ряд необычных для сцены Страшного суда апокалиптических сюжетов, аллегорические фигуры и редкие мотивы космологического характера. Помещенное в верхней части иконы изображение Святой Троицы («Сопрестоліе») обрамлено девятью цветными окружностями, в которые вписаны образы девяти чинов ангельских. Их сопровождают надписи, размещенные вдоль окружностей или по радиальному принципу; как правило, это цитаты из псалмов, содержащих космологические мотивы. Нижняя часть внешней окружности вмещает знаки и, возможно, изображения зодиакальных созвездий. Здесь же

помещены знаки Солнца, Луны и планет. В левом нижнем углу образа представлены Земля, Море и четыре райские реки, аллегорические фигуры четырех стихий между четырьмя концами земли и олицетворения четырех времен года (в частности, Зима в виде греющегося у костра старца). Не менее важной особенностью памятника являются многочисленные группы предстоящих Христу-Судии — ангелов, разделенных на девять чинов, и святых, представленных в соответствии с более сложной, чем обычно, классификацией ликов святости.

Чрезвычайно развитая иконография, не имеющая аналогий, свидетельствует о широком кругозоре и творческой самостоятельности безымянного иконописца. О том же говорит и другое его произведение — икона «София Премудрость Божия» из собрания М.Е. Де Буара (Елизаветина)<sup>2</sup>. Принадлежность памятников руке одного мастера выдают характерные черты живописной манеры, целый ряд общих мотивов и сам принцип создания новой редакции известного сюжета, превращенного в космологический трактат. В основе иконы из собрания М.Е. Де Буара лежит «ярославский» вариант иконографии Софии, дополненный изображением небесных сфер с зодиакальными созвездиями и знаками планет, аллегорическими фигурами богословских добро-

---

<sup>2</sup> 91 × 69 см; Русские иконы в собрании Михаила Де Буара (Елизаветина). Каталог выставки. Государственный музей-заповедник «Царицыно» (июнь 2008 – июль 2009) / Авт.-сост. Н.И. Комашко, А.С. Преображенский, Э.С. Смирнова. М., 2009. Кат. 46. С. 87–89, 97, 304.

детелей, образом Христа как апокалиптического Агнца. Оба памятника объединяют и другие особенности: развернутые изображения ангельских чинов и ликов святых, строгий геометризм композиции. На иконе «София Премудрость Божия» мы также находим множество свитков, надписи, исходящие из уст Саваофа и Христа, и тексты в фигурных клеймах, состоящие из разноцветных строк. Всё это позволяет не только приписать икону Софии автору «Страшного суда» 1672 г., но и датировать ее примерно тем же временем, допуская, что памятники могли и не быть элементами одного комплекса.

Ещё один пример включения эсхатологических мотивов, дополнительных персонажей и надписей в традиционный сюжет — образ «Предста Царица» из подмосковного села Капотня (Музей-заповедник «Коломенское»)<sup>3</sup>. Он более архаичен и, вероятно, исполнен другим иконописцем (или тем же, но несколько раньше), очевидно, среднерусским, работавшим для посадских и сельских церквей столицы и Подмосковья. Скорее всего, из той же среды вышли иконы Страшного суда и Софии, чьи заказчики, вероятно, принадлежали к числу служилых дворян или приказных, имевших вотчины в Подмосковье и соседних регионах.

---

<sup>3</sup> 140 × 170 см; Полякова О.А. Государственный музей-заповедник «Коломенское». Шедевры русской иконописи XVI–XIX веков. М., 1999. Кат. 30. С. 202–203.

**К вопросу об атрибуции иконы  
«Мадонна с Младенцем на троне»  
из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина**

*И.В. Пугачёва (Москва)*

«Мадонна с Младенцем на троне» (ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. 240; дерево (грецкий орех), паволока, темпера, позолота; 173 × 84 см)<sup>1</sup> поступила в музей в 1925 г. Богоматерь с Младенцем изображена восседающей на троне, над которым две полуфигуры ангелов. Фон золотой. Одеяния, спинка трона, подножие и мутаки, обильно покрыты золотым ассистом. Нимб Марии рельефный золоченный. Лики пластичны и эмоционально выразительны.

Иконографический тип тронной Богоматери с Младенцем и двумя ангелами, к которому относится рассматриваемый памятник, был в течение XIII в. широко распространен как на Востоке, так и на Западе христианского мира. В.Н. Лазарев (1936, 1947, 1967), Е.Б. Гаррисон (1949) а также Х. Хагер (1962) относили икону к пизанской школе, 1280–1290 гг. Однако последний указывал на близость к флорентийским произведениям. В.Э. Маркова датирует памятник третьей четвертью XIII в. и ставит вопрос относительно ее пизанского происхождения. Исследователями, вслед за В.Н. Лазаревым, подчеркивалась тесная связь произведения с византийскими образцами.

---

<sup>1</sup> *Маркова В.Э.* Италия VIII–XVI вв. Собрание Живописи. Москва, 2002. Кат. № 18. С. 51–53.

А. Тартуфери (1990) сближает икону с так называемой «Мадонной из Баньяно» (Музей сакрального искусства в Чертальдо), которая, по его мнению, является работой Якопо Мелиоре (Meliore di Jacoro, работал во второй половине XIII в., приблизительно с 1255 г.). М. Боскович в своем обширном исследовании флорентийской живописи также относит икону из музея Чертальдо кисти этого флорентийского художника<sup>2</sup>, где называет его исполнителем еще нескольких икон с изображениями тронной Богоматери. Исследователей не смущает, что известно лишь одно подписанное произведение Мелиоре — доссале из галереи Уффици.

Ранние работы Якопо Мелиоре (или мастеров его круга) довольно существенно отличаются по качеству живописи от более поздних. Стилистическую неоднородность этой группы можно легко объяснить тем, что художники, работавшие в Тоскане во второй половине века, часто копировали привозные византийские иконы. Их стиль и манера письма могли довольно сильно меняться в зависимости от образца, что, безусловно, затрудняет атрибуцию памятников.

