

ЯРОСЛАВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ

YAROSLAVL
ART
MUZEUM

Thorough Mastery of Semyon Spiridonov

Icons of Semyon
Spiridonov
Kholmogorets
in Yaroslavl
Art Museum

Yaroslavl 2015

ЯРОСЛАВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
МУЗЕЙ

«Доброе мастерство...» Семёна Спиридонова

Иконы Семёна
Спиридонова
Холмогорца
из собрания
Ярославского
художественного
музея

Ярославль 2015

Научный редактор — Ю. Н. Бузыкина
Специальная фотосъемка — К. В. Котова
Перевод на английский — А. В. Баликин

«Доброе мастерство...» **Семена Спиридонова**. Иконы Семена Спиридонова Холмогорца из собрания Ярославского художественного музея. — М.: ЗАО «2К», 2015. — с.: цв. ил.

Издание посвящено публикации пяти икон Семена Спиридонова Холмогорца, хранящихся в Ярославском художественном музее. Впервые воспроизводятся все клейма этих произведений, снабженные аннотациями. Публикации предварают подробное описание жизни и творчества художника и краткий обзор его деятельности в Ярославле.

Издание осуществлено при поддержке **Благотворительного фонда В. Поганина**

ISBN 978-5-89449-043-4

© Ярославский художественный музей
© Воронцова Е. А.
© Горшкова В. В.
© Масарова Е. Ю.
© Турцова Н. И.

Содержание

.....12
Турцова Н. И., Семен Спиридонов
Холмогорец. Жизнь и творчество
.....12
Горшкова В. В. Пять икон Семена
Спиридонова Холмогорца
.....12
Икона «Василий Великий с житием
в 42 клеймах». 1674 г.
Воронцова Е. А.
.....12
Икона «Илия пророк с житием
в 26 клеймах». 1678 г.
Горшкова В. В.
.....12
Икона «Иоанн Златоуст с житием
в 40 клеймах». 1670-х гг.
Горшкова В. В.
Масарова Е. Ю.
.....12
Икона «Богородица Пржеде
Рождества Дева, с 32 клеймани».
Около 1682 г.
Масарова Е. Ю.
.....12
Икона «Николай Чудотворец
с житием, в 34 клеймах». 1685 г.
Горшкова В. В.
.....12
Принятые сокращения

Contents

.....12
N. I. Tourtsova Semyon Spiridonov
Kholmogorets. Life and Creative Work
.....12
V. V. Gorshkova Five Icons by Semyon
Spiridonov Kholmogorets
.....12
St. Basil the Great with 42 border scenes
from his life. 1674
E. A. Voronova
.....12
Elijah the Prophet with 26 scenes
from his life. 1678
V. V. Gorshkova
.....12
The Icon of Prelate John Chrysostom
with 40 border scenes from his life. 1670s
V. V. Gorshkova
Masarova E. Yu.
.....12
Our Lady Enthroned
with the Child, with 32 scenes.
Circa 1682
Masarova E. Yu.
.....12
St. Nicholas the Wonderworker
with 34 scenes from his life. 1685
V. V. Gorshkova
.....12
Explanation of abbreviations

Открывая миру русские шедевры

Поддержка инновационных проектов в сфере культуры — одна из важнейших задач, которую ставит перед собой Благотворительный фонд В. Потанина. В первую очередь фонду интересны проекты, способные сделать музейные коллекции и памятники старины открытыми для широкой публики и доступными для исследователей. В Ярославле — городе, хранящем артефакты мирового наследия — давно сформировалась сильное профессиональное музейное сообщество. Музейные специалисты активно участвуют в конкурсах фонда, выигрывают гранты и реализуют необычные проекты, направленные на сохранение культурных достояний и привлечение в музеи новой публики.

Ярославский художественный музей неоднократно участвовал в конкурсах Благотворительного фонда В. Потанина, всегда предлагая нестандартный подход к решению насущных задач. Так, в 2013 году образовательный проект музея «Дом в разрезе» стал победителем X грантового конкурса «Меняющийся музей в меняющемся мире» в номинации «Музеи и новые образовательные программы» и был признан одним из лучших реализованных проектов года.

Книга, которую вы держите в руках, — итог еще одного проекта Ярославского художественного музея, поддержанного фондом в рамках программы «Первая публикация». Эксперты фонда высоко оценили заявку, поступившую от специалистов отдела древнерусского искусства, и среди десятков других именно она одержала победу в конкурсе: музей получил финансирование на издание книги.

В основе проекта — пять икон из собрания музея, связанных с именем Сенеца Спиридонова Холмогорца — известного русского иконописца XVII века. Это наиболее полная на настоящее время коллекция икон мастера, которую отличает высочайшее художественное мастерство. Художник был родом из Холмогор Архангельской области (где в следующие столетия родился Михаил Ломоносов), что и объясняет приставшее к нему прозвище.

Сенен Холмогорец выработал собственный иконописный стиль, особенность которого являются виртуозные миниатюры, так называемые «клеины» — поначальные на полях иконы сцены сюжетно связанные с самим изображением. Каждая из них — самостоятельная законченная композиция с большим количеством персонажей, разнообразными архитектурными и пейзажными

мотивами и сценами из житий легендарных святых. Тщательно прописанные, они надолго привлекают внимание. Клеины служат для дополнения образа святого, изображенного на иконе, но в то же время являются самостоятельными художественными шедеврами. Стило писателя Холмогорца впоследствии подражали многие известные иконописцы.

Несмотря на то, что иконы Холмогорца печатались в ряде изданий, публикации, посвященной подробно воспринявательно клеины икон художника, до сих пор не было. Пять икон из Ярославского музея имеют в общей сложности 174 клеина. Их точное увеличение воспринявательно — многолетняя потребность как для специалистов, так и для художников, прежде всего, иконописцев. Впрочем, посетители Ярославского художественного музея не раз отмечали неизгладимое эстетическое воздействие произведений Холмогорца, а также высказывали пожелание дополнить экспозицию с его иконами подробным изданием с увеличенными воспроизведениями клеин.

С этой задачей блестяще справились сотрудники отдела древнерусского искусства и фотографии Ярославского художественного музея, а также искусствоведы, научные редакторы, дизайнеры из Москвы и Санкт-Петербурга, которые были привлечены к проекту. Сложная, кропотливая и творческая работа над изданием объединила партнеров из разных городов. Непосредственно над книгой трудились в течение года, но нам известно, что материалы по иконам Холмогорца собирались, систематизировались и дополнялись (в частности, были прочитаны все надписи к клеинам) в течение последних 15 лет.

Я надеюсь, что этот альбом станет не только настоящим открытием для исследователей древнерусского искусства, музейных специалистов, сотрудников библиотек и архивов, студентов гуманитарных вузов, художников-иконописцев, но и, безусловно, привлечет внимание самого широкого круга читателей, в том числе и за рубежом.

Оксана Орачева,
генеральный директор
Благотворительного фонда В. Потанина

Revealing Russian Masterpieces to the World

The Vladimir Potanin Foundation is committed to support innovative cultural projects. Above all, the Foundation is interested in the projects aimed at making museum collections and monuments of olden times open for the general public and accessible for researchers. A capable professional museum community formed long ago in Yaroslavl, a city rich in world heritage sites and artefacts. Museum specialists actively participate in our Foundation's contests, win grants and carry out unusual projects aimed at preserving cultural properties and getting new public to visit museums.

The Yaroslavl Art Museum (YaAM) has repeatedly participated in the contests run by the Vladimir Potanin Foundation and always offered original approaches in coping with daily tasks. In 2013, the YaAM, with its 'House in Section' educational project, won the 10th grant contest 'Changing Museum in a Changing World' (nomination 'Museum and New Educational Programmes'). This educational project was recognized as one of the best ones carried out in 2013.

The book in your hands is another YaAM's project supported by the Foundation through its First Publication Programme. The Foundation's experts highly evaluated the application submitted by the specialists of the YaAM's Department of Old Russian Art. This application won the contest among dozens of other applications, and the YaAM got the funding to publish this book.

The project is based on the five icons attributed to Semyon Spiridonov Hologorets, a renowned Russian icon-painter of the 17th century. This is the most comprehensive collection of the master's icons of distinct artistic beauty. The icon-painter was born in the town of Hologorety, Arhangelsk Region, which explains his nickname, Hologorets.

Semyon Hologorets developed his own icon-painting style of masterful border scenes, or miniatures painted on an icon's margins as subjects associated with the depiction in a centerpiece. Each border scene is a complete composition with many figures, variegated cityscapes and landscapes, and scenes from legendary saints' lives. Thoroughly elaborated, the border scenes rivet our attention. They serve to supplement a saint's depiction in the centerpiece and, at the same time, are single masterpieces. Many other renowned icon-painters later imitated Hologorets's style.

Though the icons by Hologorets were earlier reproduced in some printed editions, there have been no publications with detailed reproductions of his border scenes. The total number of border scenes on the five icons from the YaAM is 174. Both specialists and artists—icon-painters above all—have longed for exact and enlarged reproductions of these border scenes. Moreover, the visitors to the YaAM, indelibly impressed by Hologorets's icons, too have requested that the display with his icons be supplemented with a detailed publication with enlarged reproductions of the border scenes.

The YaAM's staff and photographers as well as art experts, editors and designers from Moscow and St. Petersburg, involved in the project, successfully carried out this task. The complex, laborious and creative job of editing joined partners from different cities: It has taken a year to make the book itself; however, we know that the materials and reference sources on Hologorets's icons have been collected, systematized and supplemented (in particular, all the inscriptions on the border scenes were examined and made readable) in the last 15 years.

I hope this book not only will be a real discovery for researchers in Old Russian art, museum workers, librarians, archivists, students of the humanities and icon-painters, but also attract attention of the general reading public, both in Russia and abroad.

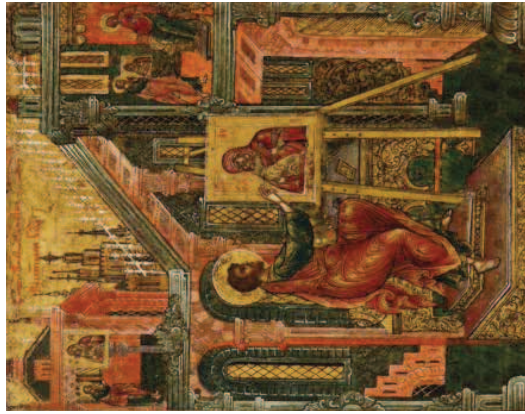
Оксана Орачева,
General Director
Vladimir Potanin Foundation



N. M. Турцова

СЕМЁН СПИРИДОНОВ ХОЛМОГОРЕЦ

Жизнь и творчество



Микописец, миниатюрист, мастер монументальной живописи Семён Спиридонов Холмогорец был одним из самых ослеплённых русских художников XVIII столетия. На протяжении всей жизни он числился записным изюграфом города Холмогор, однако, подобно многим людям этой профессии, часто и надолго покидал родные края. Деятельность Семёна Спиридонова связана с целым рядом крупнейших художественных центров средней и северной России, где его талант получил признание. Изысканная красота, интеллектуальность произведений северянина, их созвучность своему времени были оценены и в столице: его дважды (в 1666 и 1678 годах) приглашали занять место придворного художника.

Документы, летописи храмов, найденные на иконах XVII столетия донесли до нас множество имен иконописцев, работавших в разных городах. Их богатое наследие заволаживает многообразием и интенсивностью поисков, обилием творческих открытий. Но, несмотря на то, что искусство этой эпохи хорошо изучено, монографических исследований, посвященных её художникам, издано крайне мало. Учёные неоднократно отмечали, что, в отличие от западноевропейских живописцев, наши изюграфы предстают некоей безликой массой. Немногое было известно и о Семёне Холмогорце: сохранилось 9 произведений, подписанных его именем, 14 достоверных архивных документов 6 не безусловных, освещающих жизнь самого мастера. В ходе исследований выявлено 64 рукописных источника, относящихся к его ближайшему окружению (родственники, заказчики и пр.) и истории бытования произведений холмогорского иконописца. Наследие Семёна Спиридонова, на первый взгляд, невелико, но в числе его подлинных творений имеется несколько ярких образов, включающих от 26 до 42 миниатюрных клейм, в которых удивительно дарование художника нашло наиболее яркое выражение (ил.1). Аллюзорические сцены разнообразны по тематике, различаются характером действий и настроением: каждая воспринимается как самостоятельный образ с продуманной и завершённой композицией. Тем не менее, северный

N. M. Tourtsova

SEMYON SPIRIDONOV KHOLMOGORETS

Life and Creative Work

Semyon Spiridonov Kholmogorets Spiridonov is Semyon's patronymic (his father's name was Spiridon), and Kholmogorets was his nickname (meaning "of Kholmogory"); some documents cited or mentioned hereinafter refer to him also as Senka and Kholmogor.

An icon painter, miniaturist and master of monumental painting, was one of the most gifted Russian artists of the 17th century. Being on the list of painters of the Town of Kholmogory, like many other icon-painters, he often left his home town for long to work in many large towns and monasteries around Moscow and in Russia's northern territories, where his talent was recognized. Moscow also appreciated Spiridonov's works for their exquisiteness, intellectuality and concordance with the time; Spiridonov was invited to the position of the court painter twice, in 1666 and 1678.

The documents and chronicles of churches and inscriptions on icons of the 17th century have conveyed the names of many icon-painters who worked in different cities. The icon-painters' rich heritage fascinates us with the diversity and intensiveness of the search, and with the plentiful creative insights. Though the art of that time has been examined quite thoroughly, few are the monographs on the then painters. Some scholars have noted that unlike west-European painters, Russian ones look like a faceless mass.

