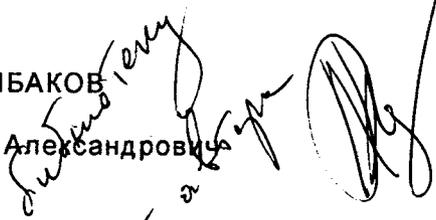


Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина
Российской Академии Художеств

На правах рукописи

РЫБАКОВ

Александр Александрович



**ИКОНОПИСЬ ВОЛОГОДСКОГО РЕГИОНА
РУССКОГО СЕВЕРА XIII – XVIII ВЕКОВ.
ЦЕНТРЫ ПАМЯТНИКИ И МАСТЕРА.**

К проблеме историко-художественной классификации
"северных писем"

*В Вологодскую
университетскую*

10.01.2007.

Специальность № 17.00.04 – изобразительное,
декоративно-прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург
1999

85.14(2)
Р 93

Работа выполнена в Вологодском филиале Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э.Грабаря (Вологда)

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения Людмила Семеновна Миляева

доктор искусствоведения Юрий Григорьевич Бобров

доктор исторических наук Ирина Николаевна Уханова

Ведущая организация:

Государственный Русский музей (Санкт-Петербург)

Защита состоится "17" сентября 2000 г. в _____ часов на заседании Специализированного Совета Д.019.01.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения при Санкт-Петербургском государственном академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е.Репина Российской Академии Художеств по адресу: 199034, г. Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Российской Академии Художеств (Санкт-Петербург, Университетская набережная, 17).

Автореферат диссертации разослан " _____ " _____ 1999 г.

Ученый секретарь Специализированного диссертационного совета

Б.И.Кожно

Актуальность темы. При очевидной интенсивности исследовательской деятельности в области изучения древнерусской живописи как в отечественном, так и зарубежном искусствознании до настоящего времени приоритетное внимание исследователей по преимуществу уделяется вопросам, касающимся проблем истории основных известных школ русской иконописи – московской, новгородской, псковской и некоторых других. Что же касается русской северной иконы, в том числе и иконописи Вологодского региона Русского Севера, то огромный фонд памятников этой сокровищницы отечественного искусства, составляющий тысячи икон, лежит как бы вне поля зрения большинства специалистов и остается малоизученным. Поныне не выявлены основные этапы и направления в развитии северной иконописи, из-за противоречивости и неразработанности ценностных критериев представляются неопределенными или спорными как общие оценки ее значимости в системе культурных ценностей, так и выводы относительно роли отдельных регионов, региональных и локальных культурных центров в формировании исторического облика отечественной художественной культуры. Туманны или вообще неразличимы очертания сфер влияния многих исторических центров северной иконописи, не разработана система их идентификации и классификации. Памятники севернорусской иконописи, за исключением отдельных икон новгородской северной провинции, не изучаются ни в составе вузовских курсов, ни по программам общеобразовательной школы.

Этой невостребованностью и неизученностью богатейшего историко-художественного наследия Русского Севера, включая Вологодский регион, значительно обедняется содержание истории русского искусства, занижается вклад русского народа в европейскую

P1290525

и мировую культуру, многие шедевры иконописи выпадают из активного контекста современной культуры и науки.

Цели и задачи исследования. Раскрытые в результате реставрационных работ последних десятилетий северные иконы представляют такой пестрый и многообразный калейдоскоп иконографических и стилистических вариантов и особенностей, такое множество локальных традиций и индивидуальных почерков, что формулировка каких-либо научных выводов и обобщений только на основе данных, полученных лишь обычными методами художественного анализа, становится либо сомнительной, либо вообще невозможной. Положение исследователя при этом усложняется нередкой безадресностью памятников, фрагментарностью актовых материалов. В состоянии фондов севернорусской иконописи и проблемах ее исследования методологического характера также кроются немаловажные причины нынешней недостаточной востребованности и слабой освоенности этой ценнейшей части исторического художественного наследия России.

За последние 50 лет в результате активизации реставрационных работ в музеях Вологодской области открыт целый пласт художественной культуры Русского Севера, в новом свете представляющий творческое наследие мастеров основных исторических центров иконописания Вологодского региона. На основе этих открытий появилась реальная возможность выявить художественную специфику наследия как региона в целом, так и действовавших на протяжении столетий на его территории центров художественной культуры и тем самым ввести эти новооткрытые памятники иконописи в контекст истории отечественного искусства, уточнить с учетом новых данных некоторые ранее сложившиеся представления как о самих иконописных центрах, так и об отдельных

возникших в их рамках шедеврах иконописи, существенно пополнить список мастеров – иконописцев, дополнить их творческую биографию новыми данными. Научная интерпретация иконописного наследия Вологодского региона Русского Севера и введение его в культурные процессы нашего времени обуславливают актуальность диссертации и составляют ее основную цель.

Актуальностью проблемы и целями предпринимаемого исследования определяются и конкретные задачи данной работы, разработка и решение которых являются важными базовыми элементами для достижения итогового результата.

В диссертации рассматриваются вопросы развития иконописи главных центров художественной культуры земли Вологодской – древнего Белоозера, Вологды, Великого Устюга, Устюжны, Тотмы, Сольвычегодска, а также крупнейших монастырей региона. Для характеристики условий формирования художественной традиции и среды, в которой развивалось творчество местных мастеров, привлекаются также отдельные памятники, представляющие ведущие иконописные школы Древней Руси, но связанные происхождением с культурными центрами Вологодского края. Хронологические рамки диссертации ограничиваются периодом с XIII века, к которому относятся древнейшие иконы региона, по XVIII столетие включительно. Иконопись XIX столетия выходит за пределы данного исследования в силу тех глубоких перемен в культурной и экономической жизни Русского Севера этого времени, которые привели к резкому снижению интенсивности, а затем и к прекращению деятельности местных иконописных центров.

Одной из первостепенных задач в этом плане является определение круга памятников иконописи, обеспечивающего адекватность и научную достоверность формулируемых выводов. С этой целью в сферу исследования включаются как известные, ставшие

своего рода северной классикой, произведения, так и целый ряд икон, открытых в ходе реставрационных работ последнего времени и впервые вводимых в научный оборот.

В задачи исследования входит всесторонний художественных анализ памятников иконописи с привлечением данных их технико-технологического изучения. Важной частью исследования является обобщение результатов историко-художественного и материаловедческого анализа, исполнение на их основе схем-картограмм, отражающих картину формирования и распространения в художественной культуре Вологодского региона характерных художественных и технико-технологических особенностей, которые образуют специфические историко-художественные зоны региона, нередко совпадающие с данными ареальных исследований смежных гуманитарных дисциплин. Перед автором также стояла задача уточнения и пополнения сведений о северных иконописцах и живописцах.

В результате комплексного исследования проблемы, проведенного с привлечением широкого круга памятников и источников, определяются северные центры художественной культуры регионального и локального значения, намечаются контуры ареалов их влияния, уточняется и дополняется состав иконописного наследия Вологодского региона, конкретизируются его историко-художественные особенности.

Источники и материалы исследования. Исследование выполнено на базе анализа памятников иконописи, хранящихся в собраниях региональных и центральных музеев и в некоторых частных коллекциях. В работе использованы архивные письменные источники из фондов Государственного архива Вологодской области, Российского государственного архива древних актов, Государственного Исторического музея, Отделов рукописей

Российской Государственной и Российской Национальной библиотек, научных архивов региональных музеев. Кроме публикаций современных авторов, к исследованию привлекались также материалы историко-краеведческого, церковно-археологического и этнографического характера, печатавшиеся как в специальных изданиях (труды Н.И.Суворова, П.И.Савваитова, И.К.Степановского и др.), так и в периодической печати и серийных выпусках ("Вологодские губернские ведомости", "Вологодские епархиальные ведомости", "Описание свитков Вологодского древлехранилища", серия историко-литературных альманахов "Старинные города Вологодской области" и др.). Кроме того, источниковую базу исследования дополнили материалы выставок и конференций, посвященных древнерусскому искусству, каталоги музейных собраний и частных коллекций, а также многолетние личные наблюдения автора и сведения других реставраторов и специалистов, полученные в процессе реставрации и изучения памятников иконописи.

Методика исследования. Методологической базой исследования являются принципы классического историко-художественного анализа произведений древнерусского искусства, сформировавшегося в отечественном искусствознании второй половины XX столетия и плодотворно примененного в исследовании древнерусской живописи в трудах В.Н.Лазарева, Э.С.Смирновой, Г.И.Вздорнова, В.Д.Лихачевой и других специалистов. Вместе с тем, автор придает важное значение системному изучению "северных писем" как сложного историко-художественного феномена, специфика которого обусловлена целым рядом причин, в т.ч. этнокультурного, политического, церковно-исторического, географического и мировоззренческого характера. В этой связи нередко становится неизбежным обращение к методу комплексного изучения памятников иконописи с привлечением данных и арсенала смежных научных

дисциплин. Такой дифференцированный подход к изучению "северных писем" оказался особенно оправданным и целесообразным при выявлении региональной и локальной специфики наследия мастеров конкретных центров художественной культуры Вологодского региона и ареалов их влияния. Дополнение традиционных методов стилистического и иконографического анализа изучением иконописного наследия как знаковой системы прежде всего на семантическом и идеографическом уровнях в этой сфере представляется эффективным и перспективным. При составлении картограмм историко-художественного зонирования Вологодского региона был полезен аналогичный опыт современных диалектологических и лингвоэтногеографических ареальных исследований Русского Севера, а также опыт применения метода картографирования при изучении некоторых видов народного искусства (резьбы и росписи по дереву, вышивки).