По этой причине московскую икону «Богоматерь с Младенцем на троне» довольно сложно безоговорочно отнести той или иной школе Тосканы по стилистическим

---

<sup>2</sup> *Boskovits M., The Origins of Florentine Painting, 1100–1270, Firenze 1993. P. 642.*

аналогиям. Подтверждением ее стилистической и иконографической близости византийским памятникам может служить икона «Богоматерь Одигитрия» XIII в. из монастыря Хиландр.

Полуфигурные изображение двух ангелов над тронном Богоматери известно не только в сиенской и пизанской живописи, но и во флорентийской: «Мадонна ди Баньяно», «Богоматерь на троне» из Музея сакрального искусства в Таварнелле, «Мадонна» из церкви Санта Мария Примерана во Фьезоле.

К.Л. Раггянти (1955) и Е. Карли (1958) обращают внимание на рельефный, резанный из дерева декор нимба Марии и необычную лирообразную форму спинки трона, задрапированной тканью, проводя аналогии с работой Коппо ди Марковальдо — иконой Богоматери с Младенцем *Madonna del Bordone* (Сиена, ц. Санта Мария дей Серви). Однако поясная икона «Богоматерь с Младенцем» из Музея сакрального искусства Таварнелле, приписываемая Якопо Мелиоре, также имеет подобную форму спинки трона, декорированной тканью. А в уже упоминаемом доссале из Уффици имеется схожее рельефное украшение нимба Спасителя.

Другие детали изображения московской иконы также сближают ее с кругом работ флорентийца Якопо Мелиоре. «Мадонна из Баньяно», алтарный образ из церкви Сан

Леолино (Панзано, Грече, Кьянти) имеют сходное с исследуемым памятником положение ступней Богоматери, складок одежд, прикрывающих левую ногу, а также близкий рисунок обуви.

Рисунок ладоней Богоматери, изгиб её большого пальца, форма ушей, а также красное притенение вдоль контуров лиц находят аналогии в указанной группе произведений.

Весьма характерная трактовка тени под левым глазом Богоматери, изображенным в ракурсе, встречается не столь часто в памятниках этого времени на территории Тосканы. Подобного рода прием можно увидеть в доссале Мелиоре и в алтарном образе из Сан Леолино. Стоит отметить, что византийская «Одигитрия» из монастыря Хиландар также имеет ярко выраженную тень под глазом Марии.

Несколько иные живописные качества рассматриваемой иконы по сравнению с названными, чуть более ранними, памятниками: отсутствие жестких контуров, ярких пробелов и румянцев, более мягкое выделение объемов и т.д. — можно объяснить, как близким подобием византийскому образцу, так и общими изменениями, происшедшими в тосканском искусстве второй половины XIII в., когда живописное начало и лиричность образов становятся преобладающими.

Таким образом, есть существенные основания для предположения, что икона «Богоматерь с Младенцем на

троне» из коллекции Пушкинского музея принадлежит к группе икон последней трети XIII в., выполненных в основном русле развития флорентийской живописи.

Особенность московского памятника — Младенец и Богоматерь смотрят в одну сторону, вправо — заставляет сомневаться в его характеристике как алтарного образа. Либо это была лишь его боковая часть, либо он предназначался для размещения не по центральной оси церкви.

**Фрески диаконника  
Архангельского собора Московского Кремля  
Датировка и атрибуция**

*Т.Е. Самойлова (Москва)*

В 1953–1955 гг. во время реставрационных работ в диаконнике Архангельского собора, где была устроена усыпальница Ивана Грозного, обнаружили фрески. Автор реставрационного отчета В.Н. Крылова отнесла их к XVI столетию<sup>1</sup>. Позднее Е.С. Сизов датировал фрески 1564–1565 гг., полагая, что их исполнили одновременно с росписью всего храма<sup>2</sup>. Датировка XVI в. была подтверждена, проведенным в 1973 г. технико-технологическим анализом грунта и

---

<sup>1</sup>*Крылова В.Н.* Отчет о реставрации стенописи Архангельского собора в Московском Кремле, выполненной в 1953–1955 годах//ОРПГФ ФГУК ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. Оп. 1962. Д. 83. Л. 34.

<sup>2</sup>*Сизов Е.С.* Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа ее сюжетов// Древнерусское искусство: XVII век. М., 1964. С. 160–170.



красочных пигментов<sup>3</sup>. Выявленные особенности позволили В.В. Филатову высказать предположение, что аналогии этой живописи следует искать в искусстве балканских стран<sup>4</sup>.

С точки зрения сохранности фрески на северной и южной стенах усыпальницы представляют собой лишь «цветные тени», где собственно живопись утрачена. Более сохранна роспись западной стены, которая долгое время была закрыта пристенным иконостасом. Особенно хорошо сохранилась ее правая часть, где на ликах прочитываются все слои карнации. Эти фрагменты дают нам возможность составить впечатление о стиле живописи всего ансамбля. Мы видим на фреске два типа лиц. Это, во-первых, лики аристократичные, с графически проработанными тонкими чертами: некрупными глазами, тонким прямым носом, прихотливо изогнутыми бровями. Во-вторых, это профильные изображения с тяжелыми подбородками и крупными носами. Пластика лиц выявлена контрастным сопоставлением темного санкиря и плотных, непрозрачных высветлений, поверх которых положена яркая подрумянка. Подчеркнуты веки, скулы, скорбные складки у переносицы и особенно выпуклые надбровные дуги. По контрасту с лапидарной пластикой ликов волосы проработаны тонкими белильными линиями. Фигуры,

---

<sup>3</sup>Филатов В.В. Техничко-технологические особенности росписи диакон-ника московского Архангельского собора//ВЦНИЛКР. Сообщения. 28. М., 1973. С. 174–182.

<sup>4</sup>Там же. С. 181–182.