We knew little about Semyon Kholmogorets: nine extant artworks signed by him, fourteen authentic archive documents and six disputable papers elucidating his life. Investigations identified sixty-four manuscripts referring to Kholmogorets' family, commissioners, and artworks. At first glance Semyon Spiridonov's heritage is not as large; however, among his authentic works we know a few icons with 26 to 42 miniature border scenes that vividly reveal his wonderful gift of an artist (illustr. 1). The border scenes with the saints' lives are diverse in themes, depicted deeds and general feeling; each of the scenes is perceived as an independent depiction with a considerate and completed composition. Nonetheless, Spiridonov managed to harmonize these subject series by giving them a common emotional tone and tuning all the elements of an image to the flowing linear rhythm. After a thorough examination of stylistic features of hagiographic icons the researchers attributed 63 more artworks to Spiridonov and his closest followers. By comparing authentic information on Semyon Spiridonov with all we know about Russia's art, his-

1
Евангелист Лука
пишет икону
Богородицы.
Клеймо иконы
Богородицы
Провале
Родчества.дел.
Около 1682 г. ЯММ

Evangelist Luke
paints the icon
of Our Lady.
Border scene
of *The Icon of Lady
the Virgin before
giving birth.*
Circa 1682. YAMM

мастер умел гармонизировать такие шкляе сюжетов: при-
дать общий эмоциональный тон, подчинить все элементы
образу плавному линейному ритму. Тщательное изучение
стилистических особенностей житийных икон позволили
ученым приписать висти холмогорского иконографа и масте-
рам его ближайшего круга еще 63 памятника. Сопоставле-
ние же подлинных сведений о Семёне Холмогорце со всем
тем, что известно об искусстве и истории России, обычаях
и нравах жизни того времени, дало возможность создать
довольно полное представление о судьбе и творчестве за-
мечательного русского художника.

Начало пути. Холмогоры

Живописно расположенные на огромном песчаном остро-
ве, омываемом водами Двины, Холмогоры (или Колмого-
ры, как их именовали вплоть до начала XVIII века) — один
из старейших городов Русского Севера¹. Во времена Ново-
городской республики он был главной резиденцией дин-
ских воевод и ставленников новгородских митрополитов.
В XVI веке Холмогоры становятся столицей Поморья. При-
чинной такого возвышения явились чрезвычайно удачное
географическое положение: в то время это был единствен-
ный русский город, имеющий выход в Северный Ледови-
тый океан, а через него в Атлантику. Морской путь через
Белое море в Западную Европу был известен давно. Од-
нако всерьез его стали воспринимать лишь с 1556 года,
когда делегация русских купцов совершила из Холмогор
путешествие в Англию. С этого момента город становится
и важным центром дипломатических сношений с Запа-
дом: документы разных лет говорят о пребывании здесь
московских послов. С поморов даже собирали особые на-
логи: «посольские деньги» и на «посланический проезд».
С 1555 года в Холмогорах находилась первая мануфакту-
ра («сканатный двор»), основанная англичанами. С кон-
ца XVI века и вплоть до начала XVIII столетия он являлся
ядром обширного торгового рынка. На холмогорских
ярмарках можно было увидеть не только отечественные,
но и всевозможные затранные товары, в основном гол-
ландские и английские.

Торговый берег, гаможия, склады и амбары находил-
ся на Глинском посаде, основанном повтородами задолго
до возникновения самих Холмогор. Здесь-то, «на Глинках»,

¹ Крещенин В. В. Начертание истории города Холмогор. СПб, 1790. С. 1-3.

оживленных многоязычной суетой бесстрашных морепла-
вателей и энергичных деловых, в 1642 году появился на свет
будущий художник. При крещении он был наречён Симео-
ном, в память одного из 19 святых, носивших это имя. Ино-
гда «Симеонов день» приходился дважды на месяц, поэтому
невозможно даже примерно установить время рождения
Семёна Спиридонова. Очевидно только то, что крещенское
таинство состоялось в храме, приложенном к которому яв-
лялись его родители. А именно — в большом деревянном
Спасо-Преображенском соборе, находившемся на рассто-
янии двух дворов от их дома. Конечно, совершение обряда
сопровождалось составлением «повершной памяти» — сво-
его рода свидетельства о рождении, хранившегося в хра-
ме. Однако в 1645 году собор и, вероятно, весь его архив
сгорел. Единственным документом, освещающим первые
годы жизни Семёна Холмогорца, является запись о его се-
мье в перепишной книге города Холмогор, составленной не
ранее марта 1646 года: «[Во дворе] Спиридонко Филиппов
у него два сына Сеника четырех лет да Васка трех»².

До настоящего времени не обнаружено убедитель-
ных данных о том, кто являлся первым наставником Семё-
на Спиридонова в иконописании. Существует предполо-
жение, что юный холмогорец мог учиться у услужаннина
Анисима Аргамелья³. Этому мастеру приписывается про-
изведение, очень близкое к манере холмогорского худож-
ника — надгробный образ святого князя Георгия Все-
володовича (около 1645 года) из Успенского собора
Владимира. Возможна и другая версия: род занятий отца
Семёна Холмогорца, Спиридона Филиппова, в перепис-
ных книгах не указан. Тем не менее, не исключено, что
он был малоизвестным иконографом. На это указывает ряд
косвенных свидетельств. Стать «записным» иконошником
определенного города (то есть числиться таковым в рес-
страх приказной избы (орган местного управления)) в то
время было не просто. Однако этим статусом в Холмого-
рах обладали все дети Спиридона Филиппова — погоди
Семён и Василий, младший сын Никита — а также внук
Василий Семёнов; не исключено, что внуком Спиридо-
на был и иконописец Фёдор Васильев Холмогор⁴. То есть,

² Цит. по: Бросов В. Г. Семён Спиридонович Холмогорец — иконограф XVII века
(1642-1695): К вопросу о холмогорско-устояковской школе живописи // Вестник
Института истории искусств. 1960. Журналистика и живопись. М., 1961. С. 246.

³ Бросов В. Г. Фёдор Зубов. М., 1985. С. 21.

⁴ Предположение высказано А. С. Юсупов. См.: Сто имён на фолдоч Эрмитажа.
Живопись Русского Севера XVIII-XVII веков. Каталог выставки. Л., 1982. С. 89.
Полнотекстовый вариант: Фёдор Васильев Эрмитаж, Санкт-Петербург, Холмогор.

торы, customs and ways of that time we could get quite a com-
plete idea about the fate and creative practice of the notable
Russian icon-painter.

The Outset. The Town of Kholmogory

Kholmogory was the name of one of Russia's oldest northern
towns till the early 18th century¹. The town was located in a
huge sand island on the Dvina River. In the time of the Novgo-
rod Republic the town was a residence of the Dvina governors
and protégés of the metropolitans of Novgorod. Kholmogory
became the capital town of Pomorye, Russia's coast of the White
Sea, in the 16th century thanks to its most favourable location: it
was the only Russian town that had an outlet to the Polar Ocean
and farther to the Atlantic seas. The Russians had known the
route through the White Sea to the Western Europe since long
ago; however, this route became practical in 1556 when a del-
egation of Russian merchants made a voyage to Britain from
Kholmogory. From then on the town was and important centre
for diplomatic relations with the West; documents of different
time confirm that Moscow ambassadors stayed there. The res-
idents of Pomorye even had to pay special taxes: "ambassador
money" and "envoy pass". The British set up the first factory
here, named "Cable Yard", in 1555. From the late 16th to the
early 18th centuries Kholmogory was a centre of a vast commer-
cial market. At the local fairs one could see both Russian and
foreign-made (mostly Dutch and British) goods.

Long before Kholmogory came to being, there had been
the Glinky Settlement, or Glinki, with a market place, cus-
toms house and warehouses. It was here at Glinki — enliv-
ened by the bustling of fearless seafarers and vigorous mer-
chants — that the future icon painter was born in 1642. He
was named Semyon (or Simon in English) in the memory of
one of the nineteen saint namesakes. As St. Simeon's day was
sometimes celebrated twice a month, it is impossible to deter-
mine Semyon's date of birth, even approximately. Evidently
he was baptized in the church his parents used to attend: the
large wooden Cathedral of Our Saviour in Transfiguration.
The cathedral was only two houses away from the Spiridonovs'
house. The corresponding entry into the book of the cathedral
was certainly made during the ceremony. Unfortunately this
"certificate of birth", and the cathedral itself, burnt out in 1645.
The only document that throws light on Semyon Spiridonov's
early years is an entry about his family in the census book of

¹ Крещенин В. В. Начертание истории города Холмогор. СПб, 1790. С. 1-3.

Kholmogory made in March of 1646 at lateSt. The entry stat-
ed that Spiridon Filppov had two sons, "Senka [Semyon], age
four, and Vaska [Vassily], age three".

No convincing data has been found about who was Se-
myon Spiridonov's first mentor in icon-painting. Some people
assume that it was Anisim Artemeyev from Ustyug². To him at-
tributed is the tomb icon of St. Prince Georgiy Yesevolodovich
(circa 1645) from the Assumption Cathedral of Vladimir. This
icon was painted in a manner very similar to that of Spiridonov.
Another possible version suggests that though Spiridon Filpp-
ov's occupation is not indicated in census books, some indirect
evidences show that he could be a little known icon-painter. It
was not easy to be registered as an icon-painter in the local reg-
isters; however, all Filppov's sons, Semyon, Vassily and Niki-
ta, and even his grandson Vassily Semyonov, had this status
in Kholmogory. The icon-painter Fyodor Vassilyev Kholmogor
could be Filppov's grandson too³. In other words, we may see a
family dynasty of icon-painters.

Such dynasties became possible in the late 15th century
and even more so in the 16th century. At that time people of
many social classes painted icons. They were merchants, crafts-
men and peasants, not only monks and boyars as was the case
earlier. Though people had a high regard for icon-painting as it
was a devout occupation, still it remained only a handicraft. To
master the skills of any trade, children started their training at
the age of five or six. Usually their first teachers were their par-
ents, or at least the very close relatives. So icon-painters often
reached a high professional standard already in their adoles-
cence. Spiridon Filppov's elder sons could exemplify that.

Kholmogory determined the evolution of stylis-
tically diverse arts in the lower reach of the Dvina River: Here
the trends of Moscow and Novgorod (actively supported by
northern monasteries) and of neighbouring Kargopol, Ustug
the Great and Solvychevodsk intertwine and merged. Besides,
there were artworks of "northern painting" known for their
simplified style and techniques⁴. However, Semyon Spirido-

² Бросов В. Г. Семён Спиридонович Холмогорец — иконограф XVII века
(1642-1695): К вопросу о холмогорско-устояковской школе живописи // Вестник
Института истории искусств. 1960. Журналистика и живопись. М., 1961. С. 266.

³ Бросов В. Г. Фёдор Зубов. М., 1985. С. 21.

⁴ This suggestion was made by A. Kozlov. См.: Сто имён на фолдоч Эрмитажа.
Живопись Русского Севера XVIII-XVII веков. Каталог выставки. Л., 1982. С. 89.
The other version suggests that it was Fyodor Vassilyev Kholmogor, born in Kholmogory
too. См.: Слово о русском иконописании XIX — XVII веков / Ред. — сост. Н. А. Ко-
чевникова. СПб, 1973.

⁵ Сиромов Э. С. Отступление северорусских икон XVII в. // Культура и искусство
Древней Руси. Сб. статей в память М. К. Щеглова. СПб, 1967. С. 138-145.
Древняя Русь. Письменное наследие XVII века. М., 1984. С. 152.

здесь можно усмотреть целую династию иконографов. Та- кое явление стало возможным с конца XV века и, глав- ным образом, со следующего столетия. В этот период социальный состав людей, занимающихся иконописани- ем, заметно расширился: среди них — не только монахи, бояре, но и купцы, ремесленники, крестьяне. Иконописа- ние начинают воспринимать на Руси как благочестивое занятие, но всё же — ремесло (рукоделие, рукоделие). Система же обучения любому мастерству предполагала овладение его навыками в раннем детстве (5–6 лет). Пер- выми учителями, как правило, были родители (в край- нем случае, очень близкие родственники). Соответствен- но, высот профессионализма нередко достигали уже шестилетние дети Спиридона Филиппова.

Торговля холмогорца на протяжении длительного време- ни определяла развитие художественной жизни Нижнего Поволжья, отличавшейся поразительным стилистическим разнообразием. Здесь сказывались и степенно воедино- вливания, шедшие из Москвы, Новгорода (чему активно способствовали крупные монастыри Севера), соседних художественных центров — Каргополя, Великого Устюга, Сольвычегодска. Вытеснили и типичные памятники «се- верных писем», известные упрощённостью иконописных приёмов как в стиле, так и в технике.⁵ Но учитель Семёна Спиридонова, кем бы он ни был, несомненно, опирался на традиции так называемого строгановского искусства, ко- торые дают о себе знать и во всех известных работах Семё- на Холмогорца.

Понятия «строгановское направление», «строганов- ская школа» используются исследователями как весьма условные. Под ними чаще всего подразумевается мини- атурное письмо, одно из стилистических направлений русской иконописи конца XVI — XVII века. Оно было рас- пространено во многих художественных центрах России. Однако самые известные и одаренные мастера-миниату- ристы в той или иной степени были связаны с иконописе- ными «горницами» купцов Строгановых. Это блестящие рисовальщики Истома Савин и его сыновья Никифор и Назарий, а также новгородец Прокопий Чирин. Путь «эстетизации» русской иконы, наметившийся ещё на

рубеже XV–XVI веков в работах «строгановских» мини- атуристов, достигает своего апогея (ил. 2). Красота мира небес воплощалась в их образах соотносимо человеческим представлениям о земных сокровищах. Губкие линии, подчинённые плавному волнообразному ритму, сле- дуют деталям изображения в единый причудливый узор. Живописная поверхность «строгановских» образов пере- ливается изысканным многоцветием красок, цветных ла- ков, золота. Отражаясь в них сияние свечей и лампад уподобило икону драгоценности. Самое поразительное, что эти уточнённые образы вызывают ощущение шема- шего одиночества и беззащитности человека.⁶ Такие чув- ства возникают из-за печального выражения их лиц, особой хрупкости фигур. Трудно не видеть в этом отзвук мироощущения людей, которым выпало пережить бед- ствия конца XVI столетия, потрясения Смутного времени и стать свидетелями нарастающих нестроений русской духовной жизни.