Научная новизна работы. Историко-художественное значение исследования (научная новизна) заключается в постановке и решении следующих проблем методологического, конкретно-исторического и теоретического плана, впервые рассматриваемых в контексте изучения иконописного наследия Вологодского региона Русского Севера:

- 1) впервые подвергается комплексному исследованию часть иконописного наследия Русского Севера, локализуемая на территории Вологодского региона от Устюжны Железопольской на западе до Сольвычегодска на востоке;
- 2) национальный фонд "северных писем" рассматривается как совокупность творческого наследия мастеров, работавших в рамках традиций, эстетического и художественного опыта региональных и локальных центров художественной культуры Севера, находившихся в сложной взаимосвязи между собой и с культурой

метрополий; определяются региональные и локальные центры художественной культуры Вологодского региона и ареалы их влияния;

- 3) впервые применяется методика ареальных исследований с картографированием региональной и локальной специфики художественных явлений и фактов в изучении иконописного наследия Русского Севера;
- 4) восстанавливается историческая панорама эволюции художественной культуры Вологодского региона Русского Севера, определяются контуры корпуса памятников иконописи региона, выявляются ключевые памятники иконописи для каждого регионального и локального центра художественной культуры; вводятся в научный оборот ранее неизвестные памятники;
- 5) впервые составляется указатель (словарь) иконописцев и живописцев, работавших на территории Вологодского региона Русского Севера в XIV – XVIII вв., с учетом вновь открытых подписных произведений и архивных источников.

Апробация работы. Диссертация выполнена на материале, собранном автором на протяжении более чем тридцатилетней деятельности в области реставрации и изучения памятников древнерусской иконописи в первую очередь из собраний музеев Вологодской области. Основные идеи и структурные части диссертации докладывались на республиканских, международных и региональных научных конференциях, симпозиумах и семинарах в Москве, Вологде, Ярославле, Архангельске, Петрозаводске и в других городах. Многие положения данной работы излагались в курсе лекций по истории русского искусства XIII-XVII вв., читаемого автором на протяжении ряда лет в Вологодском государственном педагогическом университете, а также в лекциях о памятниках живописи Русского Севера и их реставрации, прочитанных в Германии (Галле, Институт

реставрации, 1986; Бохум, Рурский университет, 1998). Научные результаты исследования опубликованы в книге "Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII вв." (М., 1995), а также в других изданиях и публикациях автора, указанных в прилагаемом к диссертации списке библиографии и приведенных в перечне публикаций автора, приложенном к автореферату.

Диссертация представлена в двух томах, включающих текст объемом 351 страница (с примечаниями и приложениями) в 1-м томе и альбом из 293 цветных фоторепродукций во 2-м томе. Текст работы состоит из введения, шести глав, заключения, примечаний и приложений. Альбом сопровождается аннотированным списком иллюстраций каталожного типа.

Во введении (его содержание частично раскрыто выше) дается краткий очерк современного уровня изучения фонда иконописного наследия Вологодского региона, отмечается слабая степень научного освоения данной части отечественного художественного наследия, недостаточное включение его в культурные процессы нашего времени, в духовную жизнь современного общества. Среди причин сложившейся ситуации отмечается до сих пор не до конца изжитое традиционно пренебрежительное отношение к северным иконам как к искусству невысокого профессионального уровня, распространенное в свое время в кругах коллекционеров и собирателей XIX – начала XX в.

Другой причиной слабой востребованности этой категории художественных ценностей является неполнота, фрагментарность фонда раскрытых (реставрированных) и сохранившихся памятников севернорусской иконописи, особенно ее средневековых комплексов. Вместе с тем, даже то иконописное наследие, что ныне сохраняется в музейных фондах и в действующих храмах, в большинстве все еще

остаётся нереставрированным, т.е. скрытым под наслоениями потемневшей олифы и позднейших записей, что делает его недоступным для изучения. Хотя интерес к русской иконе как к произведению искусства и стимулировал развитие научной реставрации в России в XX столетии, особенно в послевоенный период, тем не менее слабая научная координация реставрационных программ, недостаточная техническая и кадровая обеспеченность реставрационных подразделений не способствовали эффективному и полномасштабному решению проблем в этой сфере.

Введение содержит также сведения о формировании музейных коллекций иконописи XIV – XVIII вв. в Вологодской области, о развитии здесь реставрационного дела. При этом подчеркивается выдающаяся роль организаторов музейного дела и реставраторов Н.Г.Бекряшева в Великом Устюге, Б.М.Яковцевского в Устюжне, К.К.Морозова в Череповце, И.В. и Е.Н.Федышиных, А.И.Брягина, И.А.Пятницкой, Г.И.Соколова и Н.В.Перцева в Вологде.

В заключительной части введения даются определения и комментарии для основных понятий и терминов, употребляемых в диссертации. Понятием "иконопись Вологодского региона XIII – XVIII веков" охватывается иконописное наследие мастеров, работавших на территориях, вошедших в конце XVIII в. в состав Вологодской губернии и ныне составляющих территорию Вологодской области.

Историко-культурные зоны региона сформировались в конце I – первой половине II тысячелетий н.э. в ходе миграционных передвижений славянского и финно-угорского этносов, их специфика и границы обусловлены теми этно- и демогенными процессами, которые привели к интеграции контактирующих этносов и к заселению северных территорий в специфической форме гнездовых поселений с

их локальными вариациями традиций в сфере материальной и духовной культуры.

Ареалы художественной культуры в границах историко-культурных зон фиксируют преобладающий комплекс художественных традиций и указывают вектор художественных инноваций, характерных для данной локальной вариации художественной культуры. Нередко конфигурация ареалов художественной культуры определяется сферой влияния сложившихся в пределах историко-культурных зон художественных центров.

Центрами художественной культуры на Русском Севере являлись как места исполнения произведений и предметов художественной культуры, где существовали кадры мастеров и имелись предпосылки для их подготовки и воспроизводства, так и центры более или менее значительной концентрации произведений искусства, игравшие роль накопителей, хранителей и ретрансляторов художественных идей и профессионального мастерства. Таким образом, в качестве центров художественной культуры на Русском Севере выступали города и посады, крупные монастыри, архиерейские подворья, погосты и некоторые села, где занятия "иконописным искусством" нередко приобретали фамильный характер и переходили из поколения в поколение.

В первой главе анализируются труды исследователей, посвященные изучению "северных писем", в особенности вологодской иконописи, а также работы, касавшиеся проблем центров, школ и традиций в северном иконописании.

Интерес к вологодской иконе зародился в просвещенной части русского общества в конце XVIII века в связи с подъемом внимания к вопросам отечественной истории, к национальным древностям и святыням, характерным для этого времени.

Первым ученым трудом, информировавшим публику об одном из таких раритетов – иконе "Троица Ветхозаветная" с пермскими письменами святителя Стефана Пермского XIV в. - было сообщение устюжского штаб-лекаря Я.Фриза о находке им этой иконы в 1788 г. в церкви с. Вожем на р. Вычегде. Текст пермской надписи на этой иконе был им скопирован и отправлен в Петербург, где он и был опубликован академиком И.И.Лепехиным в Трудах Академии наук за 1790 год.

Девятнадцатый век стал периодом активного сбора и накопления достоверных исторических известий, касавшихся разных сторон жизни русского народа, от истории государственных, гражданских и церковных институтов до подробностей его бытовой, материальной и духовной культуры. Увлечение выявлением и публикацией разнообразных исторических или, как тогда их называли, "археологических" источников, носило в ту эпоху повсеместный характер, от столиц до губернских и уездных городов. Появились свои лидеры в этом историко-археологическом движении и в Вологде.

Среди них выделялись интенсивностью и широтой интересов в своих историко-краеведческих разысканиях отец и сын Н.И. и И.Н.Суворовы, внесшие выдающийся вклад в развитие духа историзма среди образованных слоев губернского общества и поддерживавшие настоящий культ достоверности исторических фактов и суждений. Самым ценным для истории вологодской иконописи трудом Н.И.Суворова остается его книга "Описание вологодского кафедрального Софийского собора", изданная в 1863 г. Из публикаций И.Н.Суворова для истории вологодского иконописания представляют интерес его заметки о подписных иконах, которые он видел в храмах Вологды и Вологодского уезда, а также его выступления в печати в защиту научных методов реставрации (статья "О реставрациях и переделках" в "Вологодских епархиальных ведомостях", 1914, № 3).

Первые опыты научной реставрации были предприняты в Вологде в начале XX в. М.О. и Г.О.Чириковыми. В 1905 г. в Москве отдельным изданием был отпечатан небольшим тиражом доклад М.О.Чирикова о реставрации иконы "Спас Ярое Око" из Воскресенской Расловской церкви, сделанный им 18 января 1905 г. в Церковно-археологическом отделе при Московском Обществе любителей духовного просвещения, членом которого он состоял. С соблюдением подобных реставрационных принципов были реставрированы Чириковыми иконы из иконостаса вологодской церкви Иоанна Богослова и храмовый образ Владимирской церкви г. Вологды "Богоматерь Владимирская, с праздниками" 1548/1549 г. Оценка результатов этих реставрационных работ, суждения о характере и качестве открытой живописи оригиналов в публикациях того времени имели пока что более эмпирическое, нежели историко-художественное значение и выражены в терминах, распространенных в то время в среде знатоков и собирателей древней живописи.

Если в среде любителей и собирателей памятников старины в XIX веке об иконах северного происхождения обычно отзывались пренебрежительно и они именовались "плохими монастырскими письмами", то в предреволюционные годы происходит существенная переоценка ценностей. Первые попытки по-иному взглянуть на искусство северных мастеров и по достоинству оценить их вклад в историю отечественной культуры предпринял вологодский писатель, публицист и историк искусства И.В.Евдокимов. Им были написаны статьи по истории вологодской иконописи и стенописей, издано несколько монографий по истории изобразительного искусства, из которых его книга "Север в истории русского искусства" (Вологда, 1921) долгое время оставалась единственным основательным исследованием о художественной культуре Русского Севера.