напротив, написаны, более обобщенно. Позы персонажей однообразны и статичны. Складки одежд переданы сильными, резкими чертами. Вдоль основных, формирующих линий драпировок мастер кладет вторящие им тонкие и острые скользящие пробела, диссонирующие своей легкостью с тяжелой пластикой лиц. В отсутствии ярко выраженного движения в композиции особое значение приобретают жесты персонажей, которые становятся главными "узловыми точками" ритмического развития композиции: взгляд зрителя переходит от жеста к жесту, постигая таким образом повествовательную канву. Именно в пластически проработанных руках и ликах концентрируется сила и энергия, которой отнюдь не лишены композиции, несмотря на статику фигур. Фоном для каждой сцены служит городская стена, а границы эпизодов отмечаются архитектурными кулисами, имеющими вполне осязаемую, но не всегда логичную пространственную структуру. Группы персонажей располагаются на фоне архитектуры таким образом, что они «перекрывают» постройки, не подчиняясь воздействию их иллюзорного пространства.

Описанный выше стиль живописи усыпальницы близок искусству грозненской эпохи 50-60-х гг. XVI в. Так, по типам лиц с их подчеркнутой пластикой фрески переключаются и с росписью Благовещенского собора Московского Кремля (1547–1551), и со стенописью Спасо-Преображенского собора

в Ярославле (1563–1564). Однако при более внимательном рассмотрении стиль живописи двух названных комплексов существенно отличается от фресок царской усыпальницы. Их сравнение, с одной стороны, убеждает в стадильной близости всех трех памятников, но в то же время свидетельствует о принадлежности росписей дьяконника Архангельского собора иной, не московской художественной традиции. В.В. Филатов, как уже было сказано выше, считал, что фрески усыпальницы близки балканской традиции, так как именно для нее характерно использование таких пигментов, как массикот и аурипигмент. Применение этих пигментов, равно как и керамической крошки для приготовления грунта (обнаруженной во фресках дьяконника) известно по псковским памятникам. Этот факт заставляет более пристально рассмотреть предположение о работе псковских мастеров. Исследователи отмечают в живописи Пскова середины XVI в. такие характерные черты, как карнация с оставленным в тених темным санкирем и плотным рельефным охрением, которое сочетается с тонкими и даже острыми белильными разделками причесок и бород. Пробела псковичи кладут вдоль формирующих линий драпировок, но не широким светящимся потоком, а тонкими, скользящими, острыми струйками. Выделяют и такие качества, как плотная живописная поверхность, сгущенная палитра, в которой мастера демонстрируют пристрастие к густым, теплым цветам

и умело варьируют оттенки коричневого, сочетая их стусклыми зелеными и красными красками. Весомость пластики фигур на псковских иконах превышает глубину отведенного им пространства, а обобщенный подготовительный рисунок полностью перекрывается цветом<sup>5</sup>. Отмеченные качества стиля псковской иконописи присущи и фрескам диаконника. Мы видим здесь и ту же пластику ликов, несколько более утрированную техникой фрески, и ту же тонкую манеру разделки волос, и те же характерные «колючие» пробела и даже свойственное псковичам игнорирование ритмической связи групп и архитектуры фонов. Подготовительный рисунок фресок усыпальницы, сделанный темной краской, как отметил В.В. Филатов, также везде перекрыт плотно положенными слоями цвета<sup>6</sup>.

Сходство стилевых признаков псковской иконописи и фресок усыпальницы актуализирует именно псковскую версию атрибуции. Она подкрепляется и хорошо всем известным фактом, что наряду с новгородцами к восстановлению убранства Благовещенского собора в Кремле после пожара 1547 г. были привлечены и псковские мастера,

---

<sup>5</sup> *Сорокатый В.М.* Псковская иконопись первой половины – середины XVI века. Вопросы развития стиля // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 337–352; *Шалина И.А.* Художественный феномен псковской иконописи XVI в. и проблемы авторской индивидуальности // Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. М., 2014. С.199–208.

<sup>6</sup> *Филатов*, 1973. С. 182.

некоторые из которых по окончании работ в Благовещенском соборе переключились на роспись второго княжеского храма. Таким образом, вполне вероятно, что роспись дьяконника наряду со знаменитой Четырехчастной иконой — еще один вполне определенный «след», оставленный в Кремле псковскими мастерами середины–второй половины XVI в.

**К вопросу о датировке и атрибуции иконы  
«Святые Борис и Глеб, в житии» из Коломны  
в собрании Третьяковской галереи**

*Е.Б. Солодовникова (Москва)*

1. Икона «Святые Борис и Глеб в житии» (ГТГ. инв. 28757, 134 × 89) — храмовый образ Борисоглебской церкви в «Запрудах» в Коломне, является одним из центральных памятников ранней московской живописи. Он рассматривался в крупных академических трудах; неоднократно становился предметом исследования в статьях и монографиях, касающихся проблематики русского искусства XIV в.

Одни исследователи оценивают стиль мастера как "почвенный" или косвенно связанный с искусством палеологовского времени (В.Н. Лазарев, Э.С. Смирнова, Л.М. Евсеева), другие видят в нем сходство с первоклассными византийскими или русскими византизирующими произведениями (Н.А. Демина, В.И. Антонова, Е.Я. Осташенко).

Датировка памятника остается спорной. В.И. Антонова считала икону памятником начала XIV в. В.Н. Лазарев полагал, что произведение относится ко второй четверти XIV в., сопоставляя его с миниатюрой Сийского Евангелия 1339–1340 гг. (Библиотека академии наук). Второй половиной XIV в. памятник датировали Н.А. Демина и Э.К. Гусева, и концом этого столетия Э.С. Смирнова, О.С. Попова, Е.Я. Осташенко. Проблемы атрибуции и датировки иконы тесно связаны между собой — в зависимости от стилистического контекста выносятся разные суждения о художественной традиции, к которой принадлежит это произведение.