Следуя «иконографам преизнамор» рубежа XVI– XVII веков, художники Устюга и Холмогоря внесли и много нового. В частности, в их работах более отчетливо заме- но увлечение элементами книжного декора. Они могли представить в среднике иконы оклад Евангелия как фон для центральной фигуры.⁷ Но чаще главные образы обра- мляли орнаментированными рамками, подобными тем, что окружают на странице текст или миниатюру. Излюблен- ным мотивом Семёна Спиридонова станет сквозная дуго- образная сень на изящных столбиках. Широко использо- вались устюжскими и холмогорскими иконографами чёрный графический орнаментло золотому или серебряному фону заставляет вспомнить и об узорах северорусского деко- ративно-прикладного искусства второй половины XVII в. Устюжское чернение по серебру, сольвычегодские эмали. В соответствии с новыми веяниями в русском искусстве северные мастера придавали глубину условным изобра- жениям интрьеров и пейзажей. Все эти приёмы, наряду с секретами техники иконописания, должен был усвоить Семён Спиридонов. И он не просто изучил, но усовершен- ствовал достижения своих учителей и предшественников.

Общество предъявляло к иконописцам очень вы- сокие требования. В идеале, они должны были обладать



2 Никифор Савин. Чудо Феодора Тирона. Конец XVI в. ГРМ

Nikifor Savin. The Miracle of Theodor Tyron. End of 16th century. SRM

rhythm, the flexible lines interweave the details into a single fantastical pattern. The exquisite abundance of gold, coloured temperas and lacquers create a vibrant effect on the surface of the Stroganov icons. The lights from candles and icon-lamps, reflected in an icon and likened it to jewelry. However these refined icons evoke the feeling of man's plaintive loneliness and defencelessness. Such feelings arise because of the sad countenances and particularly fragile figures; in them you can't help seeing the reverberations of the attitudes of those who had to survive the calamities and troubles in the late 16th and the early 17th centuries, and to witness the growing incongruities in Rus- sia's spiritual life.

Following 'the finest masters' of the late 16th and the early 17th centuries, the icon-painters from Ustyug and Kholmogory introduced many new things. In particular, the painters' works reveal their passion for the elements of book décor: On the cer- tificate they could draw a Gospel cover as a background for the central figure'. However, most often the painters framed the central figures with decorated frames, like the ones that decorated a text or a miniature illustration on a book page. Se- myon Spiridonov's favourite motive will be a bowlike through- out pavilion with exquisite piers. The black graphic ornament against golden or silver background makes the viewer recall the patterns of northern Russian decorative and applied arts of the second half of the 17th century (enamels from Solyzhe- godsk and niello). Semyon Spiridonov must have learned all these techniques, along with the secrets of icon-painting. Not only did he master these techniques but he also improved the achievements of his teachers.

The then society had great demands on the icon-painters. Ideally, they should have had high morals besides artistic talent and sound theological knowledge. No matter how great one's gift was, it was a priest who decided whether one should or should not become an icon painter. Before commencing a job the icon painter kept the fast and prayed. Sacred rituals accompanied every phase of making an icon: sometimes a panel for a new icon was sprinkled with holy water, and temperas were mixed with holy water too. Some manuals of the 16th century recommended to icon-painters that the gold and the temperas be prepared in seclusion.

Equally in everyday life, an icon-painter was to behave like an exemplary Christian: stay godly and keep pure his inter-

6 Дмитрий Ю.Н. «Строгановская школа» иконописи // История русского искус- ства. Т. 13. СПб., 1989. С. 346.

7 The Striganyov school of icon painting was singled out by V. Ivanov. See: Иванов В. Г. Фе- одор Тирон // С. 14, 20

6 Дмитрий Ю.Н. «Строгановская школа» иконописи // История русского искус- ства. Т. 13. СПб., 1989. С. 346.

7 Холмогорское искусство писало иконописцы, как самостоятели, в Т. Грисовой. См. Прокопий Г. Федоров // С. 14, 20

См. Славяне Русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.—сост. И. А. Ковче- вич. М., 2009. С. 73.

5 Савровые Э.С. Огрудки северорусских икон XVII в. // Культура и искусство Древней Руси. Сб. статей в честь 250-летия М. М. Щербатова. М., 1967. С. 130–143; Прокопий Г. Г. Русская иконопись XVI века. М., 1984. С. 152.

не только талантом художника, глубокими познаниями в богословии, но и высочайшими нравственными качествами. Как бы ни велики дарования человека, принятие решения, быть ли ему иконописцем, оставалось за священником. Приступая к работе, иконограф подвергался молитве. Каждый этап создания иконы сопровождался священными обрядами: известны случаи, когда доску новой иконы окропляли святой водой, со святой водой смешивали краски. Причём некоторые руководства для иконописцев (иконописные, подлинники) XVI века рекомендовали готовить золото и краски в полном одиночестве. Также и в обрядное время иконограф должен являть образец христианства: вести праведный образ жизни, блюсти чистоту помыслов, дабы внушить уважение не столько к себе, сколько к чистому мастерству творения образов: «Подобает убо иконографом, рекше иконописцам, чистительным быти, житием духовным жити и благими нравами, смиреннем же и кротостию украшатися и о всем благогониати, а не сквернословець, ни конушником, ни блудильником, ни пьяницам, ни клеветником...». Достойных же иконописцев полагалось «честно почитать, и посаждать их на сидениях и на вечерах близ святицелей с честными людьми, якоже и прочих причетников»⁸.

Неизвестно, насколько соответствовали этому идеалу иконописцы Семён и Василий Спиридоновы. Однако в 1660-х годах братья, будучи очень молодыми, уже имели заказы, пользовались уважением как мастера в своём деле и располагали немалыми денежными средствами⁹. В это время в Холмогорях и их окрестностях не возводились крупные храмы. Архивы различных близлежащих монастырей 1660-х — начала 1670-х гг. не называют имён Семёна Холмогорца и его братьев среди иконописцев, к услугам которых монахи прибегали постоянно. Видимо, основные заказы художники получали от торговых людей и моряков; ремесленников и состоятельных крестьян из окрестных сёл.

⁸ Цит. по Филофееву в русском религиозном искусстве XVI–XX вв.: Антология / Сост. общ. ред. и предисл. И. К. Гурьянова. М., 1993 (Современники русской религиозно-философской мысли. Вып. 1). С. 46, 47. Присетный — слатин, церковнослужитель, дячок, пономарь, зомарь.

⁹ В 1664 г. преставил Михаил Борозин оловянка у братьев — Семёна да Василия Спиридоновых детей иконописца Глинского после поступления в серебряные рубли — (ИРИИ (Пушкинский дом) РАН. Древнерусские ст. в И. Малешица. Собр. К.П. и А.В. Троиц. Д. 4/63/1. Л. 106). Орубь: Турчанин Г.М. Новые материалы к истории культуры. Новые сведения. Восточник. 1987. М., 1988. С. 218. Перед иконографической реформой 1654 года серебряные рубли в России ценились очень высоко. Например, пошедшая на покрытие палаты в год столбовая казна 74 тысячев. и государственные — 1 рубль 14 копеек. См.: Бу-вольев Н.Н. Прорывающая линия в развитии России конца XVII — начале XVIII вв.: Реформа Петра I // Деяния Реформы в России (Петризм) и современность. Сб. ст. М., 2004. Т. 2, С. 40–41.

Тем не менее, в северных монастырях были известны талантливые иконографы с холмогорских Глинск. Именно с одной из тамошних обителей связано событие, изменившее жизнь Семёна Спиридонова и положившее начало его странствиям. 13 декабря 1665 года строитель Араамий и игумен Елифангий из Черногорского (Красногорского) Богородичного монастыря на реке Пинега, отправляясь в Москву, захватили в Холмогоры. Там, на Глинках, они выменяли у иконописца Семёна Спиридонова за 2 рубля две иконы¹⁰. К образу или священной книге — путешествиям жизни — на Руси всегда было особое отношение. «Купить» их для православного человека было немалым делом, можно было только обменять, пусть на деньги. Пр и мечтательно, что в тот же год черногорские иноки получили от местного иконописца Афанасия Амосова исполненные им иконы за значительно меньшие деньги: одну за десять алтын (т.е. 30 копеек) и несколько — за двадцать пять алтын¹¹.

Сравнение приведенных денежных сумм позволяет предположить, что для монастыря иконы Семёна Спиридонова были слишком дорогими, и к нему обращались лишь в особь случаях. А в 1665 году имел о место событие действительно исключительное: отцы Араамий и Елифангий отправились к царскому двору. Во время своего пребывания в российской столице монахи Черногорской обители поднесли одну из икон (богородичную) в дар благочестивой царнице Марии Ильиничне (Милославской), а другую — боярину Фёдорову Михайловичу Трищеву, воспитателю наследника престола царевича Алексея Алексеевича.

В 1660-е годы письмо в «строгановской» стилистике по-прежнему высоко ценилось в официальных кругах, несмотря на то, что в это время новое искусство — «фряжская» (от рус. «фряги» — итальянцы) живопись — постепенно завоевывало твёрдые позиции в Москве. При царском дворе работали иностранные художники, в 1650-х — 1660-х годах начала формироваться живописная мастерская. Однако «чин иконописцев» в мастеровской Оружейной палате существовал обособленно от живописцев. И немало иконографов по-прежнему черпали вдохновение

¹⁰ Черногорский (Брасногорский) Богородичный монастырь. Книги приходные и расходные денег Черногорского монастыря игумена Елифана. 1664–1665. Рукопись Холмогоры (1664–1665/95 год). Диск... зап. искусствоведом. М., 1992. Т. 1. С. 28. Т. 2. С. 312.

¹¹ Черногорский (Брасногорский) Богородичный монастырь. Книги приходные и расходные денег Черногорского монастыря игумена Строганова Петра Ларианца. 1664. ГЛАО. Ф. 309. Оп. 5. Д. 3. Л. 18.

в том же направлении, не так много к нему, как к себе, и к другим. Иконописцы должны были не только следовать канонам, но и творчески осмысливать их. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

⁸ Филофеев в русском религиозном искусстве XVI–XX вв.: Антология / Сост. общ. ред. и предисл. И. К. Гурьянова. М., 1993 (Современники русской религиозно-философской мысли. Вып. 1). С. 46, 47. Присетный — слатин, церковнослужитель, дячок, пономарь, зомарь.

⁹ В 1664 г. преставил Михаил Борозин оловянка у братьев — Семёна да Василия Спиридоновых детей иконописца Глинского после поступления в серебряные рубли — (ИРИИ (Пушкинский дом) РАН. Древнерусские ст. в И. Малешица. Собр. К.П. и А.В. Троиц. Д. 4/63/1. Л. 106). Орубь: Турчанин Г.М. Новые материалы к истории культуры. Новые сведения. Восточник. 1987. М., 1988. С. 215. The value of silver ruble was very high in Russia after the currency reform of 1654. For example, the silver ruble was worth 14 talers. См.: Бу-вольев Н.Н. Прорывающая линия в развитии России конца XVII — начале XVIII вв.: Реформа Петра I // Деяния Реформы в России (Петризм) и современность. Сб. ст. М., 2004. Т. 2, С. 40–41.

¹⁰ Черногорский (Брасногорский) Богородичный монастырь. Книги приходные и расходные денег Черногорского монастыря игумена Елифана. 1664–1665. Рукопись Холмогоры (1664–1665/95 год). Диск... зап. искусствоведом. М., 1992. Т. 1. С. 28. Т. 2. С. 312.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи. В это время в России шло активное развитие искусства иконописи.

¹¹ Черногорский (Брасногорский) Богородичный монастырь. Книги приходные и расходные денег Черногорского монастыря игумена Строганова Петра Ларианца. 1664. ГЛАО. Ф. 309. Оп. 5. Д. 3. Л. 18.

¹² Давыдов Н.П. Проблема «иранского» стиля в русском искусстве второй половины XVII вв.: Дис... канд. искусствоведения. М., 1978. С. 33.

¹³ Бу-вольев Н.Н. Искусство Восточной Европы и искусства Ярославской области. Ярославль, 1957. С. 361, 361.

¹⁴ Плева Алексеевич, архидиакон. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в начале XVII вв.: Краткое описание. М., 1798. С. 33.

¹⁵ Плева Алексеевич, архидиакон. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в начале XVII вв.: Краткое описание. М., 1798. С. 33.

в традициях «строгановского» миниатюрного письма. Оно не устарело потому, что соответствовало эстетическим критериям культуры второй половины XVII века, но и потому, что оно действовало как «адаптер», адаптируя к новым условиям традиционные формы искусства. Иконописцы продолжали использовать иконописные образы, но вносили в них изменения, делая их более современными. Иконописцы продолжали использовать иконописные образы, но вносили в них изменения, делая их более современными. Иконописцы продолжали использовать иконописные образы, но вносили в них изменения, делая их более современными.

Нет сомнений, что требование государя было испол-

¹² Давыдов И. И. Проблема «архаичности» стиля в русском искусстве второй половины XVII века: Дис. ... канд. искусствоведения М., 1978. С. 33.

¹³ Цит. по: Белевцева Е. П. Иосиф Владимирович и его искусство. Ярославль: Ярославский государственный университет им. Ф. М. Достоевского, 1997. С. 80, 81.

¹⁴ Писарев А. М. Архивные материалы. Письма к государю Алексею Петровичу. М.: Издательство «Лань», 1998. С. 43-44.

¹⁵ Боровков В. Г. Русская живопись XVII века. ... С. 325.

нено с соблюдением всех строгих правил. Призываний ко двору художник должен был найти себе двух поручителей в том, что он действительно придёт в Москву. В противном же случае с иконописцами не церемонились: их доставляли ко двору в оковах, силой. Но, конечно, на родне Семёна Спиридонова было немало людей, способных подтвердить его готовность исполнить царскую волю.

Столица России исполняла для выдающихся иконописцев различные заказы десятков лучших художников из разных уголков страны, но лишь немногие оставались работать в Москве постоянно. По какой-то причине не задержался при дворе и Семён Холмогорец. Отчасти объяснить это могут события 1666-1667 годов, занимавшие умы государственных мужей. В 1667 были подписаны договоры о перемирии с Польшей и Швецией. Велась подготовка к дипломатической миссии во Францию, обнаружилось, что в Москве не хватает специалистов. В 1667 были подписаны договоры о перемирии с Польшей и Швецией. Велась подготовка к дипломатической миссии во Францию, обнаружилось, что в Москве не хватает специалистов.