Писательской манере И.В.Евдокимова свойственна импрессионистическая эмоциональность, неожиданность и не всегда убедительная обоснованность выводов, иногда излишняя свобода в обращении с историческими и художественными фактами. Но безусловной его заслугой является то, что он ввел в научный оборот новые источники по истории вологодского искусства, в том числе иконописи, и одним из первых историков искусства обосновал взгляд на Русский Север как на сокровищницу традиционной русской культуры и на творчество севернорусских мастеров как хранителей художественных заветов Древней Руси.

Сообщением о формировании коллекции древнерусской живописи в фондах Вологодского государственного музея (ныне Вологодский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник) и опытом историко-художественного анализа раскрытых в первые годы советской власти памятников живописи из церквей и монастырей Вологды и ее окрестностей стала публикация статей И.В.Федышина и В.А.Богусевича в брошюре "Северные памятники древнерусской станковой живописи" (Вологда, 1929).

Следующий этап научного обозрения и освоения художественного наследия Вологодского края относится уже к 60-80-м гг. нашего столетия, когда значительно увеличился фонд раскрытых памятников, возникли постоянные экспозиции древнерусского искусства во многих музеях, когда с большим успехом прошла серия выставок, на которых экспонировалось множество вновь открытых северных икон.

Ценным трудом, в котором обстоятельному научному анализу было подвергнуто художественное наследие такого крупного региона Русского Севера, как бывшая Обонежская пятина на территории северных владений Великого Новгорода, явилась книга Э.С.Смирновой "Живопись Обонежья XIV-XVI веков", изданная в

1967 г. За иконописным наследием Вологодского края Э.С.Смирнова признает особое место в ряду художественного наследия Русского Севера, но в силу его слабой изученности она считала, что "общая характеристика развития вологодского искусства или более углубленное исследование одного из этапов его истории были бы сейчас преждевременными".

По материалам прошедших тогда выставок была подготовлена и издана книга М.А.Реформатской "Северные письма" (М., 1968). Написанная в жанре научно-популярных очерков, эта книга способствовала развитию интереса к искусству Севера, раскрывала его многообразие и богатство.

Специальный интерес к художественному наследию Вологды проявил в своих трудах Г.И.Вздорнов. В изданной им в 1972 г. книге "Вологда. Искусство древней Вологды" публикуются многие вологодские памятники архитектуры, книжного и прикладного искусства, иконописи. К этому времени фонд раскрытых икон вологодского происхождения значительно возрос, что дало основания Г.И.Вздорнову дать высокую оценку творчеству вологодских иконописцев. При всей сложности взаимодействия на вологодской почве пересекающихся традиций, по его мнению, всегда прослеживается "отчетливая линия самобытного вологодского стиля".

Неоднократно обращается Г.И.Вздорнов к теме вологодской иконописи и позднее. Проблемам формирования стиля северных икон, определения их места в художественном наследии Древней Руси он посвятил статью "О северных письмах" (опубликована в сборнике "Советское искусствознание" 80", М., 1981). Отмечая, что во многих ранних работах по истории русского искусства "северные письма" безраздельно относили к новгородской школе живописи, он замечает, что перелом в таком огульном отношении к наследию Севера наметился лишь у Э.С.Смирновой, разделившей Север на три крупные

историко-культурные зоны. При этом он полагает, что история северных писем еще не написана, поскольку "выяснение роли отдельных областей в общей картине развития иконописи на севере должно способствовать решению этой задачи."

В последующие годы вышло в свет большое число статей, сборников и монографий, касающихся проблем истории искусства Русского Севера и атрибуции его отдельных памятников, среди которых выделяются труды Г.В.Попова, В.Г.Брюсовой, А.Н.Овчинникова, Н.В.Перцева, И.Я.Богуславской, Н.В.Тарановской, О.В.Кругловой, И.Н.Ухановой, А.С.Косцовой, И.А.Кочеткова, В.М.Сорокатого, В.Г.Пуцко, О.В.Лелековой, В.К.Лауриной, В.Н.Лазарева, А.В.Силкина, Е.В.Рыжакowej, Г.Н.Бочарова и С.П.Выголова, Е.А.Гра, Е.В.Логвинова, С.П.Белова, С.Н.Добрынина, Т.М.Кольцовой, Н.В. и О.Н.Мальцевых, Т.Б.Вилинбаховой, В.Г.Платонова, Е.Б.Французовой и др). Они, несомненно, представляют большой интерес и имеют важное значение для уточнения многих важных вопросов развития художественной культуры Северной Руси. Вместе с тем, до настоящего времени не появилось трудов, которые раскрывали бы панораму художественной жизни Русского Севера в ее исторической перспективе и многообразии. Это относится и к иконописному наследию Вологодского региона.

Во второй главе диссертации определяются территориальные границы историко-культурных зон Вологодского региона и вскрываются исторические причины и условия их формирования, а также прослеживается процесс образования в пределах этих зон важнейших центров художественной культуры, вырисовываются контуры ареалов их влияния.

При обозрении иконописного наследия Вологодского региона выясняется, что по содержанию художественного образа и по

трактовке художественной формы, по материальным признакам оно подразделяется на несколько обособленных групп, состав которых во многом обусловлен территориальной общностью происхождения памятников. Ясно, что это единство памятников в составе групп нельзя абсолютизировать, оно часто выражается в нюансах колорита, композиции и рисунка, иконографии, применяемых материалов, но, тем не менее, при системном анализе регионального иконописного фонда оно становится вполне очевидным и конкретным.

Вопросы формирования локальных особенностей в региональной культуре Русского Севера в настоящее время достаточно глубоко разработаны в смежных гуманитарных науках - в истории, археологии, лингвострангеографии, диалектологии, топонимике, этнографии, в истории русского и финно-угорского народного искусства, но эти разработки редко привлекаются в процессе изучения древнерусской живописи. Несомненно, что изучение памятников иконописи средствами историко-художественного анализа остается главнейшей и важнейшей задачей истории искусства, но использование в анализе произведений древней живописи разработок смежных наук дает исследователю-искусствоведу ключ к расшифровке ряда тайн "северных писем", непостижимых и необъяснимых в рамках эволюции "чистого" искусства.

Искусство иконописи пришло на северные земли Восточной Европы, заселенные ранее немногочисленными и разрозненными финно-угорскими племенами, в том числе и на территорию Вологодского региона, с христианизированными славянскими переселенцами в XI – XII вв. Славянские колонисты продвигались на Север из земель, населенных новгородскими словенами, кривичами, вятичами и мерей, принося в новые места обитания свой трудовой опыт, свой жизненный уклад и свои культурные традиции. Пути их следования на Север и гнезда их расселения здесь определялись в

первую очередь наличием водных путей сообщения и ландшафтом местности, пригодностью ее для земледелия, т.е. географическими и климатическими условиями. Так формировались на Русском Севере замкнутые рамками водоразделов обособленные гнездовые поселения, население которых поддерживало связи со своей метропольной прародиной и веками сохраняло культурные традиции земли своего исхода, трансформировавшиеся в новых условиях обитания.

На карте, выполненной по этим данным, территория Вологодского региона делится на две основные крупные историко-культурные зоны. Граница между ними проходит в меридиональном направлении по водоразделу рек Ваги, Вели, Сямжены и Кубены. С юга она определяется течением Сухоны и фиксирует соответственно территории, исторически связанные с областью доминирующей культурной традиции Ростова Великого и Владимиро-Суздальской Руси в западной и юго-восточной части региона, и земли от Обонежья до Важско-Двинского бассейна, находившиеся до XV в. в орбите экономических и политических интересов Великого Новгорода и сохранившие следы новгородского культурного влияния, в его восточной и северо-восточной части.

По материалам исторических источников и по данным смежных научных дисциплин, а также на основании анализа сохранившихся и выявленных памятников иконописи и художественных ремесел на территории указанных историко-культурных зон Вологодского региона определяются важнейшие центры художественной культуры и ориентировочные границы ареалов их влияния.

Классификация культурного пространства региона по зонам и ареалам преобладающего влияния исторической метропольной культурной традиции с выделением контактных зон, отражающих этапы и динамику соприкосновения с носителями смежных культур-

пассионариев (по терминологии Л.Н.Гумилева) является структурной основой системного изучения феноменов традиционной культуры региона, в том числе его исторического художественного наследия. Она становится важным инструментом в руках исследователя объектов и явлений культуры, позволяя, с одной стороны, прогнозировать их свойства, признаки и особенности, а на основании тех же материальных признаков и специфических художественных особенностей вводить их в рамки научной историко-художественной классификационной системы, учитывая при этом возможность определенных инноваций в границах контактных зон, с другой.

Материалы подобного системного изучения иконописного наследия Вологодского региона могут послужить полезным методологическим ключом и важным фактологическим подспорьем в процессе историко-художественной классификации памятников иконописи и других областей Русского Севера – Архангельского Поморья, Перми Великой, карельских погостов.

В главе третьей рассматриваются памятники иконописи XIII – XVIII вв. с территории Белозерья, т.е. происходящие из центров художественной культуры, возникших и действовавших на землях региона, прилегающих к берегам Белого озера.

Древнерусский город Белоозеро (впервые упоминается в летописи под 862 г.) возник в стране летописной веси и сыграл роль своеобразного опорного пункта славяно-финского миграционного потока, следовавшего с северо-запада, со стороны новгородских земель, и продвигавшегося далее в южном направлении до пределов ростовской мери. Но в силу давних взаимосвязей соседствовавших племен мери и веси и вследствие политики киево-черниговских князей, заинтересованных в ростовской дани, уже во второй половине XI в. Белозерье оказывается в составе Ростовской волости и с этого времени развивается встречное движение ростово-суздальского

заселения белозерских земель. Располагаясь у истока Шексны из Белого озера, город Белоозеро контролировал важнейший Волжско-Балтийский путь, а также Сухонско-Двинскую магистраль, ведущую к пушным богатствам северо-восточного Поморья, чем и объясняется особое внимание к нему со стороны владими́ро-суздальских Рюриковичей.