2. Коломенская икона принадлежит к иконографическому типу, где Борис и Глеб представлены стоящими в полный рост и немного развернутыми друг к другу. Близкой аналогией этой композиции является изображение на шиферной иконе начала XIV в. из Солотчинского монастыря, происходящей из среднерусских земель<sup>1</sup>. На ней Борис и Глеб представлены в фронтальном положении, но головы их повернуты друг к другу; в руках они одинаково держат кресты и мечи. В рассматриваемом произведении каждому из князей в большей степени сообщается индивидуальная характеристика. Борис немного подается корпусом вперед, решительно поднимая к груди крест и меч, взгляд его устремлен на брата. Глеб смотрит на зрителя. В правой руке у него крест. В левой руке, опущенной вниз, он слабо держит меч, словно отстраняя от себя воинское оружие.

---

<sup>1</sup> Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство 10 – начала 15 в. М., 1995. С. 136.

3. Для оценки памятника имеет значение его пространственное и колористическое решение.

Фигуры святых Бориса и Глеба поставлены близко друг к другу и плотно вписаны в раму средника. Тот же эффект затесненности возникает в сценах жития, где архитектурные и пейзажные кулисы по высоте точно соответствуют размеру клейма.

Колорит произведения сильно изменился, первоначально он был более темным и контрастным. Фон средника был красным, а не золотым<sup>2</sup>; далматики — серо-голубыми; верх корзна Бориса — темно-коричневым, а Глеба — охристо-желтым. Вероятнее всего, шапки, отороченные меховой опушкой, также были красными.

Лучшее представление о колорите дает сохранившаяся авторская живопись в клеймах. Фигуры написаны на белом фоне плотными слоями контрастных по тону красок. Их пластика весомая, объем строится с помощью цветового пятна и контурного рисунка. Движение персонажей передает конкретное, не протяженное по времени действие.

Данные особенности не находят прямых аналогий в произведениях конца XIV в., где широкие просветы между фигурами играют роль единой открытой среды, а колорит подчинен принципу тонального согласования. Эти отличия во многом объясняют суждения исследователей об архаичности памятника.

---

<sup>2</sup> Антонова В.И., Мнева Н.Е. Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской Галереи. М., 1963. С. 244. Кат. № 209. Э.К. Гусева также допускает, что фон мог быть и красным и белым. См.: Государственная Третьяковская Галерея, 1995. С. 136.

Силуэтность, плотность красочных слоев, затрудненность движения в иконе «Святые Борис и Глеб в житии» сочетаются с повышенной интонационной выразительностью, и разными образными характеристиками, которые даются изображенным, что не встречается в памятниках начала XIV в.

3. Выделенные стилистически черты указывают на сходство иконы «Борис и Глеб в житии» с художественными памятниками второй четверти – середины XIV в.

Противопоставление фигур, выдвинутых на передний план, написанных темными, а также контрастными яркими тонами, и белого фона присутствует в иконах «Спас Ярое око» (Музеи Московского Кремля), «Богоматерь с Младенцем» (Новгородский музей-заповедник), «Св. Георгий на коне» (Третьяковская галерея)<sup>3</sup>, а также миниатюрах ростовского Оршанского Евангелия второй четверти XIV в. (Национальная библиотека Украины им. В.И. Вернадского. Институт рукописей, инв. ДА 555). В клеймах жития рассматриваемой иконы и миниатюрах ростовской рукописи много общего в типах ликов и формах архитектурных палат. В отличие от новгородских памятников в них отсутствует активный черный контур.

В то же время, икону «Святые Борис и Глеб в житии» от данной группы произведений отличает целый ряд признаков. Общая колористическая схема остается прежней, но цвета становятся более светлыми. В личном письме вохрение

---

<sup>3</sup> *Лифшиц Л.И.* Об одной группе произведений новгородской живописи середины XIV в. // Новгородская земля. Искусство и реставрация. Великий Новгород, 2009. С. 124–139.



выполнено теплыми светлыми охрами с подрумянкой по оливковому санкирю, который виден только в затененных местах; отсутствуют контрасты, резкие белильные пробела. Интонационный характер смягчается, движение становится более естественным. В отличие от произведений второй четверти XIV в., где фон воспринимается как жесткая непроницаемая поверхность, в рассматриваемой иконе отчетливо выделяются отдельные планы, которые намечают глубину композиционного пространства.

Эти черты, свидетельствующие о стилистических изменениях в искусстве середины XIV в., были отмечены Л.И. Лифшицем на примере новгородских и ростовских произведений 1350–1360-х гг.: миниатюры «Откровение Авраама» (часть «Сильвестровского сборника» РГАДА. Ф. 381. Собрание Синод. типографии № 53), «Введение во храм» из погоста Кривое (Русский музей), «Святые Борис и Глеб» (частное собрание в Москве), «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил» из деисусного чина (частное собрание за рубежом)<sup>4</sup>. Стилистической аналогией иконы «Святые Борис и Глеб в житии» являются фрески пещерного монастыря в Иваново 1350–1360-е гг., которые отмечают начало нового этапа в палеологовской живописи<sup>5</sup>.

В иконе воплотились актуальные для середины XIV в. стилистические тенденции. Созданный в переломный момент памятник содержит черты искусства Северо-Восточной Руси первой половины XIV в.

---

<sup>4</sup> Лифшиц, 2009.

<sup>5</sup> Лифшиц, 2009; Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период. СПб., 2010. С. 142, 144.

## **К изучению стиля русской мелкой пластики XV в.: малоизвестные ватиканские рельефы резной кости**

*И.А. Стерлигова (Москва)*

Произведения искусства, созданные на Руси в XV в. при участии греческих мастеров, неизменно интересуют исследователей, писал о них и В.М. Сорокатый. Особый художественный стиль, возникший в первые десятилетия XV в. и получивший широкое распространение в искусстве византийского мира, отразился не только в памятниках живописи и лицевого шитья, но и в мелкой пластике: глиптике, резьбе по кости и дереву. Именно миниатюрные произведения, в ряде случаев почти без изменений сохранившие свой первоначальный облик, свидетельствуют о многообразии стилистических оттенков в русском искусстве этого времени и о его непосредственных связях с Византией. Одновременно уцелевшие в России или связанные с Россией памятники являются важным дополнением корпуса византийской мелкой пластики палеологовского периода.