В 1666 по декабрю 1667 года Большого церковного собора. Соборным решением свершилось низложение бывшего «соборного» друга царя — патриарха Николая. Воздано было и его идейным противникам: приверженцев старой веры предавали анафеме. Кроме того, возник вопрос об усилении духовной власти в ряде регионов России и создании новых епископий, в частности, «во граде Архангельском и на Колмогорах быти архиепископу»¹⁶. Необходимость жёсткого контроля Церкви была продиктована тем, что на поморский север начали активно переселяться старообрядцы. Не исключено, что Семён Спиридонов как житель этих земель мог показаться властям в виновнике неблагонадежности. Вероятно и другое объяснение: сам Семён Спиридонов не слишком желал перемены в судьбе.

А всё происходящее в Москве могло вестись в недоумение кого угодно, не говоря уже о человеке, прибывшем издалека. Конечно, стать придворным художником было весьма престижно, но нередко эта честь становилась обременительной. Многоточисленные срочные работы (скорые государевы дела), относительно небольшие вознаграждения, задержка выплаты жалованья порой вынуждали иконописцев голодать, «прятаться по городам» и даже менять профессию. В кипищей же религиозно-политической страсти в Москве никому не было особото дела до холмогорского художника.

¹⁶ Писарев С. А. Архивный материал архиепископа Холмогорского и Валеского (1682-1702). СПб., 1866. С. 67-7.

Like his father, Tsar Aleksey was a great lover and connoisseur of arts. He often put aside his weighty matters of state and visited art studios of the Armory Palace to look at the works by court painters. Perhaps Tsarina Maria didn't show the icon by Semyon Spiridonov to her husband on the same day when she got it; however, the tsar was strongly impressed by the icon when he saw it at last. The evidence of the impression was Tsar Aleksey's decree of 1666: "... bring icon-painter Senka (Semyon) Spiridonov with his wife and children from Kholmogory to settle in Moscow forever", because "...he is good at painting icons... and summon Senka to the Armory Palace as soon as he arrives in Moscow."¹⁵

No doubt that the tsar's demand was fulfilled according to all strict rules. Semyon Spiridonov had to find two guarantors who would vouch for his arrival in Moscow. Otherwise icon-painters were not treated excessively considerably: they were cuffed and forcefully brought to the Russian Court. There were certainly many people in Kholmogory who were ready to vouch for his willingness to fulfill the tsar's will.

Moscow summoned dozens of the best painters from all over the country to carry out governmental commissions; however, only few of them stayed in the capital permanently. By some reason Semyon Spiridonov didn't stay in Moscow for long. Partly this may be explained by the events the statesmen were busy with in 1666-1667. The armistice treaties were signed with Poland and Sweden in 1667. The statesmen prepared a diplomatic mission to France and discussed many other urgent issues. The most crucial, probably, was the Great Ecclesiastical Council, held from 29 April 1666 to December of 1667. The council decided to depose Patriarch Nikon, the tsar's "innate" friend. His ideological opponents were punished too: the Old Believers were anathematized. Besides, it was necessary to strengthen spiritual governance in some Russian regions and set up new dioceses, in particular, "an archbishop must be in the City of Arkhangelsk and Kholmogory"¹⁶. The church needed to govern harder the region of Russian northern seas as the old believers came to settle there in large numbers. We can't exclude that the authorities might regard Semyon Spiridonov, who lived there, as someone not entirely trustworthy. Another explanation is also probable: Semyon Spiridonov himself didn't want to change his life. The events happening in Moscow could bewilder anyone, and more- over those who had come there from afar. The court icon-paint-

¹⁵ Боровков В. Г. Русская живопись XVII века. ... С. 325.

¹⁶ Писарев С. А. Архивный материал архиепископа Холмогорского и Валеского (1682-1702). СПб., 1866. С. 67-7.

er was certainly a very prestigious position; however, often this honour turned to be onerous. Many prompt jobs, comparatively small remunerations and delayed payments sometimes made the icon-painters "hide in small towns" and even change their occupation. Nobody actually cared about an icon-painter from Kholmogory in the Russian capital which was "boiling with religious and political passions".

Semyon Spiridonov's return to his hometown didn't promise wellbeing to him either. The local situation was tense. In 1667 Solovetsky Monastery openly claimed its adherence to the old rites and refused Patriarch Nikon's "newly revised missals." The monastery library distributed polemic writings aimed at defending "the olden godliness". The monks closed the monastery gate. The government reacted by sending troops to the northern region. The soldiers stormed, regularly fired at and sacked the monastery for eight years. The Glin'sky Posad, Kholmogory's port quarters, was one of the army's bases. This fact could make Semyon Spiridonov look for commissions in other towns, where Kholmogorets, his nickname (meaning "the one from Kholmogory"), turned into a part of his proper name: Semyon Spiridonov Kholmogorets. Vassily, his brother, moved to the town of Ustyug the Great perhaps at that time.

What were the properties of a travelling Russian icon-painter, besides his usual sets of brushes, dry colour pigments, little mortars and bowls for grinding and mixing the pigments with egg yolk? Evidently those were an original icon, stacks of tracing paper, and also Russian and west-European engravings. We even may assume that Semyon Spiridonov travelled with illustrated western Bibles. Anyway, his icons of the 1670s and the 1680s show that he knew engravings by Dutch artists — first of all, by Pieter van der Borcht, whose style was congenial to Spiridonov's¹⁷. The Russian icon-painter certainly had notebooks for down pleasing compositions, copy out ideas from theological books and make notes¹⁸. Probably Spiridonov's three signed tracing papers — Annunciation, the Mandylion and Saviour Pantocrator — were a part of such a notebook. Nikodim, the icon-painter and monk of Antoniev-Sytsky Monastery, included them into the Sytsky Podl'mnik, a guide for icon-painters¹⁹.

¹⁷ Третьяков Н. М. Работа Сенки Спиридонова Холмогорца строгие делания заповедной иконописной традиции // М. В. Ломоносов и Север. Восточные конференции. М., 1986. С. 163-168.

¹⁸ Such notebooks are mentioned in detective reports on icon-painters from Novgorod and Vologda areas of Russia.

¹⁹ РГБ. Отдел рукописей. Имя. № ОДПД. ЛХХХVII (88). Л. 190. 252. Изображения иконописцев и иконописных изделий. Вып. 1-4. СПб., 1895-1896. Вып. 1 — 1895. С. 1.

Возвращение Семёна Спиридонова на родину тоже не сулило ему благополучия. Обстановка здесь складывалась крайне напряжённая. В 1667 году Соловецкий монастырь открыто выразил приверженность старым обрядам, отказавшись от «новоправленческих» иконописных службников. Его библиотека стала центром распространения полемических сочинений, направленных на защиту «древлего благочестия». Иконы «заговорили» монастырские врата. В ответ правительство направило на север войска. В течение восьми лет царские солдаты штурмовали обитель, регулярно обстреливали, делали подкопы. Стоит ли говорить, что торговая часть Холмогор — Глинский посад — стала для армии одним из базовых мест. Не исключено, что это сыграло роль в решении Семёна Холмогорца искать заказы в других городах, где прованские «Колмогоры» становятся частью его имени собственного. Возможно, в то же время и его брат Василий поселился в Великом Устюге.

Что составляло репертуар русского иконописца-странника, кроме обычных наборов кистей, сухих красок-пигментов, ступок и палочек для их смешивания и расширения сичным желтком? Очевидно, какой-то иконописный подлинник, кипи прорисей, листы гравюр — европейских и русских. Можно предположить, что Семён Спиридонов возил с собой даже целые иллюстрированные западные альбомы. Во всяком случае, его иконы 1670-х — 1680-х годов говорят об основательном знании гравюр нидерландских художников и в первую очередь произведений Питера ван дер Борхта. Изысканный стиль этого художника был особенно близок Семёну Холмогорцу¹⁷. Были, конечно, у иконографа и шивные тетради, куда он записывал понравившиеся ему композиции, выносил выписки из богословских книг и другие заметки¹⁸. Вероятно, частью такой походной тетради являются три подписанные прорисей Семёна Спиридонова: «Благовещение», «Спас Нерукотворный», «Спас Вседержитель». В конце XVII века они были включены перомонахом и иконописцем Антониева-Сийского монастыря Никодимом в Сийский иконописный подлинник¹⁹.

¹⁷ Туржанов Н. М. Работа Семёна Спиридонова Холмогорца строже деликатна за палеостроительной гравюры // М. В. Ломоносов и Север. Восточные конференции. 2017. № 27. С. 227–231 и др.

¹⁸ Такие тетради упоминаются в епископских пономарских и северных иконописных подлинниках. См. например: «Иконописный подлинник I России» Р. В. Остроумова-Лебедева. М.: СПб. ЛАНУХ, 1989. Т. 100. 262. Иконописец Н. С. Сибирский. Иконописный подлинник. Вып. 1–4. СПб. 1895–1898.

¹⁹ Туржанов Н. М. Работа Семёна Спиридонова Холмогорца строже деликатна за палеостроительной гравюры // М. В. Ломоносов и Север. Восточные конференции. 2017. № 27. С. 227–231 и др.

Ярославль. Конец 1660-х годов — 1670-е годы

На сегодняшний день каких-либо следов пребывания изюграфа в Москве или Холмогорах между 1667 и 1670 годами не обнаружено. Зато в это время в богатейшем городе Поволжья, Ярославле, появляется некий Семён Холмогор. В XVII веке Ярославль пережил эпоху своего расцвета (ил. 3). Водные пути по Волге и Шексне и сухопутные дороги связывали его со всеми сторонами света. Из Холмогор тянулись обозы с западноевропейскими товарами. Сюда направлялись корабли заграничного Востока. Город непрерывно подпитывался и новыми культурными веяниями — столичными, восточноевропейскими, далекими западными. Во второй половине XVII века Ярославль по численности населения был следующим после Москвы, по товарообороту уступал только стоальному граду и Казани. Здесь проживала шестая часть наиболее влиятельного и богатого кулечества — тысяч государевой сотни, служивших деньгами даже царскую казну. Ярославские купцы и вертуха ремесленного посада (лучшие люди) постепенно становились полноправными хозяевами в городе. На их средства велось масштабное строительство каменных церквей и палат. Многие виды искусства и ремесла достигли здесь высочайшего уровня, но особенно прославились иконописцы. В XVI — XVII веках ими был выработан свой собственный художественный стиль²⁰. Ярославцев часто вызывали в Москву и другие города, и не только для исполнения икон. Прирожденные монументалисты, главный вклад в русское искусство XVII века они внесли созданием храмовых росписей, поражающих грандиозностью стен и свободой замысла. В 1675 году ярославским иконографам, в числе первых художников России, было выказано особое царское благоволение — освобождение «от посалского тягла и службы»²¹.

Семён Спиридонов работал в Ярославле как минимум в течение тринадцати лет. Об этом свидетельствуют выполненные им для местных церквей иконы, датированные 1674, 1682, 1686, 1687 годами, и значительное число неподписанных произведений 1670-х — 1680-х годов. Несмотря на это, иконописец Семён Холмогор в документах Ярославля ни разу не упомянут. А ведь слуги государевы, составлявшие переписи, строго фиксировали

Вып. 1 — 1895. С. 4.

²⁰ Болодинов И. П. Ярославская иконопись второй половины XVI — XVII веков. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Л., 1984. С. 1.

²¹ Туржанов Н. М. Творчество Семёна Спиридонова Холмогорца ... Т. 1. С. 37.



Ярославль. The Late 1660s and the 1670s

To date no evidence has been found of Semyon Spiridonov's presence in Moscow or Kholmogory between 1667 and 1670, while a certain Semyon Kholmogor appeared in Yaroslavl at the same time.

Yaroslavl was in its heyday in the 17th century (illustr. 3). It was connected with many other cities and countries by the Volga and the Shkсна rivers, and also by land roads. Strings of carts with west-European goods came to Yaroslavl from Kholmogory. Boats from mysterious Orient arrived from the Volga's lower reach. New cultural trends and ideas — from Moscow, Central and even Western Europe continuously reached Yaroslavl. The city's population was second only to Moscow, and Yaroslavl's turnover was only inferior to that of Moscow and Kazan. One sixth of all the richest and most influential Russian merchants lived here. They were so-called "Tsar's hundred merchants", who even lent money to the Tsar. The local merchants and the best craftsmen gradually turned into full-fledged masters of the town. They gave money to build many brick churches and houses. Many arts and crafts reached a very high standard, and the local icon-painters became exceptionally famous. They developed their own artistic style in the 17th and the 18th centuries²⁰. Painters from Yaroslavl were often summoned to Moscow and invited to other towns not only to paint icons. Born muralists, the painters of Yaroslavl made their major contribution to the Russian art of the 17th century by doing the wall-paintings in churches. Their wall-paintings amaze us with their striking-

ly grandiose scenes and free basic ideas. In 1675, the icon-painters of Yaroslavl were among the first painters in Russia to get the Tsar's exceptional benevolence: they were relieved of "the local taxes and services"²¹.

Semyon Spiridonov worked in Yaroslavl at least thirteen years. The evidence is the icons he painted for local churches and dated of 1674, 1682, 1686 and 1687. He also painted many unsigned icons between the 1670s and the 1680s. In spite of that, no local documents mention Semyon Kholmogor, while the authorities religiously recorded the male population — from infants to elders — no matter whether one was a resident or a transient. The government and the local authorities needed exactly to know the resources of an administrative district in the case of an enemy invasion, fire or other calamities of any sort. Census registers provided the required data on the number of professionals. This was the basic way to register craftsmen, as guilds, similar to west-European trade corporations, appeared in Russia only in 1722. Still the townsfolk of the same trade had always settled in the same part of the town; the names of settlements and streets in Old Russian cities are the evidence: Poters' Street, Smiths' Street, Masons' Street, etc. Craftsmen always had a senior man, were in close commercial relations, and feasted in common and jointly built churches devoted to the patrons of their craft. However, all this referred to the craftsmen of widely spread trades. Unlike such populous communities, the community of icon-painters was extremely little. The icon settlement only in Moscow; it formed as late as in the second half of the 17th century. It wasn't easy for a nonresident to enter a local community of icon-painters. For Semyon Kholmogorets such integration

²⁰ Болодинов И. П. Ярославская иконопись второй половины XVI-XVII веков. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Л., 1984. С. 1.