После гибели в битве с татаро-монголами на реке Сити в 1238 г. ростовского князя Василька Константиновича из Ростовского княжества был выделен Белозерский удел, князем которого стал малолетний Глеб Василькович. Город Белоозеро получил статус столицы княжества, и с этой эпохой связаны славные страницы его истории и культуры.

В собрании Государственного Русского музея ныне находятся два древнейших сохранившихся памятника живописи из Белозерска - иконы "Богоматерь Умиление Белозерская" и "Петр и Павел" первой трети XIII в. Первая происходит из древнего Васильевского собора г.Белозерска, вторая - из белозерской же церкви Петра и Павла.

Сложен вопрос атрибуции белозерской иконы Богоматери, которым занимались В.И.Антонова, Н.В.Перцев, Н.Г.Порфиридов, Ю.Н.Дмитриев, В.Н.Лазарев, В.Г.Пуцко, Т.Б.Вилинбахова, С.И.Масленицин. Прославление образа "Богоматери Умиления" – древнейшего палладиума Владимиро-Суздальской Руси, явственное присутствие в художественном строе иконы реминисценций монументального стиля фресок Дмитриевского собора во Владимире, написанных греческими (вероятно, солунскими) мастерами в конце XII века, иконографические и стилистические параллели в средневековой греческой живописи (икона "Богоматерь Умиление" XIV в. также с киноварным нимбом на серебряном фоне из Верии в Византийском музее, Афины) и некоторые иные особенности указывают на возникновение иконы "Богоматерь Умиление Белозерская" в кругу

мастеров – прямых преемников работавших во Владимире и Ростове артелей живописцев времени Всеволода Большое Гнездо и Константина Всеволодовича, свидетельствуя в пользу ее атрибуции, предложенной В.И.Антоновой, но с более поздней датировкой, сформулированной С.И.Масленицыным.

Примечательной чертой иконы "Богоматерь Белозерская" является ее мажорный колорит, в котором ведущую роль играет звучный аккорд киновари, голубца и белил, - цветосочетание, как будто на века определившее колористическое своеобразие преобладающего направления в ростово-суздальской живописи, от иконописи XIV – XV вв. до произведений владимирских живописцев XX в. (творчество А.И.Брягина, В.Я.Юкина, К.Бритова, мстерская и палехская миниатюра и др.). Устойчивая любовь мастеров ростово-суздальского круга к чистым синим и голубым колерам в сопоставлении с усиливающими энергию аккорда всплесками белого и красного цвета говорит не только о внимательном изучении христианской символики цвета и освоении традиций византийской миниатюры и иконописи второй половины XII – первой половины XIII вв., но, может быть, напоминает и об участии финского (мерянского) субстрата в этногенезе древнерусского населения Волго-Клязьминского междуречья – будущей метропольной территории Владимиро-Суздальской Руси: исследователями давно отмечено предпочтение финским населением Русского Севера синего, голубого и зеленого цветов, тогда как красный цвет оно называло "русским" (Шелег В.А. Крестьянские росписи Севера. – Русский Север. Ареалы и культурные традиции. СПб., 1992. С. 136).

Столь же интересен и труден для интерпретации другой памятник древней живописи, происходящий из Белоозера, - икона "Петр и Павел", датируемая разными авторами в интервале от конца XII до середины XIII века и относимая В.Н.Лазаревым к новгородской школе

живописи, а В.И.Антоновой - к ростово-суздальской. Статичные фигуры фронтально изображенных апостолов и сдержанная гамма палитры напоминают образы пророков из росписи владимирского Успенского собора конца XII в., а серебряный фон, плоскостная манера исполнения личного письма и рисунок риз сближают этот памятник с произведениями иконописи владими́ро-суздальских мастеров конца XII – первой трети XIII в.

XIV-XV века были трудным временем в истории Белоозера. В этот период прежнее Белозерское княжество дробится на уделы, а с 1486 г. Белоозеро со всем, что к нему "из старины потягло", по завещанию князя Михаила Андреевича Верейского переходит во владение великого князя Московского Ивана III. С этого времени для Белоозера начинается новая полоса процветания.

В третьей четверти XVI в. в Белозерске возведена каменная Успенская церковь. В те же годы для Успенской церкви были написаны иконы иконостаса белозерскими мастерами.

Имена белозерских мастеров – иконописцев и резчиков по дереву – становятся известны с середины XVI в., а в XVII в. их имена нередко встречаются в актовых источниках, в переписных книгах и подписях на иконах. Среди белозерских иконников XVII в. выделялись высоким уровнем профессионального мастерства Михаил и Димитрий Белозерцы, написавшие в 1690-1691 гг. иконы для иконостаса Ильинской церкви в Белозерске.

Крупнейшим центром художественной культуры Белозерья явился основанный в 1397 г. Кирилло-Белозерский монастырь. Создавший эту обитель преподобный Кирилл пришел в белозерские края из московского Симонова монастыря. За ним протянулся мощный шлейф не только напряженных исканий в сфере духовной мысли и практики, но и прочных связей в кругах московской родовой знати и церковной иерархии, приближенных к великокняжескому двору.

Особое место в истории русской иконописи XV в. занимает хорошо сохранившийся ансамбль икон из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданный около 1497 г. и раскрытый в 1918-1981 гг. Исследователи выделяют среди местных, деисусных, праздничных и пророческих икон иконостаса по данным стилистического анализа (В.К.Лаурина, Э.С.Смирнова, Г.В.Попов) или технико-технологического исследования (О.В.Лелекова) несколько групп произведений с признаками соответственно московской, новгородской, ростовской и местной художественной традиции, отдавая при этом приоритет мастерам первой (О.В.Лелекова) или второй (Г.В.Попов) ориентации.

Историко-художественная ценность и выдающийся интерес кирилловских икон 1497 г. заключается в том, что они с яркой наглядностью отразили одну из важных фаз формирования общерусской художественной культуры в результате активных творческих контактов ведущих мастеров искусства Москвы, Новгорода, Ростова и других региональных школ, происходивших в бурлящем котле московской художественной практики рубежа XV-XVI вв.

К числу достопримечательностей Кирилло-Белозерского монастыря относятся две иконы конца XV – начала XVI вв. с изображением преподобного Кирилла, которые связываются с именем московского изографа Дионисия (ныне в ГРМ).

Внимание исследователей иконописного наследия Кирилло-Белозерского монастыря часто привлекает праздничный образ преподобного Кирилла, который по легенде, зафиксированной самой ранней из дошедших до нас описью монастыря (1601 г.), считался произведением легендарного северного инока-иконописца преподобного Дионисия Глушицкого, написанным в 1423/1424 году, то есть при жизни основателя обители (ныне в ГТГ). Однако сейчас, в

свете новых представлений, возникших в результате открытия значительного количества памятников живописи XV-XVI веков, у ряда исследователей зародились обоснованные сомнения в точности этой атрибуции (Г.И.Вздорнов, Э.С.Смирнова, Г.В.Попов). По стилистическим и технико-технологическим признакам икона приближается к произведениям, создававшимся на вологодской земле в сфере влияния московской художественной традиции во второй половине XV – начале XVI века.

В заключительной части раздела анализируются материалы и гипотезы о составе мастеров, выполнявших иконописные работы в Кириллове монастыре на протяжении XV-XVIII вв., от известий о Ефреме Изографе, содержащихся в списке Александрии 1491 г. кирилловского писца Ефросина и в принадлежащей Ефрему рукописной книге 1486-1489 гг. (ныне в РНБ, КБ-56/1295), до работ череповецкого диакона Луки Петрова для церкви Кирилла в 1791 - 1796 гг.

Преподобным Ферапонтом, пришедшим на Белоозеро вместе с Кириллом Белозерским, в 1398 г. основан Ферапонтов Богородице-Рождественский монастырь. В допетровской Руси эта обитель занимала в духовной и культурной жизни Севера также весьма видное место. Особенно напряженной и оживленной художественная деятельность в Ферапонтове монастыре была на рубеже XV и XVI столетий, когда там находились отказавшийся от кафедры ростовский архиепископ Иоасаф (Оболенский), опальный киевский митрополит Спиридон-Савва и живший на покое епископ Пермский и Вологодский Филофей. Именно к этому времени относится строительство в монастыре каменного Богородице-Рождественского собора и последовавшая в 1502-1503 годах его роспись московским живописцем Дионисием с сыновьями Владимиром и Феодосием. Судя по ряду признаков технико-технологического и стилистического

характера, надпись Дионисия в софите северного портала об украшении фресками Богородице-Рождественского собора в 7010 (1502) г. относится к росписи главного храма (четверика), тогда как фрески алтарных апсид были созданы позднее, что соответствует существовавшему у русских мастеров стенового письма обычаю расписывать алтари после росписи сводов и стен четверика церкви.

В Богородице-Рождественском соборе сохранился иконостас, иконы для которого были большей частью также созданы в мастерской Дионисия. В местном ряду иконостаса с творчеством этого живописца и его мастерской связывают иконы "Богоматерь Одигитрия" и "Воскресение - Сошествие во ад" (ныне в ГРМ). Образ Богоматери с младенцем на иконе местного ряда отличается особенно высоким мастерством исполнения. В нем нашла яркое проявление творческая манера Дионисия, его умение сочетать величественную торжественность, духовную возвышенность образов с лирической трактовкой их внутреннего мира и душевного состояния. Реставрацию и атрибуцию этого замечательного памятника русской иконописи начала XVI в. выполнил в 1963-1965 гг. известный художник-реставратор Н.В.Перцев. Другие дошедшие до нас иконы местного ряда относятся к более позднему времени.