Цель сообщения — ввести в научный оборот девять рельефов слоновой кости из Музеев Ватикана, составляющих единый комплекс, рассмотреть их стиль, русские именуемые надписи, иконографию и предназначение. Эти произведения вышли из греко-русской мастерской, действовавшей в первой половине XV в. Москве.

Художественная и технологическая традиции, занесенные греческими мастерами, укоренились в цен-

тральной Руси и стали основой для развития во второй половине XV–XVI вв. резьбы по моржовой кости, появления русских рельефных икон и миниатюрных костяных иконостасов.

**Икона «Богоматерь Казанская» из коллекции А.А. Титова  
в собрании музея-заповедника «Ростовский Кремль»**

*Н.Н. Чугреева (Москва)*

В фондах музея-заповедника «Ростовский Кремль» хранится икона-пядница «Богоматерь Казанская» со святыми Алексеем Человеком Божиим и преподобной Марией Египетской на полях в окладе, поступившая в Ростовский государственный музей древностей (название с 1918 по 1933 гг.) в 1921 г. из коллекции известного ростовского собирателя А.А. Титова (+1911)<sup>1</sup>. Из 243-х икон его собрания<sup>2</sup> поступивших в 1919–1921 гг. в Ростовский музей, многие были утрачены в 1930-е гг.<sup>3</sup> (в настоящее время их сохранилось около восьмидесяти)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> ГМЗРК. КП 9565. Инв. И–77. Дерево, левкас, темпера, металл (серебро). 31 × 27,3 см. Доска липовая с двумя врезными встречными шпонками (нижняя утрачена). В учетной документации Ростовского музея икона отнесена к XVIII в. Реставрирована В.А. Новиковым в 2008 г.

<sup>2</sup> ГМЗРК. АДМ КП 59682. [1919 г.]. «Сведения № 20 о вещах, взятых на учет Ростовским музеем древностей». Л. 12. На учет были поставлены также 2070 рукописей и 1773 книги историко-археологического содержания.

<sup>3</sup> *Вахрина В.И.* История создания, реставрации и экспонирования коллекции икон Ростовского музея-заповедника // Сообщения Ростовского музея. Вып. III. Ростов, 1992. С. 122, 125.

<sup>4</sup> По сообщению главного хранителя Ростовского музея В.М. Уткиной.

Выбор святых на полях связывает икону со временем царя Алексея Михайловича, установившего в 1649 г. общерусское празднование Казанскому образу; небесным покровителем царя был святой праведный Алексей Человек Божий, а его супруги царицы Марии Милославской — преподобная Мария Египетская.

Тип лика Богоматери с тонкими чертами восходит к строгановским образцам, а широкая белильная карнация ликов к традиции столичной иконописи середины XVII в. Однако к числу «царских» икона не относится, Памятник представляет собой замечательный образец стилизации русской иконописи XVII в., относящийся к последней четверти XIX в. Об этом более всего говорит лик Христа (с укрупненными формами носа и губ), проработанный мелкими мазочками, а также характер сухих золотых разделок одежд Богоматери и Христа, золотые описи фигуры Младенца и монограммы, видной в прорыве оклада на фоне справа. Все эти черты напоминают произведения московских и мстёрских мастеров этого времени.

Атрибуция памятника как позднего согласуется с мнением Н.А. Деминой, которая при составлении в 1953 г. описи произведений Ростовского музея, отнесла икону «Богоматерь Казанская» с музейным № 1871 размером «27 × 31 см» к «третьей категории» (на обороте иконы:

«РБК 1871» и ниже «З к») и определила как подделку «под строгановские письма»<sup>5</sup>.

Над верхней шпонкой на обороте пядницы «Богоматерь Казанская» — сильно потерянная надпись чернилами<sup>6</sup>, судя по которой можно предположить, что икона была создана около 1890 г. Известно, что в это время начинается реставрация памятников в основанном в 1883 г. по инициативе А.А. Титова Ростовском музее. Здесь над ними работали В.В. и Ф.В. Лопаковы. Посылавшиеся в Москву произведения иконописи реставрировались Ф.И. Пирожихиным, В.П. Гурьяновым, М.И. Дикаревым и В. Васильевым<sup>7</sup>. Не исключено, что кому-то из них и был заказан образ «Богоматерь Казанская» с патрональными царскими святыми на полях как список с иконы времени царя Алексея Михайловича.

Серебряный сборный оклад — в основе XVII в. с добавлениями XVIII–XIX вв. Позднейшие вырезы на его боковых полях для фигур святых, говорят о том, что он был приспособлен для этого списка.

---

<sup>5</sup> См.: Научно-вспомогательный отдел научной библиотеки Музея имени Андрея Рублева. Ф. 2971. Оп. 1. Д. 64. № 404. Список произведений древнерусского искусства Ростовского музея / Отчет о командировке научного сотрудника Музея имени Андрея Рублева Деминой Н.А. в краеведческий музей г. Ростова (Ярославского) с 17 по 30 октября 1953 г.

<sup>6</sup> По учетной карточке Ростовского музея: «1890 года августа 4 дня ... дар Андрея Александровича Титова».

<sup>7</sup> Вахрина, 1992. С. 120.

## **Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея<sup>1</sup> и ее место в псковском искусстве XV в.**

*И.А. Шалина* (Санкт-Петербург)

Одним из «забытых» памятников, так и не занявших своего места в истории древнерусского искусства, является «Спас Нерукотворный» из Художественной галереи Смоленска, раскрытый еще в начале XX в. После повторной реставрации (Н.А. Гагман, 1957) его живопись относили к новгородской школе XVI столетия. Опубликовавший икону Г.И. Вздорнов рассматривал ее в контексте псковского искусства первой половины XV в<sup>2</sup>. Л.М. Евсеева связывала иконографию памятника с образом Св. Убруса, привезенного в Москву в 1472 г., что предопределило его новую дату — не ранее конца века и вплоть до потери Псковом самостоятельности (1510)<sup>3</sup>.