²¹ Туржанов Н. М. Творчество Семёна Спиридонова Холмогорца ... Т. 1. С. 37.

мужское население от молодежи до старца, независимо от того, временно или постоянно проживает человек в городе. Правительству и местным властям надлежало точно знать, какими ресурсами располагает каждая административный центр на случай ярмарочного нападения, пожара и прочих напастей. Переписные книги давали и необходимые сведения о количестве людей, занимавшихся тем или иным мастерством. В то время это была основная форма официального учёта ремесленников: цехи — профессиональные объединения наподобие западноевропейских — появились в России лишь в 1722 году. Правда, известно, что последние люди, имевшие общий промысел, издревле сложились в одной части города. Об этом говорит название слобод и улиц старинных русских городов: Гончарная, Кузнечная, Смоляная и т.п. Ремесленники были тесно связаны торговыми отношениями, почти всегда имели старосту, собирались на пиры, совместно строили храмы во имя покровителей своего мастерства. Но всё это касается ремесленников, избравших широко распространённые профессии. По сравнению с их многочисленными сообществами круг людей, занимавшихся иконописанием, был крайне узок. Только в Москве существовала Иконная слобода, да и она возникла лишь во второй половине XVII века. Войти в среду художников мастеру из другого города было непросто. А для Семёна Холмогорова возможность интеграции в круг ярославских мастеров выглядела ещё сложнее. Хрупкость и пелась его рафинированных образов не были средни жизни неуверждающему духу искусства волжского города. Но всё-таки со временем иконописец занял заслуженное положение в Ярославле. Попытаемся проследить, как могла складываться здесь жизнь Семёна Холмогорова.

Можно назвать ряд причин приезда холмогорского художника именно в Ярославль. Например, возможность получить большой заказ ввиду активного строительства здесь церквей. А может быть, просто надежда на некоторую поддержку, позволившую обосноваться на новом месте с малыми детьми. Административно-территориальное деление России XVII века объединяло Ярославль и Холмогора в единый регион. Однако северин в городе на Волге было немного. И всё же не исключено, что здесь жили родственники иконографа. Возможно, таковым был холмогорский Гавриил Семёнов, внук Осипа Павлова Холмогорова²². Переписные книги одной из городских слобод — Дмитриевской сотни — за 1668–1670 годы сообщают: «...во дворе Гаврило Семёнов сын холмогорский бою пшала(б) да у него ж живет дядка Семен Колмогор холмогорский у него детей Милшка да Ларка по пяти лет, с кольеми»²³.

Многое говорит в пользу того, что в переписках Ярославля речь идет именно об иконографе Семёне Спиридонове. Судя по возрасту близнецов холмогорца, ему могло быть примерно столько же лет, что и иконописцу из Холмогора. Неделю не только в этом. В XVII веке иконописание часто не являлось самостоятельной или единственной профессией, и в переписных книгах иконографа числились отородниками, садовниками, священниками и т.п.²⁴. Сам знаменитый теоретик русского иконописного искусства ярославец Иосиф Владимиров назван в переписи 1646 года калашником или ретиком²⁵. Чтобы именовать «записаным», видимо, нужно было родиться в семье мастера-иконника. Сменить же профессиональную принадлежность было в то время почти столь же трудно, как и перейти из одного сословия в другое. В этой связи интересны материалы из истории иконописания Новгородца. В 1683 году к митрополиту Новгородскому для «скачка» еретических изображений Грошны было вызвано тридцать иконографов. Трое из явившихся указали, что Семён Спиридонов мог быть назван в переписи Ярославля холмогорцем. Возможно, поначалу ему приходилось не только числиться торговым холстом, но и заниматься этим ремеслом, так же, как позднее его сын Василий Семёнов, наряду с иконописанием, будет заниматься торговлей красками.

Однако в этот же период сведения о пребывании художника обнаруживаются и на Севере. Вероятно, не имея шансов на успех в Ярославле, он переехал в Новгород. В 1669/1670 году он трудился с младшим братом Никитой для церкви Благовещенского погоста Вязского уезда. «Во 178-м году холмогорец икононик Семён Спиридонов з братом с Никитой у Благовещенья в церкви 75 икон писали

with icon-painters of Yaroslavl appeared to be even more difficult. The fragility and sadness of his refined works didn't match the life-affirming spirit of the local art. With time, however, Kholmogorrets occupied a fitting position in Yaroslavl. We'll now try to speculate on Semyon Spiridonov's life.

There were some reasons for Kholmogorrets to choose Yaroslavl out of many other places. He could for example receive a big commission, as many churches were built here. He might also hope for a support in settling with his children at a new place. Yaroslavl and Kholmogor were in the same region according to the administrative division of the 17th-century Russia; however, few people from Kholmogor lived in Yaroslavl. Nonetheless Spiridonov's relatives too could live here: Gavriil Semyonov, a cloth-trader and Ossip Kholmogor's grandson, could be among them²³. The census registers of the Dmitrievskaya Settlement of 1668–1670 inform that the "cloth-trader Semyon Kholmogor, with Mishka and Larka, his five-year-old children, stay in the house of Gavriil Semyonov"²⁴.

Actually, many details in the local census registers evidence Semyon Spiridonov's presence. Judging by the twins' age the cloth-trader was of the same age as the icon-painter from Kholmogor. After all, icon-painting often was not an independent or sole occupation, and icon-painters were registered as truckers, gardeners, priests and so on²⁵. Joseph Vladimirov, a renowned theoretician of Russian icon-painting, was listed in the local census register of 1646 as a baker or a bricklayer²⁵. To be a "registered" icon-painter one had to be born into an icon-painter's family. To change your professional affiliation then was almost as difficult as to change your class or social status.

In this connection interesting are some facts from the history of icon-painting in Novgorod. In 1683, the metropolitan of Novgorod summoned thirty icon-painters for interrogation on a heretical depiction of the Holy Trinity. Three of them claimed they had never painted icons²⁶. No wonder that Semyon Spiridonov was registered as a cloth-trader. Not only had he perhaps to be listed as a cloth-trader but also did this business, like his son Vassily who later traded in paints too, besides making icons.

²² On Gavriil Semyonov's birth in Kholmogor see: Турчанин Н.М. Теория Семёна Спиридонова. Холмогория... Т. 1. С. 37–38.

²³ Addressed here is the most detailed entry of 1668: Ярославские писцовые донесения, межовые и переписные книги XVII в. // Труды Ярославской уездной архивной комиссии. Кн. VI. Вып. 3–4. Ярославль, 1913. С. 284.

²⁴ Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. Отписание ферьериков и патриотичей — Б-ж. изд. А.С. Суворина, 1903. С. 39.

²⁵ См.: Ярославль В. Г. Русская живопись XVII века... С. 178, примеч. 39.

²⁶ Румянов В.С. Основы древнерусского иконописания XVIII в. (по архивным источникам) // Феофанов В.Ростки. М., 1987. С. 293–294.

On the other hand, some evidence has been discovered of Semyon Spiridonov's presence in the northern lands. Most probably he had to come back to his hometown from time to time as at first he had either no or too little job in Yaroslavl. So he and Nikita, his brother, worked for the church of the Blagoveschensky Settlement in the Vazha District in 1669–1670. "In the year of 178, icon-painter Semyon Spiridonov of Kholmogor and Nikita, his brother, painted 75 icons, the Royal Door and the icon of Barham of Khunyn with scenes from his life for the church at Blagoveschensky Settlement; they got 75 rubles and 10 measures of rye for their mastery"²⁷. These works aren't extant. No other icons by Semyon Kholmogorrets of that time have yet been discovered.

In this context, the only work that has attracted the researchers' attention is the icon of Prokopy of Ustyug with 40 scenes from his life²⁸. The icon was commissioned by the merchant Afanassiy Gusselnikov and painted for the Church of St. Prokopy in Ustyug the Great circa 1669 (illustr. 4). The graceful and elongated figures, facial types, palaces, delicate beplated of the hills and even the letters in the life scenes on this icon look very much like those on the works by Semyon Spiridonov of the 1670–1680s. However, some differences are there too. A bigger part of the icon's surface was given to the life before Our Lady, is non-proportionally small. The background of the centerpiece probably was later over-painted blue. The border scenes are quite large and framed to distinct them from one another. The icon lacks the flowing and wave-like rhythm and the refined combinations of colours that help to integrate and adjust both compositionally insignificant and significant shapes in other works by Spiridonov. These are, however, the signs of mature mastery, while the absence of such features does not exclude the version of Spiridonov's participation in creating the icon of St. Prokopy of Ustyug. This icon will surely reveal to us more information on its painter after a detailed examination yet to be carried out.

To all appearances, Semyon Spiridonov then returned to Yaroslavl. We may assume so because of the "illegitimate child birth document" found among the documents of 1671 in the Church of St. Demetrius of Thessaloniki. According to the document, Spiridonov was a parishioner of this church: "On the 12th day of September... from Metropolitan Iona to Priest Ionomnik of St. Demetrius Church to read a puerperal prayer at Senka

²⁷ Турчанин Н.М. Русские летописные материалы. М., 1979. С. 259.

²⁸ Ярославль В. Г. Семён Спиридонович Холмогорец — иконограф XVII века... С. 249.

22 О холмогорском иконописце Гаврииле Семёнове см.: Турчанин Н.М. Теория Семёна Спиридонова. Холмогория... Т. 1. С. 37–38.

23 См.: Ярославль В. Г. Русская живопись XVII века... С. 178, примеч. 39.

24 Румянов В.С. Основы древнерусского иконописания XVIII в. (по архивным источникам) // Феофанов В.Ростки. М., 1987. С. 293–294.

25 См.: Ярославль В. Г. Русская живопись XVII века... С. 178, примеч. 39.

26 Румянов В.С. Основы древнерусского иконописания XVIII в. (по архивным источникам) // Феофанов В.Ростки. М., 1987. С. 293–294.

и дверь церкву, да икону Варлаама Хутыгского в житии в том же числе писали; а от мастерства от писма ряжено было и дано 75 руб. да 10 мер ржи»²⁷. Эти работы не сохранились, не привели пока к успеху и попытки обнаружить другие иконы Семёна Холмогорова данного периода.

Единственное произведение, привлекшее внимание учёных в связи с этой темой — образ «Проконий Устюжский с житием в 40 клеймах» (ВУТИАХМЗ)²⁸ (ил. 4). Он был написан около 1669 года для церкви Св. Прокония в Великом Устюге по заказу донатора храма купца Афанасия Гусельникова. Изящные, удлинённые фигуры, типы лиц, трактовка папал, хрупких ледячатых горок и даже начертания букв в клеймах этого образа очень близки к работам Семёна Спиридонова 1670-х — 1680-х годов. Однако стиль живописи. Большая часть пространства иконы отведена в молении перед Богородицей, непомерно мол. Его фон равномерно окрашен толубой краской (скорее всего, это поздняя запись). Клейма довольно крупные и чётко отделены друг от друга рамками. Здесь нет главного волнообразного ритма, удивительного по тонкости цветосочетаний колористического строя, которые способствуют единению и согласованно как незначительных, так и конструктивных-важных форм в работах холмогорского изотрафа. Впрочем, всё это признаки зрелого мастерства, и их отсутствие и не исключает версии о предполагаемом участии Семёна Спиридонова в создании иконы Прокония Устюжского. Памятник ещё ждёт более подробного исследования своего стиля и, возможно, даст новые сведения о своём авторе.

Завершив работу на Ваге, Семён Спиридонов судя по всему, возвратился в Ярославль. Предполагать это позволяет «потерянная память», хранящаяся среди документов 1671 года Ярославской церкви Св. Дмитрия Солуменского. Из текста «памяти» следует, что прихожанином этого храма был Семён из Холмогор. «... году сентября в день в (12) скомую попу Иоанникою что дал молитву родилану в дому ерослава посацкого человека Сенки Колмогора подлинному младенцу и имя нариши и святая крещенем свое крестить, как и всех православных христиан»²⁹. К сожалению,

нико, в документе не указаны пол ребёнка и имя, которым его нарекли. Как известно по более поздним источникам, у Семёна Спиридонова были сын Василий и дочь. Время их рождения не установлено, но ряд фактов говорит, что они появились на свет уже в 1670-х годах, когда старшие сыновья Семёна Колмогора «Мишка и Ларка» более не упоминаются в актах Ярославля или Холмогор. Впрочем, в то время детская смертность была чрезвычайно высокой.

«Почервенная память» интересна и тем, что указывает имя духовного отца «Сеньки Колмогора» — священника Иоанника, являвшегося также иконописцем. Не менее важно, что среди пастыри Иоанника был ярославский икограф Дмитрий Григорьев Плеханов³⁰. Не исключено, что благодаря им пржезкий мастер вошёл в среду местных художников и получить возможность заниматься в Ярославле иконописанием. Существует ещё одно совпадение, косвенно указывающее на такую возможность: первая из известных нам ярославских работ Семёна Холмогорова была выполнена для церкви Николая Мокрого в Спасской слободе в 1674 году. А именно в это время (1673–1675 годы) Дмитрий Плеханов в числе других мастеров трудился над росписью храма³¹. Церковь Николая Мокрого была заложена в 1665 году (ил. 5) на месте старейшего деревянного храма во имя Василия Кесарийского (Василия Великого). Её донаторами были гости «государевой сотни» Астафий Лузин, Андрей Лемин и посадские люди Фёдор Выморов и Степан Тарабаев³². Храм был освящён 14 июня 1672 года; к этому времени в нём уже существовал иконостас — без него освящение престолов было невозможно. Вскоре работы по благоустройству церкви взяли на себя сыновья Лузина — Клим и Семён. Видимо, они-то и поручили холмогорскому иконописцу написать икону «Василий Великий с житием в 42 клеймах» (см. альбом), вероятно, в память о первоначальном деревянном храме. Эту работу художник завершил 2 ноября 1674 года (дата указана в подписи на образе).