Предметом научной дискуссии, в которой приняли участие Г.В.Попов, И.А.Кочетков, В.Д.Сарабьянов, С.В.Филатов, М.Г.Малкин, Н.А.Гагман, С.С.Подъяпольский и другие исследователи, явились вопросы состава регистров соборного иконостаса, хронологии и стиля их отдельных частей, участия Дионисия и мастеров его круга или мастерской в их исполнении. Анализируя аргументацию участников научного диспута, с учетом признаков рассматриваемых произведений технико-технологического и стилистического порядка можно прийти к заключению о единовременном или близком по времени возникновении икон деисусного и пророческого чинов как результата

творческой работы нескольких мастеров, отличавшихся по личному творческому темпераменту и по школе профессиональной подготовки. Этот вывод подтверждается и наблюдениями за техникой и манерой исполнения различных иконографических циклов в ансамбле исполненной артелью Дионисия фресковой росписи собора Рождества Богородицы.

Художественные открытия Дионисия и его продолжателей, представленные в их произведениях, оказавшихся в монастырях Белозерья и на Вологде, произвели большое впечатление на северных иконописцев. После знакомства с возвышенным и красочным миром искусства Дионисия высветляется и освежается палитра белозерских мастеров. Творчество Дионисия сыграло роль своеобразного катализатора в развитии художественной жизни на Вологодской земле в XVI столетии, ускорив процесс формирования вологодского направления в русле общерусской художественной культуры и установив для него высокий уровень профессионального мастерства.

На территории Белозерья в XV – XVII вв. возникло большое число иных монастырей и пустынь, которые хотя и не достигли столь высокой степени развития, как Кирилло-Белозерская и Ферапонтова обители, но все же временами играли видную роль в духовной и социальной жизни населения не только своей ближайшей округи, но и более широкого ареала. Среди них выделялись один из древнейших на Севере Усть-Шехонский Троицкий, Никитский, Горицкий Воскресенский, Кирилло-Новоезерский монастыри и Нилова Сорская пустынь. Художественное наследие большинства из них сохранилось в небольшом объеме или же не сохранилось вовсе. Открытые в последнее время памятники иконописи из этих малоизвестных центров художественной культуры Севера представлены в заключительной части главы.

Глава четвертая посвящена обзору иконописного наследия Вологды и территорий, в XVI-XVII вв. входивших в состав Вологодского уезда. Географическое и административно-государственное определение области "на Вологде" включало тогда обширную территорию в рамках Шекснинско-Сухонского и Волжско-Сухонского водоразделов, от земель бывшего Сугорского удельного княжества на западе до Кокшеньги на востоке и от Кубеноозерья (Заозерья) на севере до бассейна рек Лежи и Комелы на юге. Важнейшим экономическим и культурным центром этой области с глубокой древности явился город Вологда.

Вологодские летописцы датой основания Вологды указывают 1147 год. Эта дата заимствована из рукописного Жития преподобного Герасима, известного в списке середины XVII века. В XII-XIV веках Новгород вел упорную борьбу с владими́ро-суздальскими, ростовскими и тверскими князьями за свои северные "волости", среди которых значилась и Вологда. Вплоть до 1471 года новгородцы считают Вологду своей волостью, однако в XV веке Вологда в действительности принадлежала уже великим князьям московским.

Большое значение для усиления роли Вологды на Севере имела церковная реорганизация 1492 года, когда все церкви на Вологде были изъяты из ведения ростовского *Архиепископа* и новгородского владыки и переданы пермскому епископу Филофею. Уже в следующем году Филофей строит в Вологде на своем дворе церковь Вознесения, Вологда постепенно становится фактическим центром обширнейшей Вологодской и Пермской епархии, простиравшейся до Урала.

К кругу памятников иконописи Вологды новгородской ориентации относится икона "Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом" XIV в. из вологодской церкви Архангела Гавриила (Вологодский музей). В специфике композиционного решения и в подборе патрональных святых прослеживается связь этого памятника

с росписью и иконами конца XIII в. из новгородской церкви Николы на Липне, хотя ее местное северное происхождение не вызывает сомнений. В этот же круг памятников входит краснофонная икона конца XIV – начала XV в. "Никола Зарайский" с четырнадцатью житийными клеймами из Андреевской церкви Вологды (Вологодский музей).

На рубеже XV - XVI веков в храмах Вологды и ближайшей округи появляются иконы, в которых как бы синтезируются традиции старых художественных центров с новейшими московскими веяниями и формируется своеобразная вологодская школа иконописи ("Никола Зарайский" с шестнадцатью клеймами из церкви Иоанна Предтечи в Дюдиковой пустыни первой половины XVI в., Вологодский музей-заповедник). Особенности вологодской живописи середины XVI столетия отражены в подписной "всемирной" иконе "Богоматерь Владимирская" с праздниками, 1548/1549 года, из вологодской Владимирской церкви, а также в иконе работы Сухого Милова "Рождество Богородицы" 1565/1566 г. (Вологодский музей-заповедник).

Дальнейшее развитие вологодской живописи идет главным образом по линии усиления повествовательного начала. Появляются иконы с большим количеством клейм, развивается повышенное внимание к миниатюрной тонкости письма. В колорите все активнее звучат охры и празелень ("Воскресение" с 52 клеймами, второй половины XVI в., из Иоанно-Предтеченской церкви Дюдиковой пустыни, "Воскресение" с клеймами из Ильинской церкви 1567/1568 года работы Дионисия Гринкова, Вологодский музей-заповедник).

К середине XVII столетия иконописное искусство Вологды набрало силу для нового расцвета. Начиная с этого периода, деятельность вологодских иконописцев хорошо отражена как в большом количестве сохранившихся произведений, так и в целом ряде письменных источников, известно большое число имен

мастеров. Ведущими мастерами-иконописцами этого времени являлись Гурий и Григорий Агеевы, Ермолай и Яков Сергиевы, Константин Грешной. В начале XVIII века пальма первенства среди них принадлежит сыну Григория Агеева Ивану Григорьеву Маркову. Сохранился ряд его подписных икон. Наиболее полно своеобразие его творчества проявилось в иконе "Никола" с житийными клеймами 1713 года из церкви Иоанна Богослова, написанной совместно с Иваном Никифоровым.

Близ Вологды расположены обнесенные высокой каменной стеной с башнями и бойницами строения Спасо-Прилуцкого монастыря - одного из известнейших и значительных центров монастырской культуры Северной Руси. Монастырь основан переяславским иноком Димитрием, пришедшим на Вологду в 1371 году. Связанный по происхождению с Ростовской землей и созданный при поддержке московского великого князя Димитрия Донского, Спасо-Прилуцкий монастырь с первых дней своего существования становится носителем и активным проводником ростовско-московской художественной культуры в сфере северных новгородских владений, внося свой посильный вклад в подготовку грядущего объединения русских земель под рукой Москвы.

В Вологодском летописце под 3 июня 1503 года записано сообщение о сретении иконы преподобного Дмитрия Прилуцкого, привезенной из Москвы. Тогда же на старой московской дороге в Кобылкине улице была возведена церковь в память этого события, которая называлась церковью Сретения образа Дмитрия Чудотворца. По этому поводу в Вологде был учрежден даже ежегодный праздник и крестный ход. Одухотворенный образ Дмитрия Прилуцкого, стройные, удлиненные пропорции фигур, преобладание в колорите иконы светлых зеленоватых и охристых красок, мягко круглящиеся линии рисунка, легкие плавные - все это, несомненно, свидетельствует о

ближайшем отношении произведения к творчеству московского живописца Дионисия, в ферапонтовских фресках которого находятся иконографические и стилистические аналогии для средника и клейм иконы.

Основатель Павло-Обнорского монастыря преподобный Павел Обнорский пришел на Комельский лес из Троице-Сергиева монастыря и поселился на берегу реки Нурмы около 1392 г. Монастырь основан им в 1414 г., когда была построена деревянная церковь Троицы. В 1505-1516 гг. на вклад великого князя Василия Иоанновича вместо прежней деревянной построена каменная Троицкая церковь. В эту церковь великий князь прислал сосуды церковные, медное посеребренное паникадило, а также иконы, книги, ризы, колокола.

Существовавшее в монастыре предание о принадлежности древних икон иконостаса Троицкой церкви кисти преподобного Дионисия Глушицкого получило подтверждение в 1781 г., когда игуменом Вениамином при ремонте этого иконостаса на тыльной стороне средника деисусного чина "Спаса в силах" была обнаружена вырезанная подпись, извещавшая, что иконы деисуса, праздников и пророков написаны Дионисием в лето 7008-е (1499/1500 гг.). Из иконостаса Троицкой церкви до наших дней дошло четыре иконы - "Спас в силах" (ГТГ), "Успение" из местного ряда (Вологодский музей-заповедник), "Распятие" (ГТГ) и "Уверение Фомы" (Государственный Русский музей) из праздничного ряда. Проведенные на этих иконах реставрационные работы показали, что к Дионисию Глушицкому они отношения не имеют, но выполнены знаменитым московским иконником конца XV -начала XVI вв. Дионисием - автором фресок Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре - и мастерами его круга.

Письменные источники и вещественные памятники, уникальные произведения иконописи Павло-Обнорского монастыря свидетельствуют о том, что он был значительным центром художественной культуры на Русском Севере.

Недалеко от Павло-Обнорского монастыря, по другую сторону Большого Московского тракта, расположен Корнилиев Комельский монастырь, основанный в 1497 г. Его создатель Корнилий Комельский происходил из рода ростовских бояр Крюковых, служивших в Москве при дворе великой княгини Марии Ярославны. Каменный Введенский собор построен в 1515 г. Как и Павло-Обнорский монастырь, Корнилиева обитель пользовалась щедрыми вкладами московских великих князей и царей, начиная с Василия IV Иоанновича, а также бояр и окрестных вотчинников.