Несмотря на сложное состояние живописи (утрачены авторские желтые фон и нимб, отчасти волосы и борода Христа, сохранены поздние вставки), образ Спаса Нерукотворного — один из важнейших псковских памятников. От верного решения вопроса о времени его создания зависит

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ № 14-04-00257. «Художественное наследие Псковской земли второй половины XV–XVI веков по письменным источникам и сохранившимся памятникам».

<sup>2</sup> *Вздорнов Г.И.* Икона Нерукотворного образа Спаса – памятник псковской живописи XV в. // СА. (1973). № 3. С 212–225.

<sup>3</sup> *Евсеева Л.М.* Спас Нерукотворный. Иконы XII–XVI вв. / Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост. Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2005. Кат. № 18. С. 117–118.

как картина развития местного стиля, отразившего закономерности позднепалеологовского искусства, так и вопрос о появлении на Руси нового извода Св. Убруса.

В инвентарных книгах икона числится среди «старых поступлений», что дает повод думать о ее принадлежности музею Русской старины кн. М.К. Тенишевой, составившему основу художественного отдела. Это подтверждает каталог ее коллекции, составленный для парижской выставки (1907): под № 4801 значится «образ св. Лика новгородской школы XVI в.»<sup>4</sup>. М.К. Тенишева могла приобрести его во время поездки по России (1904), в маршрут которой входил и Псков. Судя по крупным размерам, это был храмовый образ одной из нескольких псковских церквей во имя Св. Образа.

При сохранении типично псковских черт икона обнаруживает признаки нового художественного стиля, сложившегося на Руси во второй четверти и достигшего своей кульминации к середине XV в. Прежде всего, он сказывается в построении композиции: крупный и выдвинутый на первый план лик Христа сокращает дистанцию между изображением и реальным пространством. Очертания заметно расширенной формы головы, почти повторяющей окружность нимба, а также прически, нарочито суженной у шеи с неестественно разлетевшимися прядями волос, отличаются от традиционного для Св. Убруса вытянутого лика, выступающего за

---

<sup>4</sup> Objets d'art Russes anciens faicant partie des collection de la princesse Marie Tenichev, exposés au musée des arts decoratifs du 10 mai au 10 october. 1907. Paris, 1907. P. 158. Cat. № 4801.

границы сияния. Желанием сконцентрировать изображение объясняется изменение формы бороды — не длинной и заостренной на концах, а короткой и разделенной на отдельные пряди. Набухание объемных форм, словно нависающих над фоном, который утрачивает здесь активность и глубину, напоминает принцип рельефного построения. Ему подчиняется как пластическая лепка симметричного лица Христа, нигде не выступающего за пределы этого неглубокого пространства, так и миниатюрные фигуры ангелов, неторопливо разворачивающих плат в той же плоскости: их зеркальные позы и цветное решение одежд.

Свисающие складки легкого убруса кажутся вылепленными и застывшими, что подчеркивают мягкие эластичные очертания ткани, зыбкий волнистый контур неестественно спадающих драпировок, которые раньше воспринимались отчетливей на желтом фоне средника. Такая манера разработки одежд встречается лишь в памятниках второй четверти XV в, например, на иконах Кашинского чина. Невесомость пластических и чуть вязких форм демонстрируют отсутствие активной пространственной среды, отстраненность образов, создающих на иконе самодостаточно-замкнутый мир. Существенные изменения стиля этой эпохи сказались и в личном письме. Отказываясь от типичной для псковских памятников активной моделировки с подвижными рефлексам и резкими высветлениями, мастер применяет тонкие лессировочные слои, нанося их равномерно и последо-



вательно по всей поверхности. Редкие пробела подчиняются пластической проработке невысокого объема, подчеркивая лишь структуру лика: утрачивается сама идея передачи света, столь существенная для искусства предшествующего времени.

На время создания иконы «Спас Нерукотворный» в конце 1430–40-х гг. указывает близкое сходство физиогномических особенностей и техники письма с созданным в эти десятилетия поясным Деисусом (Третьяковская галерея, Русский музей), особенно с образом Христа, даже учитывая его антикварную реставрацию. Близок Св. Убрус и работе мастера иконы «Три святителя с великомученицей Параскевой» (Третьяковская галерея), около 1430 г. Те же аналогии были предложены еще Г.И. Вздорновым, однако лишь теперь появляется определенность соотнесения их со второй четвертью XV в. Особую роль при атрибуции живописи играют надписи, палеография которых отражает начертания предшествующего века, что в силу характерной для псковской письменности консервативности, указывает на время исполнения иконы не позднее середины столетия<sup>5</sup>.

Икона является первым русским примером иконографии Св. Убруса, поддерживаемого ангелами. Л.М. Евсеева видит ее источник в римском образце и относит его появление на Руси к концу XV в. Однако учитывая древность рассматриваемого памятника, приходится искать

---

<sup>5</sup> Сердечно благодарю за консультацию А.А. Турилова.

иное объяснение его замысла. Учитывая пограничное положение Пскова и его контакты с европейской культурой, раннее проникновение сюда иноземных мотивов вполне закономерно. И все же включение в сцену ангельских фигур видится нам не механическим заимствованием, а результатом органичного развития искусства второй четверти XV в, то есть иконография в этом случае может рассматриваться как вопрос художественной атрибуции.

Поиски новых изводов лежали в общем русле развития сцен, связанных с темой демонстрации реликвий и перенесения святынь, получивших распространение как раз во второй четверти – середине XV в. Внешне они действительно напоминают европейскую церемониальную иконографию, но как кажется, это свидетельствует о сходных этапах стилистического развития.

### **Мастера архимандрита Меркурия**

*А.И. Яковлева (Москва)*

Архимандрит Меркурий Дмитровец, в миру Михаил, будучи настоятелем Троице-Сергиева монастыря с 1562/1564(?) по 1566 г., заказал для Троицкой церкви икону «Архангел Михаил с чудесами» (Сергиево-Посадский музей-заповедник. Инв. 3098. 173,5 × 128,7 см). Именно Меркурий положил начало «местному» почитанию архангела Михаила в Троицкой обители, помятуя о своем небесном покровителе.