Чуть позже, возможно, в середине 1670-х годов, Семён Спиридонов написал для церкви Николая Мокрого

³⁰ Ярославские писцовые, дозорные, земельные и переписные книги XVII в., С. 537.

³¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 29. Л. 4491. Л. 1. 2. Последний текст документа впервые приведен в работе: Турчанин Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогоры... Т. 2. С. 314–316. Список иконописцев, участвовавших в росписи церкви Николая Мокрого, опубли.: Турчанин Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогоры. Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1992. С. 9.

³² Преображенский Г. Моисеевы и храмы г. Ярославля, их святых и древности. Ярославль, 1901. С. 86; Тихомиров Г. А. Ярославское зодчество // Ярославль, его прошлое и настоящее. Исторический очерк уездного края. Ярославль, 1913. С. 84.



Проконий Устюжский с житием в 40 клеймах. Около 1669 г. ВУТИАХМЗ.

Procopius of Ustyug with scenes from his life. Circa 1669. Museum-Preserve of History, Architecture and Art in Veliky Ustyug

slav! Spiridonov painted for the Church of St. Nicholas Mokry at the Spasskaya Settlement in 1674 (illustr. 5). At that time (1673–1675), Dmitry Plekhanov, with other masters, did the walls in the church³¹ the foundation of which was laid in 1665 at the site of the burnt wooden Church of Basil the Great. The new church was commissioned by Astafy Luzin and Andrey Lemn, the “Tsar’s hundred merchants”, and Fyodor Vymorov and Stepan Tarabayev³², the townsmen. The church was consecrated on 14 June 1672 which means that the iconostasis had been already made, otherwise consecration was impossible. Soon Klim and Semyon, Luzin’s sons, took care of the church. Probably they commissioned Semyon Spiridonov to paint *The Icon of Basil the Great with 42 scenes from his life* (album), evidently in the memory of the older wooden church. Spiridonov finished this icon on 2 November 1674 (the date was written on the icon, beside the signature).

Somewhat later, in the mid 1670s, Semyon Spiridonov painted *The Icon of John Chrysostom with 40 scenes from his life* for the Church of St. Nicholas Mokry (album). After some time he did for the church *The Icon of Elijah the Prophet*, dated of 28 November 1678. (The above icons are now in the Yaroslavl Art Museum)³³. Later the Luzins commissioned Spiridonov a few times. They definitely liked his manner and peculiar artistic vision, so evident in the icons with life scenes. It is not by chance that at least five extant icons were commissioned by the Luzins.

The Icons of Basil the Great and of John Chrysostom, who were the greatest fathers of the Christian Church, are notable in many respects. On these earliest icons by Spiridonov we may identify some features that will reappear in his every next icon. These are stylistic and compositional techniques, and a peculiar emotional harmony. To them refer the manner in which Spiridonov painted faces (reddish-brown ochre over green-brown proplasma), thoughtful and dissociated countenances (so popular among the masters of the Stroganov style), and colours with complex and elaborated shades. Among the features that help us recognize the works of Semyon Spiridonov are: bluish-green background with

³¹ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 29. Л. 4491. Л. 1. 2. Последний текст документа впервые приведен в работе: Турчанин Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогоры... Т. 2. С. 314–316. Список иконописцев, участвовавших в росписи церкви Николая Мокрого, опубли.: Турчанин Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогоры. Автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1992. С. 9.

³² Преображенский Г. Моисеевы и храмы г. Ярославля, их святых и древности. Ярославль, 1901. С. 86; Тихомиров Г. А. Ярославское зодчество // Ярославль, его прошлое и настоящее. Исторический очерк уездного края. Ярославль, 1913. С. 84.

³³ On the provenance of the icons from the Church of St. Nicholas Mokry see: Turchaniin N. M. Новые данные о жизни и творчестве Семёна Спиридонова... С. 216.



5 Церковь Николая Мокрого 1674 г. и Троицкой Богородицы 1686 г. Ярославль

Churches of St. Nicholas Mokry (1674) and of Our Lady of Trokhvin (1686). Yaroslavl

то образ «Иоанн Златоуст с житием в 40 клеймах» (см. альбом). Спустя какое-то время туда попала ещё одна житийная икона мастера с изображением Ильи Пророка, датированная 28 ноября 1678 года (все — в собрании ЯХМ)³⁷. В дальнейшем Лузини ещё не раз приглашала Семёна Холмогорца. Им явно импонировала манера изображения, особенности его художественного видения, наиболее ярко сказавшиеся в житийных образах. Представляются неслучайным, что именно с Лузинными связаны как минимум пять таких произведений холмогорского мастера из семидесятидвух до нас.

Житийные иконы святых Василия Великого и Иоанна Златоуста, величайших отцов Церкви, знаменательны во многих отношениях. В этих самых ранних из известных работ холмогорского мастера можно выделить ряд черт, которые будут встречаться и в каждой последующей его работе. Это стилистические и композиционные приёмы, особенности эмоционального строя. К ним относятся манера написания ликов (рыжеватое охрене по зеленовато-коричневому санкирю); задумчивая отрешённость образов, близкая строганским мастерам; колорит со сложными тоновыми разборами. В числе примет произведений Семёна Холмогорца и голубовато-зелёный фон с градациями светлого и тёмного тонов (лишь в редких случаях художник будет использовать другие решения). Присутствует здесь и элемент, характерный для всех житийных образов мастера: текстовая рамка между средником и нижним клеймом. Написанные здесь золотом по малиновому лаку строки пропай и кондака смягчают контраст между крупными фигурами центральной части и окружающими их миниатюрными сценами. Количество этих композиций, представляющих подробнейшие жизнеописания святых, также обращает на себя внимание. Житийные иконы Василия Великого и Иоанна Златоуста встречаются редко. В качестве предшественников произведений Семёна Спиридонова можно назвать всего несколько памятников. Причём на его иконе святого Василия представлено самое большое число сцен — сорок две. Образ святителя Иоанна, окружённый сорочка миниатюрными изображениями, уступает по количеству композиций лишь житийной иконе «Иоанн Златоуст» из Троице-Варницкого монастыря близ Ростова, где представлено пятьдесят два клейма (первая половина XVII века, ЯХМ). Следуя традиционной схеме жи-

тийных икон, Семён Холмогорец несколько усложняет её, удвоив нижний и верхний регистры клейм. Подвиги и деяния святителей сплетаются в единый узор, украшающий их образы. Это своего рода метафора духовной красоты, которую они явили миру своей жизнью.

Обе иконы не принадлежат кединовременному заказу Лузинных. Об этом говорят некоторые различия в стиле и несопадающие пропорции деревянной основы. Однако рассматриваемые изображения очень сходны по общей композиции и эмоциональной характеристике, определяемой единством роли святителей в истории Церкви. «Столпы учёности» представлены в средниках икон prominently, твёрдо стоящими на земле. Их удлинённые силуэты напоминают церковную свечу, символизирующую, по словам святого Симеона Солунского, «воздание Богу от всего мира». Внешне неподвижные, снятые не безмолвствуют; они передают божественные глаголы людям в момент свершения литургии. На это указывают жест импозитного благословения, Евангелие в руках, а также торжественное облачение, употребляемое только во время главной церковной службы.

Цветовое решение фона средников обоих образов не привычно для традиционной иконы. Обычно он сплошной, непроницаемый, символически проткрывающий лишь часть бескрайнего и безвременного пространства Царства Небесного. В образах же холмогорского мастера фон зеленовато-голубой и неравномерный: сверху светлый, внизу — поэма более тёмный. В столице такой приём не позже 1660-х годов начали применять мастера Оружейной палаты. Возник он, вероятно, под влиянием западной живописи, а возможно — как итог интереса русских художников к реальному миру³⁸. Но каковы бы ни были причины, очевидно, что такая трактовка позволила внести новые акценты в понимание взаимодействия горнего и дольного миров. Эту особенность Семён Холмогорец мог перенять в Москве, когда был вызван туда царским указом. Он символически запечатлел святителей в потоке неслезного света, который рассеивает тьму, царящую на земле. Палитра холмогорского иконографа на первый взгляд поражает большим разнообразием и изысканностью цветосочетаний. На самом деле кажущееся многообразие его произведений строится на трёх основных цветах: киновари, тёмно-зе-

more sophisticated, by doubling lower and upper lines of border scenes. The deeds and labours of the saints interweave in a single tracery decorating the depictions of them. It's a kind of a metaphor of spiritual beauty which the saints presented to the world through their lives.

The two icons were not painted under the Luzin's single commission as there are some stylistic differences and mismatching proportions of the wooden planks. However, the two depictions are very similar in their composition and emotional mood defined by the unity of St. Basil's and St. John's role in the history of the Christian Church. The "pillars of erudition" are represented en face in the centerpiece. They stand firmly on the ground. Their elongated silhouettes remind of a candle that, according to St. Simeon of Thessaloniki, symbolizes "the requital to God from the whole world". The externally agile saints are not silent: they transmit divine words during the liturgy — the evidence is the

³⁶ См.: Бурыкин/Бурыкина Г. Л. Предшественники востроения в работах Симона Лузинных // Русская иконопись: историко-культурный XVIII в. — СПб.: Издательство «Лань», 1991. С. 20. Юрий Мельников-Арбузов. Материалы к исследованию. VIII—XIX вв., 1991. С. 20.

³⁷ О присоединении иконы к иконе Николая Мокрого см.: Трунов Г. М. Новые данные о жизни и творчестве Василия Спиридонова. С. 256.

³⁸ См.: Спиридонов Ю. М. Холмогорцы. Жизнь в искусстве

лёном, малиновом. Однако эти краски не доминируют, а преломляются в многочисленных оттенках. Гармония цвета достигается и путём введения мягких, тёплых тонов дополнительных красок (жёлтый, коричневый, серый), плавно входящих в общую гамму. Контрастные цвета, чёрный и белый, Семён Спиридонов использовал минимально.

При небольшом числе сохранившихся достоверных памятников и отсутствии у некоторых из них детальной сложной выстроить линию эволюции художника. Однако даже простое сравнение образов Иоанна Златоуста и Василия Великого позволяет заметить изменения, происходящие в манере мастера. Так, в иконе Василия Великого,

считающейся наиболее ранней, обращает на себя внимание частое использование мелкого белёного орнамента, украшающего палаты, относительная упрощённость цветоточечной. Возможно, поэтому архитектура выглядит тяжёловесной, а композиция в целом — несколько перегруженной. Встречающаяся здесь почти в каждом клейме

деталь — картуш с именем святителя или Христа — присутствует и в иконе «Иоанн Златоуст». Но постройки во второй иконе выглядят намного стройнее благодаря чередующимся вертикальным элементам архитектурных, зрительно разбивающих монolithicность стен. Колорит становится более изысканным, тональные градации усложняются. Мастер использовал здесь разнообразные оттенки

цветов: лилово-малиновое, лилово-розовые, коричнево-лиловые, серо-зелёные и т.п. Благодаря этому композиции выглядят более свободными и динамичными по сравнению с цветом: лилово-малиновое, лилово-розовые, коричнево-ли-

ловые, серо-зелёные и т.п. Благодаря этому композиции выглядят более свободными и динамичными по сравнению со стенами предыдущего произведения. Вместе с тем, очевидно, что при работе над образом Иоанна Златоуста Семён Спиридонов обратился к помощи другого мастера. На это указывают особенности написания ликов. Здесь по общему коричнево-зеленоватому тону (в основе личного письма) положено очень яркое высветление белилами и подмывками розовой краской, отчето переходящие от теневых частей к светлым становятся более контрастными. Подобное решение совершенно не типично для холмогорского мастера.

В нескольких клеймах развевалось плащи за плечами персонажей обрисованы столь резко, что выглядят как бы одереветнелыми³⁵. В жёстких очертаниях ряда предметов

³⁵ Впервые на эти особенности иконы обратил внимание С. И. Маслаицкий, обратившись к эволюции стиля Семёна Холмогорова. См.: Маслаицкий С. И. Ярославская икона Иоанна Златоуста: взгляд на иконопись. Альбом. М., 1973. С. 86. И. П. Вологодина высказала мнение об участии в написании иконы Иоанна Златоуста другого мастера. См.: Вологодина И. П. Ярославская икона Иоанна Златоуста второй половины XVI-XVII веков. Дис... канд. искусствоведения. Л., 1984. С. 124.

также трудно усмотреть мягкость линий холмогорского икографа (ссылка 39, 40). Иногда здесь встречаются неорпорционально приземистые фигуры, непривлекательные. Тем не менее, очевидно, что общий замысел и исполнение практической всей иконы принадлежат самому Семёну Спиридонову. Более того, достоинства этого произведения говорят о начале нового этапа в совершенствовании его мастерства.

Ярославль—Москва—Холмогоры. 1677 — начало 1680-х годов

Конец 1670-х — начало 1680-х — годы, во многом определившие дальнейший путь холмогорского иконописца. Это период чрезвычайно насыщенный событиями и, возможно, самый счастливый в жизни мастера, время, принесшее ему подлинное признание Ярославля. В конце 1670-х годов Семён Спиридонов продолжал работать и в других городах. В 1680-х же он получал один за другим заказы от ярославских меценатов. Мастер создал в Поволжье свои лучшие произведения. Ему подражали: изучали стиль, осмыслили находки в иконографии. Художник из Холмогор стал родоначальником (или одним из таковых) нового для Ярославля стилистического направления.

В июле—августе 1677 года лучшие художники Ярославля были вываны в Москву. И первым в списке ярославской артели назван «Семен Холмогор», вторым — Василий Ананьев, далее перечислены костромичи по главе с Гурием Никитиным³⁶. Они должны были прибыть в мастерскую Посольского приказа для «построения» нескольких священных книг предназначавшихся для церкви Спаса Нерукотворного, «что у него великого государя на верху». Кроме приказными Евангелие, писанное на «городовных», в работе участвовали и придворные художники — жалованные иконописцы Оружейной палаты. Украшенные 1200 миниатюрами Евангелие, писанное на дорогой «александрийской» бумаге средних размеров, долбым уставным письмом в лицах³⁷, до сего дня остаётся одним из самых великолепных творений русских мастеров. Образы, принадлежащие руке Семёна Спиридонова,

³⁶ Колпаилов Э. Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотоплетения в её создании и деятельности // Русские государственные и церковные иконописцы XVIII-XIX веков. Исследования и публикации в память о профессоре В. П. Волгодина. М., 1961. С. 398.