Из Корнилиево-Комельского монастыря в Вологодский музей в 1924 г. поступили шесть икон деисусного чина из Введенского собора, которые занимают особое место в истории древнерусской живописи начала XVI века. Их отличает строгость рисунка, чистота и завершенность всех живописно-технических приемов. Образы корнилиевского чина величаво серьезны, исполнены духовной самоуглубленности и особого интеллектуального благородства. В них как будто возродилась традиция древнерусского гуманистического монументализма. Судя по высокому мастерству исполнения "плавей" и гармонии колорита, основанного на тонких нюансах полутонов, иконы написаны лучшими московскими иконниками первой четверти XVI в. - прямыми преемниками традиций Дионисия. Мастерами этой же артели были написаны и праздничные иконы введенского иконостаса.

Кубеноозерье - территория по берегам Кубенского озера, в бассейне нижнего течения рек Кубены и Уфгюги в старину называвшаяся Заозерьем. По глухим упоминаниям русских летописей,

актовым материалам и сведениям житийной литературы можно заключить, что древняя история Заозерья тесно связана с историческими судьбами Белоозера и Ростово-Суздальской земли. Заметный след в народной памяти оставила деятельность первого белозерского удельного князя Глеба Васильковича, способствовавшего культурному развитию края. Предание говорит о том, что напротив села Устье на берегу реки Кубены, там, где стоит теперь в селе Чиркове каменная часовня, располагались терема князей Заозерских, относившихся к ярославской княжеской ветви. В середине XV века земли на Кубене были отданы князьям Можайским, затем перешли в удел сыну Василия Темного Андрею Меньшому и после его смерти отошли к владениям московского великого князя.

Периодом расцвета Спасо-Каменного монастыря на Кубенском озере были XIV-XVI века. Здесь жили и творили крупные деятели русской общественной жизни и культуры того времени: выходец из Константинополя ученый грек Дионисий Святогорец, много внимания уделявший развитию книгописания, автор Сказания о Спасо-Каменном монастыре, позднее кандидат в митрополиты всея Руси Паисий (Ярославов), выполнявший ответственные поручения великого князя игумен Кассиан Каменский. Отсюда вышли основатели известных северных монастырей Александр Куштский и Дионисий Глушицкий, видные иерархи русской церкви. Со Спасо-Каменным монастырем связывают происхождение одной из лучших икон в собрании Вологодского музея - "Богоматери Умиление (Кубенской)" раннего XIV века. Художественный образ этой иконы несет еще ощутимую связь с традицией монументализма в станковой живописи, характерной для памятников предшествующего столетия. Колорит строится на сдержанных сероватых и коричневых тонах. Особенно примечательна "бессанкирная" манера исполнения личного письма. В ростовских письмах XIV века имеется группа памятников,

позволяющая предполагать проявление здесь южнославянской традиции, что делает вероятным предположение А.Н.Овчинникова о балканских истоках стиля этой иконы.

В конце XIV века в окрестностях Кубенского озера был основан Покровский Глушицкий монастырь одним из известнейших деятелей русского монашества конца XIV-XV веков Дионисием Глушицким. В дореволюционной литературе начало вологодского иконописания связывалось с его именем. К творчеству этого мастера относили многие чудотворные иконы Вологодского края, но в дальнейшем, по мере их реставрации, с этой легендой пришлось расстаться.

К немногим памятникам, которые с известной долей вероятности могут быть связаны с именем преподобного Дионисия, относится икона "Иоанн Предтеча в пустыне" XV века (Вологодский музей-заповедник). Известно, что в 1420 г. он построил церковь во имя "Ангела пустыни" Иоанна Предтечи в Сосновце, в четырех верстах от Покровского Глушицкого монастыря. Можно предполагать, что для Сосновецкого монастыря, задуманного Дионисием как место своего последнего уединения, им самим были написаны иконы, в том числе и небольшой "моленный" образ "Иоанн Предтеча в пустыне", оказавшийся позднее в соседней Семигородней пустыни.

Хорошая сохранность и высокие художественные достоинства делают особенно интересным и ценным деисусный чин из Покровского Глушицкого монастыря первой четверти XVI века. Судя по характерным иконографическим и стилистическим признакам, мастера, трудившиеся над чином, работали в русле ростовской художественной традиции. Но явное внимание к выразительности силуэта, удлинённые пропорции фигур, легкая и прозрачная манера письма с высветленной палитрой уже свидетельствуют о знакомстве

вологодских мастеров этого чина с дионисиевским направлением в московской живописи начала XVI века.

Заметным центром духовной культуры в Заозерье в XV-XVI веках был Александров Куштский монастырь, основанный около 1420 года на территории Заозерского княжества. Ранних икон в монастырской коллекции не сохранилось. Иконы местного и деисусного чина из иконостаса Успенской церкви датируются началом XVIII века и были написаны вологодскими мастерами, работавшими в основном для окрестных сельских церквей. Их манера отличается уверенностью, беглостью кисти, образы исполнены внутреннего динамизма, в колорите преобладают темноватые зеленые и охристо-красные тона. Из Александрова монастыря происходит и большой местный образ Александра Куштского в житии, конца XVI - начала XVII в., ныне находящийся на реставрации (Усть-Кубенский музей).

В пятой главе рассматриваются вопросы истории художественной культуры Шекснинско-Моложского междуречья, составляющего западную и юго-западную части Вологодского региона.

В соответствии с нормами русской ономастической традиции земли по берегам северного притока Волги реки Шексны назывались Пошехоньем, а соседние территории по среднему течению другого северного притока Волги Мологи, где имелись выходы болотной железной руды, именовались Железным Полем. Пошехонье и Железное Поле на Мологе исторически тесно связаны с Белозерьем и с Ростово-Суздальской землей. Истоки этой связи относятся к древним дописьменным временам и были обусловлены тем, что по рекам Шексне и Мологе проходили важнейшие водные пути из южных земель, с Волги, на Север, к Студеному и Варяжскому морям.

К ранним памятникам иконописи, связанным происхождением с Пошехоньем, относится икона "Св. Николай в житии" XIV в.

переданная в 1934 году в Государственную Третьяковскую Галерею из Вологодского музея, куда поступила в 1929 г. из Борисоглебской церкви погоста Каргач в верховьях левого притока Шексны реки Ухтомы. В последний период существования удельных владений потомков белозерского княжеского рода местность Каргач принадлежала князю Ивану Федоровичу Угольскому из рода князей Согорских и Шелешпанских. В 1535/36 г. он завещал ее со всеми деревнями Корнилиеву Комельскому монастырю. Близкую аналогию по композиционному и колористическому решению, по технике письма "Николе" из Каргача представляет икона "Святая Варвара" второй половины XIV в. из Углича (ГТГ).

Из северной части Пошехонья происходит также стилистически близкая "Николе" из Каргача икона "Спас Нерукотворный", XIV в. (ГТГ). В эту группу памятников Н.Е.Мнева, Г.И.Вздорнов и Н.В.Розанова справедливо включают икону "Богоматерь Одигитрия" из собрания С.П.Рябушинского в ГТГ, датируя ее временем от второй половины XIII в. до конца XIV в. Угличское происхождение иконы "Святая Варвара" дает основания рассматривать Углич в качестве того центра художественной культуры, в ареале влияния которого могли возникнуть эти иконы.

Ведущим центром художественной культуры в среднем Пошехонье в XV-XVIII вв. являлся Череповецкий Воскресенский монастырь, который впервые упоминается в жалованной грамоте князя Михаила Андреевича 1449 г. В XV в. он стал домовым митрополичьим, а затем патриаршим монастырем. В 1764 г. монастырь упразднен, его Воскресенский храм с 1777 г. стал городским собором Череповца.

Из Воскресенского собора происходит один из самых ранних памятников живописи в собрании Череповецкого музея – выносная икона с изображением "Николы" на одной стороне и "Богоматери

Петровской" на другой. Живопись стороны с изображением Николы датируется концом XIV - началом XV века. Это произведение возникло в сфере той же высокой художественной традиции, как и группа ранних икон из ухтомско-пошехонских вотчин потомков белозерско-ярославских князей, но отличается от них откровенно выраженным следованием греческим образцам палеологовской эпохи.

Образ Богоматери Петровской на другой стороне иконы написан местным мастером в начале XVI в. вместо ранее существовавшего здесь изображения "Богоматери Одигитрии". Такая замена сакрального образа на храмовой запрестольной иконе объясняется переводом Воскресенского монастыря во второй половине XV в. в состав домена московского митрополита, одной из главных святынь кафедрального Успенского собора которого являлась икона, по преданию, написанная митрополитом Петром и именовавшаяся Петровской. С тех пор иконографический извод "Богоматери Петровской" в вотчинных церквях монастыря и в приписных к нему пустынях стал особенно популярным.

За последние годы раскрыт целый ряд памятников живописи из собрания Череповецкого музея, дающих представление о развитии художественного творчества местных изографов в XV-XVII веках и о его специфических чертах.

Деятельность северных иконописцев XVIII в. в собрании Череповецкого музея выразительно представлена творчеством мастера, написавшего в конце XVIII или в начале XIX в. иконы "Филипп Ирапский в житии" и "Георгий, в житии" в церковь села Вахонькино, "Страшный суд" в церковь села Едома и "Никола Зарайский в житии" из села Ирма на Шексне. По всей вероятности, их автором был Иван Васильев Минин – онежский иконописец, крестьянин Чекуевской волости, подписные произведения которого 1776 и 1803 гг. имеются в Христорождественском соборе г. Каргополя.

В заключительной части раздела приводятся сведения о мастерах, выполнявших иконописные работы в Пошехонье на протяжении XVII-XVIII вв.

На землях в среднем течении левого притока Волги Мологи значение важнейшего экономического и культурного центра имел город Устюжна Железопольская, до конца XVII в. относившийся к Угличскому уезду. Главное занятие посадского населения города составляли ремесла, связанные с обработкой кричного железа и с изготовлением оружия. По числу ремесленников, занятых в обработке металла, Устюжна в XVI столетии занимала в Московской Руси ведущее место, что и составляло экономическую основу процветания города.