Однако повышенная репрезентативность образа Троицкого Архангела, его крупный «смуглый» лик, искусно уложенные на темени пряди волос, изысканный и манерный излом позы, некая «куртуазность» облика небесного воина, облаченного в парадный доспех, и даже драгоценные камни на сапогах, — все это не вполне соответствует эстетике строгого монастырского образа. Значение образа явно выходит за рамки патрональной темы, оно много шире. Архимандрит Меркурий, по-видимому, замышлял икону в качестве недостающего звена на пути паломнического маршрута Ивана IV.

Стоит напомнить, что монастырская икона создавалась как благочестивое повторение древнего храмового образа Архангельского собора Московского Кремля, и служила непосредственной «заместительницей» кремлевского Архангела, берущей на себя всю полноту его функций, из которых одна из главнейших — это покровительство «архистратига небесных сил» — царю-воину, предводителю земных «воев». В сознании людей грозненской эпохи, судя по тексту «В мале сказание...» из Лицевого свода, некий образ Архангела был связан с памятью о великом московском князе Димитрии Ивановиче Донском и его благочестивой вдове — княгине Евдокии, в иночестве Евфросинии. О молитве Димитрия Донского — «царя русского», как называет князя его современник и автор его «Жития», перед образом архангела Михаила в великокняжеской усыпальнице — Архангельском соборе, сообщается в одном из «памятников Куликовского

цикла», созданном, как полагают исследователи, в начале XVI в. в великокняжеской Коломне епископом Митрофаном. К повторению подобного ритуала стремился и первый «Царь Московский», о чем свидетельствуют неоднократно встречающиеся в письменных источниках грозненской поры описания его молебнов. Для исторического сознания людей той эпохи было важно обращение к славному опыту предков, поиск в нем исторических параллелей. Нередко явления современности мыслились в качестве симметричных событиям прошлого, в которых, благодаря принципу символических соответствий, люди находили опору для дел нынешних. Отмеченная «ретроспективная» тенденция распространялась практически на все сферы духовной жизни грозненской эпохи, характеризует она и художественное творчество, в частности развитие живописи. Эта тенденция начинает проявляться примерно со второй трети XVI в. и охватывает весь доопричный период, который особенно выделялся В.М. Сорокатым в его научных исследованиях<sup>1</sup>. Таким образом, троицкая икона Архангела, как произведение иконописи первой половины 60-х годов XVI века, отражает процесс сознательного обращения мастеров к художественным достижениям прошлой эпохи. Поэтому решение архимандрита Меркурия скопировать древний образец

---

<sup>1</sup> *Сорокатый В.М.* Московская иконопись середины XVI - начала XVII в. // Иконы Москвы XIV–XVI вв. Каталог собрания ЦМиАР. Выпуск II / Редакторы-составители Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. Ответственный редактор Г.В. Попов. М., 2006. С. 40–41.

не случайно, возможно, он последовал совету действующего Московского митрополита Афанасия, с которым, начиная с 1564 г. находился в тесном общении. В этой связи возникает интерес к личности мастера, которого привлек архимандрит Меркурий для осуществления своего замысла. Создателю Троицкого Архангела, по крайней мере, должен был быть доступен кремлевский образец, чтобы сделать с иконы прорись. Можно ли предположить, что он был один из числа тех многочисленных, работавших в Кремле в 60-е годы иконописцев и стенописцев, создававших иконы практически для всех крупнейших соборных ансамблей, а также расписывавших их стены, особенно грандиозный ансамбль Архангельского собора? Стилистический анализ фигуры средника показывает, что этому мастеру были хорошо известны современные ему образцы кремлевской живописи, особенно стенописи: например, роспись северо-восточного крыльца Благовещенского собора или грозненской усыпальницы Архангельского собора. А, согласно анализу композиционных схем ряда клейм, он, не смотря на попытки в целом повторить древний образец, также следовал достижением современной ему иконографии. Например, среди источников его вдохновения прослеживаются и образцы новгородской иконописи и миниатюры, но также и образцы иконописи мастеров среднерусских земель, что не противоречит реальному историческому процессу развития московской живописи этого периода.

Интересно, что архимандрит Меркурий, помимо иконы, являлся еще и заказчиком рукописей, в том числе иллюминированных. Две из них: Поучения Феодора Студита (РГБ. Ф. 304. № 178) и Слова Василия Великого о постничестве (РГБ. Ф. 173. № 29) он заказал, будучи игуменом, и еще две: Поучения Ефрема Сирина (РГБ. Ф. 173. № 36) и Четвероевангелие (РГБ. Ф. 304. III. № 12), — вероятно, ранее своего поставления. Каждая из четырех рукописей украшена лицевыми миниатюрами, заставками и небольшим количеством инициалов. Сравнение лицевых миниатюр показывает, что Меркурий привлекал различных мастеров, которые отличались и силой своих дарований, и стилистической ориентацией. Некоторые из них, например, миниатюристы Евангелия и Слов Ефрема Сирина, явно провинциального происхождения, и были исполнены, быть может, мастерами из числа тех упомянутых в монастырском Синодике иконописцев, которые обслуживали монастырские мастерские. Две другие рукописи: Поучения Феодора Студита и Слова Василия Великого, — более высоко качества. Их художники, также как и мастер иконы Архангела, возможно, связаны с Москвой или с искусством какого-то крупного центра среднерусских земель, быть может, Ростова или Суздаля.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ВГБИЛ	Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы
Великоустюгский музей-заповедник	Великоустюгский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ВЦНИЛКР	см. Гос. НИИ Реставрации
ГИМ	Государственный Исторический музей
Гос. НИИ реставрации	Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ранее ВЦНИЛКР)
ГМЗРК	Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»
ГМИИ им. А.С. Пушкина	Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
ГНИМА	Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева
ГПИБ	Государственная Публичная Историческая библиотека
ГРМ	Государственный Русский музей
Исторический музей	см. ГИМ
МГУ имени М.В. Ломоносова	Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Музей архитектуры имени А.В. Щусева	см. ГНИМА