³⁷ Там же.

fingers in a blessing gesture, the Gospel in hands and ceremonial vestments, worn only during the major religious service.

The choice of colour for the background on the center-pieces of the two icons is unusual for a traditional icon. Usually the background colour stretches continuously, is impetrable and symbolically uncovers only some part of the endless and timeless space of the Kingdom of Heavens. However, the background on the icons of Kholmogorets is green-blue and uneven: lighter at the top and darker at the bottom. The masters of the Armoury Palace in Moscow started to use this technique in the 1660s or earlier. It probably emerged under the influence of western painting or out of Russian painters' interest in the real world³⁵. However that might be, the new interpretation helped to introduce new aspects in the conception of interaction of the celestial world and the earthly world. When he was summoned to work there by the tsar's decree, Spiridonov symbolically depicted the two saints in the flow of unearthly light which diffuses darkness reigning on earth. At first glance his colours strike with diverse and exquisite combinations. In fact, Spiridonov's seeming multi-colour scheme is based on three basic colours: cinnamon, dark-green and crimson. These colours, however, do not dominate but refract in multiple hues. The harmony of colours is reached by adding soft and warm hues of yellow, brown and grey that flowingly entered the overall colour scheme. Spiridonov marginally used contrasting black and white colours.

It is difficult to trace an artist's evolution if the works attributed to him are few and the dated ones are even fewer. However, even a simple comparison of *The Icon of John Chrysostom* with *The Icon of Basil the Great* shows the shifts in the master's manner. So in *The Icon of Basil the Great*, which is thought to be older, the painter used relatively simplified colour combinations and a lot of small ornaments of whites to decorate the palaces. Therefore the buildings may look heavy, and the whole composition, a bit overladen. Almost every border scene has a cartouche with the saint's or Christ's name in it; this detail is on *The Icon of John Chrysostom* too. However, the buildings on the latter icon look much more slender due to vertical architectural elements of alternate colours that seem to break the solidity of the walls. The colours become more exquisite, and the hue gradations more complex. The master used diverse hues: pur-

³⁵ См.: Букова-Дьячкова И. Л. Простроительные построения в работах Семёна Златоуста // Русские государственные и церковные иконописцы XVIII-XIX веков. Исследования и публикации в память о профессоре В. П. Волгодина. М., 1961. С. 20.

ple-crimson, purple-pink, brown-purple, grey-green and so on. Therefore the compositions look freer and more dynamic compared with the scenes on the former icon. Semyon Spiridonov, however, had asked another master to help him with *The Icon of St. John Chrysostom*; the way the faces were painted point to that. Very bright, highlighting whites and touches of pink are laid upon the overall brown-green colour of the face, therefore more contrasting. This solution is totally unusual of Spiridonov. The fluttering cloaks in some scenes are drawn so sharply that they look like stiffened³⁶. The rigid contours of some objects hardly reveal the soft lines of Spiridonov (scenes 39 and 40). Some of the figures are disproportionately stocky, which was unacceptable for Spiridonov. Nonetheless it is evident that Semyon Spiridonov himself designed and painted almost the whole icon. Furthermore, the values of this work speak for a new phase in the growth of Spiridonov's mastery.

Yaroslavl—Moscow—Kholmogory. 1677 — early 1680s

The late 1670s and the early 1680s in many ways defined Spiridonov's way. This period was rich in events and, perhaps, the happiest in his life; Kholmogorets won recognition in Yaroslavl. In the late 1670s Spiridonov worked in other towns too. In the 1680s he received commissions from patrons of art in Yaroslavl, one after another. The master created his best works in the Volga region. Some other icon-painters imitated him, studied his style and interpreted his findings in icon-painting. Kholmogorets became a progenitor of a new stylistic trend in Yaroslavl.

In June-August 1677 the best icon-painters of Yaroslavl were summoned to Moscow. "Semyon Kholmogor" was the first on the list; Yassily Ananyin was the second, while painters from Kostroma, headed by Guryi Nikitin, were listed below³⁶. They were to come to the workshop of the Ambassador Department (the then "ministry for foreign affairs") to make an altar Gospel. This was an important mission because the Gospel was for *The Church of the Mandylion*—"Upstairs at the Palace of the Great Tsar". Along with the painters summoned from other towns, some tsar's

³⁵ S. Maslaitskiy was the first to note these peculiarities of the icon and established them as the evolution in Semyon Kholmogorets's style. See: Maslaitskiy S. I. Yaroslavl'skaya ikona Iovanna Zlatoustu: vzglyad na ikonoпись. Альбом. М., 1973. С. 86. И. П. Вологодина высказала мнение об участии в написании иконы Иоанна Златоуста другого мастера. См.: Вологодина И. П. Ярославская икона Иоанна Златоуста второй половины XVI-XVII веков. Дис... канд. искусствоведения. Л., 1984. С. 124.

³⁶ Колпаилов Э. Е. Художественная мастерская Посольского приказа в XVII в. и роль золотоплетения в её создании и деятельности // Русские государственные и церковные иконописцы XVIII-XIX веков. Исследования и публикации в память о профессоре В. П. Волгодина. М., 1961. С. 398.

не удалось выделить среди этих миниатюр, принадлежавших в общей сложности двадцати художникам. Уже давно подмечено, что ради соблюдения единства прилаженные ко двору городские мастера подчинили свой изобразительный почерк и приемы стилистике ведущего художника. Однако это, возможно, не единственная причина. Скорее всего, холмогорский иконописец не был в числе художников, завершивших работу над Евангелием в марте 1678 года, поскольку в списке «пожалованных» за труды над миниатюрами книги (и даже ее переплетом) его имя не упомянуто³⁸. Но иконограф, скорее всего, не отправляли обратно в Ярославль, а привлекли к каким-то другим заказам.

Это очередное посещение мастерских царского двора было для Семёна Спиридонова знаменательным: в декабре 1677 года специальная комиссия во главе с первым художником Оружейной палаты Симоном Ушаковым рекомендовала его и нескольких других иконографов на должность придворного жалованного иконописца. Вакансии образовались после кончины Никиты Павловича и Андрея Ильина. Причём в итоговом докладе государю Семён Холмогорец и Гурий Никитин выделены как наиболее даровитые: «...те иконописцы писмо пишут самое доброе мастерство а костромитин Гурей Никитин, да Семён Спиридонов мастерством своим против Никиты Павловича стоят»³⁹. Однако известно, что ни «костромитин», ни холмогорец не получили места при дворе. Далее в том же докладе говорится следующее: «...а ныне на Москве иконописцев с Костромы Гурей Никитин и тот иконописец Гурей Никитин ныне по указу великого государя на время в Посольском приказе холмогорец Семён Спиридонов да Симоновичи Ушакова живут на Москве ж...».

Исходя из замечания о работе в приказе и к Семёну Холмогорцу или имеется в виду только то, что в данный момент он находится в стольном городе.

Не исключено, что Семён Спиридонов задержался в Москве дольше, чем до 31 марта 1678 года. Отчасти так заставляют думать некоторые особенности его подписной иконы «Илия Пророк с житием в 26 клеймах» (ЯХМ) (см. альбом). Этот памятник не без оснований называют

Интересно, что в авторской подписи на иконе «Илия Пророк с житием в 26 клеймах», Семён Спиридонов именует даже привычное ему ромбовидное начертание букв «е» и «я» на округлое, распространённое у мастеров Москвы. Однако, несмотря на нюансы, подпись на образе сделана не чиновником, а самим художником. Об этом

granted icon-painters from the Armory Palace were engaged. The Gospel to date remains one of the most gorgeous artworks of Russian masters. It was decorated with 1200 miniatures, written on expensive "medium-size paper from Alexandria", in good canonical writing, and with illustrations³⁷. No one has managed to single out the works of Spiridonov from the miniatures made by the twenty painters. It has been noted long ago that for the purpose of uniformity, the painters from other towns had to adjust their graphic handwriting and techniques to the style of the leading painter. However, this perhaps was not the only reason. Probably Spiridonov was not among the painters who finished the work on the Gospel in March 1678, as his name was not listed among the painters rewarded for their work on the miniatures (and even the cover) of the Gospel³⁸. Most likely Spiridonov was engaged in another commission but not sent back to Yaroslavl.

This recurrent visit to the Armory Palace appeared to be significant for Spiridonov; in December 1677 a special board, headed by Semyon Ushakov who was painter number one in the Armory Palace, recommended Spiridonov and some other icon-painters for the position of "tsar's granted icon-painter". The vacancies opened after Nikita Pavlovs and Andrey Ilyin had passed away. In the final report to the tsar, Semyon Kholmogorets and Guriy Nikitin were singled out as the most talented: "those icon-painters display thorough mastery, and Guriy Nikitin to Nikita Pavlovs"³⁹. As, as we know, neither Nikitin nor Spiridonov got the positions. The report also states, "...now Guriy Nikitin is in Moscow by the decree of the tsar and temporarily works for the Ambassador Department as well as Semyon Spiridonov and Ushakov's apprentices who live in Moscow ... The lack of punctuation in the original text makes it unclear whether Spiridonov just stayed in Moscow then or worked for the Ambassador Department too.

We may assume that Spiridonov stayed in Moscow even after 31 March 1678. Some peculiarities of his icon of *Elijah the Prophet with 26 scenes from his life* (YaAM) (album) make us think so. There are some reasons to name this icon the best work by Spiridonov and, moreover, one of the most portable icons of the 17th century. Before examining this wonder-

³⁷ Ibidem.

³⁸ РГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 12. Л. 1730в. Файлы 1. Картон 86. Л. 1. Документ об иконной комиссии, полностью приведен в работе: Гуревич Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогорцы...: 1, 2. С. 236.

³⁹ Файлы 106. Л. 1. С. 10. Упоминание о работе над 1673 годом, полностью приведен в работе: Гуревич Н. М. Творчество Семёна Спиридонова. Холмогорцы...: 1, 2. С. 236.

ful icon in detail, let's focus on the painter's inscription and signature on the bottom margin of the icon. The sequence of narration here is totally typical of Semyon Spiridonov. By comparing his autographs one can notice that he was quite conservative and almost never broke his rules. As an example, let's consider his inscription and signature on the icon of 1687: "This holy image was painted in the summer of 7296 on the 29th day of December the work is by painter Semyon Spiridonov Kholmogorets". Spiridonov usually first put the name of an icon, the date of completion and then added, "The work is by painter Semyon Spiridonov Kholmogorets". The inscription on *The Icon of Elijah the Prophet with 26 scenes from his life* is a rare exception from this rule: in the year of "7187 on the 28th day of November Semyon Spiridonov Kholmogorets painted this icon of Elijah the Prophet";

This atypical of Spiridonov form of signature has many analogues on the works by the masters of the Armory Palace where the painters first stated the date of completion, often skipped the name of an icon and used a different sequence of words. For example the inscription on the Mandylion by Semyon Ushakov of 1677 (Russian Museum): "In the year of 7185 painted by Pimin Fyodorov nicknamed Ushakov". Such inscriptions could be a kind of formal registration performed by an official of the works by tsar's granted painters.

Interestingly, Semyon Spiridonov even substituted rounded Russian letters "я" and "и", popular with the masters of Moscow, for their diamond-shaped analogues in the inscription on *The Icon of Elijah the Prophet with 26 scenes from his life*. However, in spite of the nuances, the inscription on the icon was made by the painter himself, not by an official. The shape of other letters and a semi-colon at the end are the features of Spiridonov's autographs.

Elijah the Prophet, on Semyon Spiridonov's icon embodies a lofty human spirit striving for God. The prophet's light weight and fleshless figure hardly touches the ground. He is facing Sabaoth. A great and stern exposé of all apostates, he is presented here as a tired and despairing suppliant: "It is enough; now, O LORD, take away my life..." (1 Kings 19:4). As in Spiridonov's earlier icons, the bluish-green background gets darker and denser top-down. A little heavy arch of crimson and golden colours frames the central figure. The rounded contour of the ground, represented as a landscape, highlights the event's universal nature. The colour scheme of the centerpiece is usually stricter than that of the border scenes on the icons by Spiridonov: While on *The Icon of Elijah the Prophet* the central figure was painted in a complex colour scheme, Elijah's tunic seems to



Подпись Семёна Спиридонова на иконе «Илия Пророк с житием в 26 клеймах»
Signature of Semyon Spiridonov on the icon «Elijah the Prophet»

говорит и написание прочих букв, и точка запятой — знак, традиционно завершающий его авторграфы.

Образ Илии Пророка в иконе Семёна Спиридонова являет воплощение высоты человеческого духа, устремлённого к Богу. Лёгкая бесплотная фигура пророка, едва касающаяся земли, обращена к Саваофу, Великий и прозвней обличитель всех богоотступников представлен здесь уставшим и отчаявшимся просителем: «Довольно уже, Господи, возьми душу мою» (3 Цар. 19: 4). Голубовато-зелёная модельровка фона, как и в более ранних иконах мастеров, светлая в верхней части, спускается к земле. Несколько тяжёлая малиново-золотая арка обрамляет центральный изображение. Окружное очертание земли, представленной в виде пейзажа, подчёркивает вселенский характер происходящего. Обычно в иконах Семёна Холмогорца палитра средняя более строгая, невелики цветовые строи и клеём. В иконе Илии Пророка, напротив, центральный образ решён в сложной колористической гамме. Хитон Илии словно соткан из разноцветных нитей: золотых, коричневых, лиловых, малиновых. В композициях житийного цикла доминируют, подчиня все остальные, три излюбленных художником цвета: малиновый, розовато-оранжевый и зелёный.