Основные памятники художественной культуры Устюжны были сосредоточены в городском соборе Рождества Богородицы и в посадских храмах.

Самыми древними иконами иконостаса Богородице-Рождественского собора являлись чудотворная икона "Богоматерь Одигитрия Смоленская (Устюженская)" с клеймами земной жизни Богородицы, с чудесной помощью которой связывалось спасение Устюжны от нападения поляков в 1609 г.,^{*} и храмовый образ "Рождество Богородицы" с такими же клеймами. Особенности колорита, композиции и рисунка, пропорции доски иконы и клейм указывают на то, что они были написаны в конце XV - начале XVI века в традициях ростовской школы живописи. Не противоречит такой атрибуции и указание сотной по г. Устюжне 1566/67 г. на то, что уже тогда икона "Богоматерь Одигитрия" почиталась как чудотворная.

На протяжении первой половины XVI в. в Устюжне возникает целая группа стилистически близких рассмотренным памятникам икон,

^{*} Церковной традицией икона относилась к 1290 г.; празднование ей совершалось 28 июля (10 августа). В 1994 г. она в числе других икон похищена из экспозиции Устюженского музея.

которая позволяет предполагать существование здесь в это время довольно крупной мастерской со своей устойчивой традицией ("Покров" из Покровской церкви Устюжны, "Параскева Пятница" с житийными клеймами из Даниловской церкви, "Чудо Георгия о змие" с житийными клеймами, вероятно, из Георгиевского придела собора).

Весьма примечательной и существенной особенностью изобразительного языка этих памятников является своеобразная трактовка традиционных в иконописи "горок": довольно широкие и плоские лещадки завершаются округлыми белильными движками, напоминая отпечаток человеческой стопы, а их основания более или менее активно выделяются чередованием голубых и киноварных полос. Культ "божьих следков" в виде отпечатков стопы и ладони хорошо известен исследователям первобытного искусства, древних религий и традиционной культуры. Существовал он и на Русском Севере, в т.ч. и в Пошехонье (камень со "следом Кирилла" на горе Мауре). У населявших Север финно-угорских племен в широком распространении были амулеты и привески в форме утиных лапок. Особенно в большом количестве и разнообразии они встречены археологами в культуре племени меря, обитавшего в Волго-Клязьменском междуречье, в Ярославском и Костромском Поволжье, где найдены также и амулеты в форме медвежьих и бобровых лап. Возможно, в характерной для рассматриваемой группы памятников "стопообразной" форме лещадок имеет место семантическая трансформация (или транслокация) традиционного священного символа, вотивное использование которого уже в местной христианской религиозной практике дожило до второй половины XVII в. (в 1657 г. составителями описи имущества Кирилло-Новозерского монастыря среди "прикладу чудотворцова", т.е. привесов к иконе или раке преподобного Кирилла Новозерского, указаны "две лапки серебряные").

Иконы ныне существующего соборного иконостаса созданы в конце XVII в. мастерами Оружейной Палаты, о чем свидетельствует авторская подпись Кирилла Уланова на иконе местного ряда "Христос Вседержитель", написанной им в 1688/1689 г.

О художественной культуре существовавших в этой местности небольших монастырей и пустынь могут дать представление немногие сохранившиеся иконы Синозерской Евфросиновой пустыни, основанной преподобным Евфросином (в миру Ефремом) в 1600 г.

Шестая глава посвящена обзору иконописного наследия центров художественной культуры Сухонско-Вычегодского ареала, где ведущую роль играли города Великий Устюг, Тотьма и Сольвычегодск.

По сообщению Вычегодско-Вымской летописи, предшествовавший возникновению Великого Устюга город Гледен при впадении реки Юг в Сухону заложен великим князем Владимирским Всеволодом Большое Гнездо в 1178 г., а Великий Устюг основан ростовским князем Константином Всеволодовичем в 1212 г. В 1436-1438 годах Гледен был razорен и сожжен нападавшими на него отрядами Василия Косого и вятчан, а Великому Устюгу суждена была долгая судьба крупного и богатого северного города, одного из ведущих художественных центров Северной Руси.

Первые летописные сведения о местной устюжской иконописи относятся к XV столетию, когда иноком Серапионом был написан образ Спаса Нерукотворного и установлен над крепостными воротами города. К этому же столетию относится разработка местными иконописцами иконографии устюжского чудотворца Прокопия Праведного. Но возникновение устюжской иконописи, несомненно, относится к гораздо более древнему времени и находится в прямой связи с развитием и распространением ростовской художественной традиции на северных землях.

Имена устюжских иконописцев в большом количестве встречаются в источниках XVII-XVIII вв. С Великим Устюгом связана деятельность таких выдающихся мастеров как Федор Зубов, Василий Спиридонов Колмогорец, Василий Осипов Кондаков. В XVIII в. славились устюжские иконописцы Стефан Соколов, Алексей Колмогоров, Василий Афанасьев Аленив.

Ранними памятниками иконописи Великого Устюга являются иконы "Собор Архангела Михаила" из Михайло-Архангельского монастыря, второй половины XIII – начала XIV века (Русский музей) и "Святая Троица (Зырянская)" с пермскими письменами конца XIV в., которое местное население считало произведением Стефана Пермского (Вологодский музей).

К эпохе завершения борьбы Москвы и Новгорода за северные земли относятся иконы "Уср'ение" 1496 г. из Успенского собора, краснофонный "Никола" поясной, в житии, XV в. и краснофонная икона "Никола Зарайский с деисусом и избранными святыми" конца XV века (Великоустюжский музей). По сторонам средника последней на светлом фоне написаны деисус из пяти фигур со Спасом Нерукотворным и пятнадцать полуфигур избранных святых, в их числе Прокопий Устюжский. Икона примечательна как пример органичного слияния в творчестве местных мастеров ростовской художественной традиции, на основе которой сформировался иконографический тип деисуса со Спасом Нерукотворным, особенно характерный для живописи Сухонско-Двинского бассейна, с отзвуками активного влияния искусства новгородских северных земель, где регистры избранных святых и киноварный фон в иконописи были распространенным явлением.

Великоустюжская живопись XVI века представлена иконами "Покров" и "Спас Нерукотворный" (Великоустюжский музей-заповедник). Судя по этим и некоторым другим произведениям той

эпохи, творчество великоустюжских мастеров продолжало развиваться на основе ростовской художественной традиции, сохраняя некоторые элементы новгородской иконографии. Дальнейшая эволюция устюжского искусства в значительной мере определяется расцветом северной державы Строгановых и возросшей ролью города в экономике и торговле государства как северного средокрестия торговых путей.

Иконы работы троицкого монаха изографа Сергия 1670-х годов из собора Троице-Гледенского монастыря "Троица Ветхозаветная", "Сошествие Святого Духа" и "Успение" (Великоустюжский музей-заповедник) демонстрируют высокий уровень профессионального мастерства художника, глубокое и органичное восприятие им передовых по тому времени идей барокко. Особая любовь к детализации, обостренное чувство декоративности проявляются у него в заполнении живописного поля большой иконы многочисленными формами фантастических "палат" и тонко выписанным орнаментом по серебру.

Наряду с мастерами, в совершенстве владевшими профессиональными навыками и отвечавшими запросам самых искушенных и тонких ценителей искусства, в Великом Устюге и его окрестностях в XVII-XVIII веках работало немало иконописцев другого направления, творчество которых соответствовало вкусам крестьян из окрестных сел и деревень. В их произведениях не было ювелирно проработанных деталей и тонкой гармонии цвета, но они, как правило, отличались лаконичностью рисунка и острой эмоциональной характеристикой персонажей. ("Никола, с деисусом и избранными святыми" конца XVII – начала XVIII века, Великоустюжский музей-заповедник).

Древняя живопись Тотьмы в науке до последнего времени была почти совершенно неизвестна. Наиболее ранними из числа

сохранившихся и раскрытых за последние годы являются иконы из деисусного чина "Иоанн Предтеча" и "Никола" конца XV – начала XVI века, происходящие из д. Нижняя (Тотемский музей). Фигуры святых с темными ликами имеют несколько укороченные пропорции, они четко выделяются на интенсивном светлом желтом фоне необычного лимонного оттенка. В живописи ликов и одежд сочетания красок сдержанны и приглушены. Привлекает внимание какая-то особая напряженность духовной характеристики образов, их несколько сумрачная внутренняя сосредоточенность, сближающая эти памятники с костромской иконописной традицией.

Деисусные чины, написанные на одной доске, пользовались в сельских и монастырских церквях Севера большой популярностью. Деисусный чин XVI в. из Тотмы уникален тем, что он дополнен еще и миниатюрным праздничным чином, а на приставной узкой доске написаны поясные фигуры пророков (Тотемский музей). Живописный строй этого произведения основан на сочетании теплой празелени, охр и киновари с включением синего крутика, словно рдеющих и мерцающих в глубине живописной поверхности. Поля этой деисусной иконы украшены живописным городчатым орнаментом, в котором чередуются голубые и красные крины. Особая любовь к узорочью, стремление украсить, обогатить изобразительную сферу иконы символикой орнамента проявляется и в творчестве тотемских иконописцев XVII в. Стихия народной художественной культуры, столь богато представленная здесь в памятниках народного искусства, захватывает у них и сферу такого, казалось бы, строго регламентированного искусства, как иконопись.

В Верхнем Подвинье и на Вычегде уже с конца XIV века была весьма сильной и устойчивой ростово-суздальская иконографическая традиция. Об этом свидетельствует в первую очередь широкое распространение здесь икон с изображением "Спаса Нерукотворного"

– своего рода официальной святыни ростово-суздальских, а затем и московских князей, изображавшейся на боевых и парадных стягах. Таков "Спас Нерукотворный" начала XV века – самый ранний из ныне известных памятников живописи крупнейшего центра этого региона Сольвычегодска (Архангельский музей изобразительных искусств). В некоторых местных церквях имелись иконы "Спаса Нерукотворного", легендой приписывавшиеся кисти самого Стефана Пермского.