Музей-заповедник «Коломенское»	Государственный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»
Музей имени Андрея Рублева	Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева
Музеи Московского Кремля	Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль».
Музей «Новодевичий монастырь»	Церковный музей Московской епархии Русской православной церкви «Новодевичий монастырь»
Научно-реставрационный центр имени И.Э. Грабаря	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И.Э. Грабаря
Новгородский музей-заповедник	Новгородский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник
ОРГПФ ФГУК ГИКМЗ «Московский Кремль»	Отдел рукописных, печатных и графических фондов Федерального государственного учреждения культуры Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль»
РГБ	Российская государственная библиотека
РГАДА	Российский государственный архив древних актов
РНБ	Российская национальная библиотека



Ростовский музей	см. ГМЗРК
Русский музей	см. ГРМ
Сергиево-Посадский музей-заповедник	Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник
Третьяковская галерея	Государственная Третьяковская галерея
ФГБУК «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»	Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»
ЦМиАР	см. Музей имени Андрея Рублева
Ярославский музей-заповедник	Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

## СОДЕРЖАНИЕ:

<i>М.И. Антыпко (Москва)</i>	3
Медные врата с золотой наводкой Благовещенского собора Московского Кремля. Вопросы атрибуции	
<i>Н.В. Бартельс (Москва)</i>	5
«Государево данье»: икона «Воскресение Христово» в Воскресенском соборе города Арзамаса	
<i>М.Е. Башлыкова (Москва)</i>	9
Атрибуция фрагмента издания «Путешествие в Московию» Адама Олеария	
<i>М.А. Венциков (Санкт-Петербург)</i>	13
Роспись храма Св. Екатерины в Салониках: проблемы атрибуции и датировки	
<i>Н.В. Герасименко, С.В. Гнупова (Москва)</i>	17
Икона в окладе «Христос во гробе» с частицей Гроба Господня и врезной памятной медалью	
<i>Е.В. Давыдова (Москва)</i>	19
Методика датировки резных икон Нового времени из Сергиева Посада	
<i>О.А. Дьяченко (Москва)</i>	23
Икона «Покров Богоматери» из собрания Г.Д. Костаки	
<i>Л.М. Евсеева, М.М. Наумова (Москва)</i>	25
Критский триптих около 1500 г. (к вопросу о греко-итальянской мастерской)	

<i>П.В. Западалова (Санкт-Петербург)</i>	28
«Троица Ветхозаветная, с деяниями» из Троице-Гледенского монастыря — памятник круга Федора Зубова	
<i>Е.Я. Зотова (Москва)</i>	31
Атрибуция старообрядческой датированной меднолитой пластики начала XIX в.	
<i>А.П. Иванникова (Москва)</i>	36
Икона святителя Феогноста, митрополита Киевского: история создания и авторство	
<i>В.В. Игошев (Москва)</i>	40
Серебряный оклад напрестольного Евангелия XVI в. из Новгородского Софийского собора	
<i>Т.Н. Карсакова (Москва)</i>	44
Тарель с изображением Богоматери «Знамение» из Музея имени Андрея Рублева	
<i>С.А. Кирьянова (Москва)</i>	49
Иконы и иконные образцы на сюжет «Семь спящих отроков Эфесских» из собрания Музея имени Андрея Рублёва	
<i>Н.И. Комашко (Москва)</i>	51
О старообрядческих иконописных центрах на пограничье костромских и владимирских земель	
<i>Л.В. Кондрашкова (Москва)</i>	53
Об атрибуции певческой рукописи строчного и демественного многоголосия конца XVII – начала XVIII в. ГИМ. Муз. 564	

<i>И.А. Кочетков (Москва)</i> Реставрация начала XX в. и иконы-подделки	55
<i>Л.И. Лифшиц (Москва)</i> О датировках некоторых памятников русского искусства последних десятилетий XII в.	58
<i>А.М. Манукян (Москва)</i> Византийский выносной крест из собрания Музея русской иконы	60
<i>Т.Н. Нечаева (Москва)</i> Икона «Христос Вседержитель» 1685 г. мастера Алексея Лапырева из собрания Музея имени Андрея Рублева	65
<i>Е.Я. Осташенко</i> Актуальные проблемы изучения иконописи XV в.	66
<i>Г.В. Попов (Москва)</i> Вопросы атрибуции иконописи первой трети XVI в. из собрания Музея имени Андрея Рублева. Москва — Ростов	70
<i>А.С. Преображенский (Москва)</i> Иконы "Страшный суд" 1672 г. и "Премудрость созда себе дом" из частных собраний: редкие иконогра- фические мотивы и тексты как атрибуционный признак	71
<i>И.В. Пугачёва (Москва)</i> К вопросу об атрибуции иконы «Мадонна с Младенцем на троне» из собрания ГМИИ имени А.С. Пушкина	76

<i>Т.Е. Самойлова (Москва)</i>	80
Фрески диаконника Архангельского собора Московского Кремля. Датировка и атрибуция	
<i>Е.Б. Солодовникова (Москва)</i>	85
К вопросу о датировке и атрибуции иконы «Святые Борис и Глеб, в житии» из Коломны (ГТГ)	
<i>И.А. Стерлигова (Москва)</i>	90
К изучению стиля русской мелкой пластики XV в.: малоизвестные ватиканские рельефы резной кости	
<i>Н.Н. Чугреева (Москва)</i>	91
Икона «Богоматерь Казанская» из коллекции А.А. Титова в собрании музея-заповедника «Ростовский Кремль»	
<i>И.А. Шалина (Санкт-Петербург)</i>	94
Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в.	
<i>А.И. Яковлева (Москва)</i>	98
Мастера архимандрита Меркурия	
Список сокращений	102