Большой популярностью в восточных областях Русского Севера в XVI столетии пользовалась икона "Никола Великорецкий", оригинал которой стал палладиумом Вятской земли. По преданию, эта икона "явилась" в 1383 году на реке Великой, в 70 верстах от Вятки. В 1555-1557 годах ее торжественно возили в Москву на поновление, в знак особого царского внимания к вятчанам, и по этому случаю с нее сделали несколько "списков" – копий. Один из таких списков был сделан сольвычегодским иконником середины XVI в. Андреем Васильевым и оказался в Сольвычегодске (Архангельский музей изобразительных искусств). Икона работы Андрея Васильева дает представление о сольвычегодской иконописи дострогановского периода и отмечает наличие здесь опытных мастеров-иконописцев уже в это время.

Особую известность Соль Вычегодская приобрела как художественный центр Русского Севера, созданный и поддерживаемый в XVI-XVII вв. знаменитой фамилией Строгановых. Славу Соли Вычегодской как художественному центру создали несколько поколений иконописцев, работавших по заказам Строгановых и в их "иконописной горнице". Имена Прокопия Чирина, Никифора и Назария Савиных, Истомы Савина, Стефана Арефьева и ряда других связанных со Строгановыми иконописцев вызывали особый интерес среди ценителей искусства иконописи в XIX – начале XX вв.

По новому представляют творчество иконописцев Сольвычегодска и других центров недавно отреставрированные в ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря иконы из Благовещенского собора Сольвычегодска. Поставленные в собор Никитой Григорьевичем и Максимом Яковлевичем Строгановыми в конце XVI – начале XVII вв., они с иной стороны раскрывают творчество связанных со Строгановыми изографов, более известных как авторы виртуозного "мелкописного" письма.

По мнению исследовавшего вновь открытые сольвычегодские иконы Е.В.Логинова, эта группа памятников характеризует творчество работавших по заказам Никиты Григорьевича и Максима Яковлевича Строгановых мастеров старшего поколения, тем самым подтверждая высказанное в прошлом столетии предположение Д.А.Ровинского о существовании "строгановских первых" и "строгановских вторых писем". Проведенными реставрационными работами среди икон строгановского круга выявлены и иные группы произведений, отличающиеся по стилистическим и технико-технологическим данным, чем доказывается многоплановость понятия "строгановских писем" и неоднородность состава работавших для Строгановых мастеров.

Из памятников иконописи строгановской вотчины конца XVII века яркую, но во многом еще загадочную страницу отечественной художественной культуры составляют иконы Введенского собора в Сольвычегодске, написанные Стефаном Дометиевым Нарыковым в 1692-1693 гг. Этого мастера, пожалуй, с полным основанием можно называть первым русским живописцем XVII века, наиболее органично освоившим приемы пространственной живописи.

В заключении кратко обобщаются результаты исследования и формулируются основные выводы.

Художественная культура Северной Руси, обширную часть которой составляет земля Вологодская, представляет собой сложный,

трудно поддающийся анализу феномен, структура которого сплетена из великого множества нитей, связующих человека с миром материальным, видимым, и миром духовным, незримым. Начала эстетические и утилитарные, национальные и ойкуменические, языческие и христианские переплелись в ней столь вольно и тесно, что однозначная оценка этого явления всегда будет неполной и несовершенной. Пока же, в пределах наших современных представлений, мы должны признать, что художественное наследие Северной Руси – это великое богатство, неотъемлемая и своеобразная часть европейской культуры.

Вологодская иконопись на протяжении веков сохраняла верность византийской иконографической традиции, воспринятой в качестве нормы православного христианского искусства. При этом вологодские мастера не чуждались достижений изографов ведущих центров художественной культуры Древней Руси, чутко реагировали на стилевые колебания в искусстве своего времени. Благодаря этой живой взаимосвязи с византийской художественной традицией и с народными эстетическими и религиозными представлениями творчество вологодских иконописцев сыграло выдающуюся роль в распространении и укреплении идеалов христианского вероучения и в развитии художественной культуры на Русском Севере.

В диссертации сделан обзор иконописного наследия земли Вологодской с XIII по XVIII век как художественного эквивалента тем неповторимым региональным субъективным и объективным условиям его формирования, которыми и определяется его самобытность и привлекательная неординарность. Автор далек от самообольщения, что ему удалось охарактеризовать основные художественные центры и округа земли Вологодской с исчерпывающей полнотой, поскольку значительная часть произведений северных мастеров еще ожидает реставрации и изучения. Главная задача автора заключалась в том,

чтобы дать представление о ряде памятников вологодской иконописи, имеющих особую художественную ценность и определяющих облик художественной культуры важнейших культурных центров края в различные периоды ее развития, наметить основные линии эволюции и специфические особенности региональных историко-художественных комплексов.

Основные положения диссертации опубликованы в следующих работах:

Книги:

1. Художественные памятники Вологды XIII-XX вв. Л., 1980. 314 с.
2. Устюжна. Череповец. Вытегра. Серия "Архитектурно-художественные памятники городов СССР". Л., 1981. 212 с.
3. История северного крестьянства. Т.1. Крестьянство Европейского Севера в период феодализма. (Разделы "Культура народов Севера в доклассовую эпоху", "Деревянная скульптура", "Живопись", "Живопись в жизни северного крестьянства"). Архангельск, 1984. 1 а.л.
4. Мастера Русского Севера. Вологодская земля. (В соавторстве с И.Я.Богуславской). М., 1986. 320 с.
5. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков. М., 1995. 481 с.

Каталоги выставок:

6. Древнерусская живопись. Новые открытия. Каталог выставки. (Вступительная статья). Вологда, 1970. 0,5 а.л.
7. Живопись Вологодских земель XIV-XVIII веков. Каталог выставки в Музее древнерусского искусства имени Андрея Рублева, г. Москва. (Вступительная статья). М., 1976. 0,5 а.л.
8. По Заозерью. Архитектурно-художественные памятники и памятные места Усть-Кубенского района Вологодской области.

Каталог выставки. (Составление и вступительная статья). Вологда, 1987. 0,5 а.л.

9. Земля Железопольская. Архитектурно-художественные памятники. Каталог выставки. (Составление и вступительная статья). Вологда, 1990. 0,5 а.л.
10. Искусство земли Вологодской XIII-XX вв. Каталог выставки в Центральном Доме художника, г.Москва. (Научная редакция, вступительная статья). М., 1990. 0,5 а.л.
11. Возрожденные шедевры Русского Севера. Каталог выставки в Вологодской областной картинной галерее. (Составление, научная редакция, вступительная статья). М., 1998. 0,5 а.л.

Статьи:

12. Реставрация памятников станковой и монументальной живописи Вологодской области. – Научная конференция "Охрана, реставрация и изучение памятников архитектуры и живописи Вологодской области". Тезисы докладов и сообщений. Вологда, 1976. 0,2 а.л.
13. Проблемы изучения духовной культуры северного крестьянства в эпоху феодализма как идеологической системы. – Тезисы Годичного собрания Проблемного объединения и Северного отделения Археографической комиссии АН СССР "Вклад северного крестьянства в развитие материальной и духовной культуры." Вологда, 1980. 0, 2 а.л.
14. Certain technical and technological characteristics of icons in North Russia in the XIV-XVIII centuries. (Некоторые технико-технологические характеристики севернорусских икон XIV-XVIII веков). – ICOM Committee for Conservation. 6th Triennial Meeting. Working Group: Icons. Ottawa, 1981. 0,2 а.л.
15. Elements of the pre-christian symbolics in the icons of the Northern Russia in the XIV-XVIII centuries. (Элементы дохристианской

- символики в иконописи Северной Руси XIV-XVII веков). - ICOM Committee for Conservation. 6th Triennial Meeting. Working Group: Icons. Ottawa, 1981. 0,2 а.л.
16. О датировке фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря. – Памятники культуры. Новые открытия. 1986. Л. 1987. 0,5 а.л.
 17. Изучение и реставрация памятников художественной культуры Северной Руси. – Византия и Русь. Сборник статей памяти В.Д.Лихачевой. М., 1989. 0,5 а.л.
 18. Икона "Богоматерь на престоле с предстоящими Николой и Климентом" XIV в. из Вологодского музея (к вопросу о романских реминисценциях в живописи Северной Руси XIII-XIV вв.). – Литература и искусство в системе культуры. Сборник статей к 80-летию академика Д.С.Лихачева. М., 1988. 0,8 а.л.
 19. К вопросу об исторической эволюции реставрационной методологии. – Реставрация и исследование темперной живописи и деревянной скульптуры. Материалы Грабаревских чтений, 1. М., 1990. 0,5 а.л.
 20. Вологодская икона. – "Художник". № 11, 1991 г. М. 0,3 а.л.
 21. Художник Н.Г.Бекряшев в Великом Устюге. Из истории сохранения памятников художественной культуры Великого Устюга. – Чтения по исследованию и реставрации памятников художественной культуры Северной Руси, посвященные памяти художника-реставратора Н.В.Перцева. Архангельск. 1992. 0,4 а.л.
 22. Художественный ансамбль интерьера Богородице-Рождественского собора в Устюжне. – Устюжна. Историко-литературный альманах. 1. Вологда, 1992. 1 а.л.

23. Иконостас вологодского Софийского собора (к истории создания и реставрации). – Вологда. Историко-краеведческий альманах. Вып.1. Вологда, 1994. 0, 5 а.л.
24. Реставрация иконы "Богоматерь Одигитрия" работы Стефана Нарыкова. – Древнерусское искусство. Грабаревские чтения, IV. М., 1999. 0, 5 а.л.