Икона Илии Пророка по сравнению с более ранними произведениями мастера выделяется большей строгостью композиции, строгостью и удивительным чувством меры в выборе пропорций. Некоторые образительные детали никогда уже не повторятся в работах Семёна Спиридонова. Так, полусферическое очертание земли в среднем не находит аналогий в остальных его образах, где поём, традиционно, отделяется от фона строгой горизонтальной линией. Богословская литература Византии такая особенно известна, как минимум, с IV века и неоднократно упоминается в Беседах святого Василия Великого на Шестоднев: «...через постепенное переходение солнца, создавая на земной окружности благоприятное ... при благоустройстве всего этого утробляется окружающая земля»⁴⁰. В произведениях же русской иконописи, созданных вне столиц, окрульный поём появляется ближе к концу столетия (например, новгородская провинциальная икона «Артемий Веркольский, в житии» из собрания ГРМ). В работах парских иконографов и трудившихся в Москве городских мастеров эта специфическая черта встречается уже

⁴⁰ Подробно о нем см. в статье автора «Византизм, Византизм, артемиевская икона» // Иконографический сборник, М., 1985, с. 55.

в конце 1660-х годов. Возможно, она объясняется тем, что в XVII веке христианский мир уже вынужден был принять астрономические открытия Николая Коперника и Галилео Галилея и начать вглядываться на основы бытия, строение Вселенной. Неслучайно палата просвещённых русских бояр в это время украшали огромные глобусы, привезённые из Западной Европы.

Создана житийные циклы своих икон, Семён Спиридонов иногда обращался не к одному, а к нескольким книжным источникам. Так, сюжетные первых двух клеём иконы Илии Пророка — Пророчество о рождении Илии и Видение при рождении пророка его матери — не упоминаются в Библии. Первое из них опирается на сочинения Епифания Кипрского, второе восходит к апокрифическому сказанию, вошедшему в Похвальное слово пророку на 20 июля.

Свои особенности есть и в художественном строе клеём иконы. В произведениях Семёна Холмогорца они композиционно заперены. Это правило нарушается в трёх последних сценах верхнего ряда иконы Илии Пророка. Линия холмистого берега, дробящегося мелкими уступами (клеём 5), поднимается вверх, образуя в следующем клеёме непрерывную цепь гор и холмов. Далее, отгибая сцену встречи пророка с саргетской женщиной, она замыкается изображением города. Кажется, что все события происходят в долинах одной горы. Вероятно, эта особенность пророческая в стилистике искусства монументальной живописи. Она встречается и в иконах некоторых других иконографов, например, москвича Борисува («Собор Михаила архангела и прочих бесплотных сил...», 1669, ГРМ).

Черты образа «Илия Пророк в житии», находящие параллели в московском искусстве, позволяют предположить, что художник мог ориентироваться на столичного заказчика. Однако по какой-то причине икона оказалась востребованной, и её приобрели для своего ярославского храма Николы Мокрого старые знакомые Семёна Спиридонова, купцы Лузины. О том, что это произведение не было заказано ими изначально, говорят и материальные данные образа — характер шпона, размеры. Они не совпадают с пропорциями других икон Семёна Холмогорца из этой церкви. Доставить же икону в Ярославль было несложно: известно много примеров, когда иконописцы, «сидя по своим городам», писали образы для других мест, а затем доставляли их туда со своими или популярными образцами.

Возможно, к числу работ, выполненных во время пребывания Семёна Холмогорца в Москве, относятся

бе woven of golden, brown, purple and crimson threads. Spiridonov's three favourite colours — crimson, pinky-orange and green — subdue other colours in the border scenes.

The icon of Elijah the Prophet has a more orderly composition, as well as stricter and amazingly exactly selected proportions, compared with Spiridonov's earlier icons. Some of figurative details will never reappear in his works. So a semi-spherical contour of the earth in the centerpiece has no analogues in Spiridonov's other icons where the earth was traditionally separated from the background with a strict horizontal line. This peculiarity is known in Byzantine theological literature at least since the 4th century and more than once mentioned in Hexameron by St. Basil the Great⁴⁰. In Russian icons painted outside Moscow, the rounded earth line appeared to the end of the 17th century (for example on *The Icon of Artemiy Vertikolskiy with scenes from his life* painted in Novgorod and now kept in the Russian Museum). The provincial icon-painters who worked in Moscow and the tsar's granted icon-painters rounded the earth line already in the late 1660s. This rounding could be explained by the fact that the Christian world had to accept astronomic discoveries by Nicolaus Copernicus and Galileo Galilei, and review the foundations of the nature of the universe. No wonder that huge globes, brought from Western Europe, decorated the palaces of some enlightened Russian boyars.

When Semyon Spiridonov created live scenes on his icons, he sometimes referred to many books, not one. So the subjects of the first two border scenes on *The Icon of Elijah the Prophet*: "Prophecy on the birth of Elijah by a philosopher" and "The vision of Elijah's mother at his birth" are not found in the Bible. The former scene had been described in writings by Epiphanius of Salamis, and the latter was based on an apocrypha in the Praise to the prophet, read on the 20th of July.

Also peculiar is the artistic harmony of the border scenes of the icon. The border scenes in Spiridonov's icons are compositionally complete. This rule was broken in the last three scenes of the upper tier on *The Icon of Elijah the Prophet*. The line of the hilly bank with small ledges (border scene 5) goes up and forms a continuous chain of mountains and hills in the next border scene. The line then turns around the scene of the prophet meeting the widow of Zarephath and locks itself in the depiction of the city. All the events seem to happen in the valleys of the same mountain. This peculiarity must have been introduced into easel painting from monumental paint-

ing. You may see it also on icons by some other painters, for example Merkul Borissov from Moscow (*The Icon of Assembly of Michael the Archangel and other fleshless powers...*, 1669, Russian Museum).

The Moscow-like features of *The Icon of Elijah the Prophet with scenes from his life* enable us to assume that Spiridonov wanted to satisfy a commissioner from Moscow. However, by some reasons the icon was not called for, and the Luzin's old acquaintances of Kholmogorets⁴¹, bought it for the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl. The Luzin brothers hadn't commissioned this icon as its size and the type of their hung mismatch those of other icons painted by Spiridonov for this church. It wasn't difficult to bring the icon to Yaroslavl: icon-painters used to "sit in their towns" and paint icons for other places. The painters then delivered their icons with passing or designated carts.

Perhaps, while staying in Moscow, Spiridonov painted *The Icon of St. Nicholas Wonderworker* from the tomb iconostasis of Regent Princess Sophia Alekseyevna at the Smolensk Cathedral of the Novodevichy Convent⁴². This icon has been quite recently attributed as a probable work by Semyon Spiridonov of the 1680s.⁴³ Many features of the icon are really very similar to those in the works by Kholmogorets. The drawing, the colour scheme, the painting manner and the countenance type we shall later see in *The Icon of St. Nicholas Wonderworker*, definitely painted by Spiridonov in 1685. By sight these two icons are amazingly similar, though they are considerably different in size. Some details, however, make the icon from the Novodevichy Convent similar to *The Icon of Elijah the Prophet* of 1678: the crimson and golden arch with wide silver piers with openwork golden columns. Besides, this icon has no décor elements which appeared in and became typical of Spiridonov's works since the 1680s. The main thing is that the newly attributed icon was interpreted by Spiridonov more in the manner of the icons of the 1670s than of the icon of 1685.

It has appeared to be impossible to trace the story of *The Icon of St. Nicholas* before it was placed over the tombstone of Regent Sophia. One can only share some considerations. Sophia Alekseyevna passed away in 1704, after sixteen years of confinement in the Novodevichy Convent. Peter the Great, her brother, who had declared her an "infamous person", didn't want to take care of a deserving decoration of the former re-

⁴¹ ИДМ № 10803, И 172.

⁴² Архивчик М. М. Шваровой. Св. Савва Руч. / Атаманск. Виз. 302. Спб., 2011. С. 407, № 232.

ещё один памятник⁴¹. Это икона Николая Чудотворца из надгробного иконостаса правительницы царевна Софья Алексеевна в Смоленском соборе Новодевичьего монастыря. Совсем недавно она была атрибутирована как возмозное произведение Семёна Спиридонова 1680-х годов⁴². Действительно, многое в ней очень близко к работам холмогорского иконографа. Рисунок и цветовое решение, написание и тип лица почти идентичны тому, что мы видим позднее в житийной иконе Николая Чудотворца — безупречном создании холмогорского мастера 1685 года. Внешнее сходство этих памятников поразительно, несмотря на существенные различия их размеров. Однако ряд деталей более роднит образ из Новодевичьего монастыря с написанной в 1678 году иконой Ильи Пророка: золотая с малиновым арка сени, её широкие серебряные столбцы с золотыми ажурными колонками. К тому же здесь отсутствуют элементы декора, появившиеся в работах Семёна Спиридонова начала 1680-х годов и ставшие для него типичными. Но самое главное — трактовка этого образа ближе к характеристике святителей в произведениях мастера 1670-х годов, нежели в памятнике 1685 года.

Проследить историю иконы святителя Николая до её помещения над надгробием царевны не удаётся. Можно высказать лишь некоторые соображения. Софья Алексеевна скончалась в 1704 году после шестнадцатилетнего заточения в Новодевичьем монастыре. Пётр I, объявивший её «заворным лицом», не желал позаботиться о достойном убранстве могилы бывшей правительницы. Видимо, тогда монахини и родные сёстры Софьи соорудили над её захоронением иконостас, включив в него образа разного времени и размеров. По большей части это были иконы «царки, царевны и родные сёстры Софьи», как отмечено в выноске⁴³. В их числе, возможно, находилась и икона святителя Николая Чудотворца. Софья и её сёстры могли видеть в покоех своей матери, царницы Марии Ильиничны, подорок чернорочских иноков — богородичный образ кисти Семёна Спиридонова 1666 года. Вероятно, кто-то из них, зная имя иконографа, обратился к нему с заказом.

Как бы ни складывалось пребывание Семёна Холмогорца в Москве или Ярославле, примерно в конце 1678

года он отправился на родину. К этому времени его брат Василий Спиридонов уже подписал договор о работе (спортивную запись) в Соловецком монастыре за себя и за отступающего («за очю») Семёна. И даже приступил к её выполнению.

Обитель архиепископа восстанавливалась после постигнувшей её кровавой трагедии. В 1676 году чернец-изменник провёл стрельцов в монастырь по подземному ходу, и иносечская твердыня пала. За время 500-летних расправ над бунтовщиками здесь погибло 500 человек, в живых осталось всего 14 монахов. Вскоре после этих событий монастырский старец Нектарий Толочанов задумал нанять мастеров для росписи «церкви и паперти». Преподобный старец Толочанов вёл переговоры с мастерами в виду не весь собор, а его придел, где моши «претолобных чудотворцев Зосимы и Савватия лежат». Приглашение Семёна и Василия Спиридоновых вполне объяснимо: в то время они являлись единственными иконописцами-профессионалами на Глинском посаде, где у монастыря были свои владения (так следует из переписи 1678 года, информацию о которой см. ниже).

О работе братьев-холмогорцев на Соловках рассказывают четыре документа⁴⁴. Они представляют её историко-следующим образом. В конце 1678 — начале 1679 года иконографы вместе приехали на архипелаг, исполнили роспись одних дверей и начали работать над живописью паперти. Однако, не завершив её и не получив всех денег за труды, они возвратились зимовать в Холмогоры. В это время на Русском Севере проходила повторная перепись. Переписчики начали работу с Архангельска и его окрестностей «во всех волостях и в деревнях...» 31 октября 1678 года. Поэтому вполне вероятно, что, когда они достигли Холмогор, Семён Спиридонов уже находился в «семюем дворе» на Глинском посаде. Во всяком случае, он упоминает в записках. Там же впервые встречается имя его сына, будущего иконографа Василия Семёновича: «...[дво дворе] Сенка Спиридонов сын иконник, у него сын Васка»⁴⁵. Переписчи ещё не называют Василия иконописцем, что говорит о его малолетстве.

⁴¹ Документ опубликован В.В. Сопиным и М.И. Милославским. См.: Сопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI и середине XVII в. // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 297-298; Милославский М.И. Древнетурецкий иконами Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи // Археологическо-художественные памятники в древнерусской живописи / Под общ. ред. А.С. Лавренца. М., 1968. С. 25-49, примеч. 32.

⁴² РГАДА. Ф. 1209. Оп. 1. Л. К. 15051. Л. 67 об. Служб.: Брюсов И.Г. Сенин Спиридоний Холмогорец... С. 270.

⁴³ Таскинов И.Ф. Историческое описание Московского Новодевичьего монастыря. М., 1885. С. 48.

⁴⁴ The documents were found by V. Skopin and M. Miloslavsk. See: Сопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI и середине XVII в. // Древнерусское искусство. Художественные памятники Русского Севера. М., 1989. С. 297-298; Милославский М.И. Древнетурецкий иконами Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи // Археологическо-художественные памятники в древнерусской живописи / Под общ. ред. А.С. Лавренца. М., 1968. С. 25-49, примеч. 32.

гента's tomb. So her sisters and the nuns arranged an iconostasis over her tomb. Into the iconostasis they installed icons of different times and sizes, including *The Icon of St. Nicholas Wonderworker*⁴³. Sophia and her sisters could have seen *The Icon of Our Lady*, painted by Spiridonov in 1666, at the chambers of Tsarina Maria, their mother; monks from Montenegro had given the icon to the tsarina. So the sisters could have commissioned Spiridonov as they knew his name.

Anyway, somewhere in late 1678 Semyon Spiridonov returned to the homeland. His brother Vassily had already contracted the Solovetsky Monastery on behalf of himself and Semyon in *absentia*. Vassily even started performing.

The monastery was restoring after a bloody disaster. In 1676 a traitor showed the subway to the tsar's troops, and the old-believers' stronghold fell. Five hundred people were killed during the years of siege and in the course of reprisal; only fourteen monks survived. Soon after those events elder Nektariy Tolochanov decided to hire masters to paint "the church and the porch" of the Cathedral of Transfiguration. Perhaps under "the church" he meant not the whole cathedral but only its chapel, where the holy relics of "reverend wonderworkers Zosima and Savvaty are". It is quite clear why Tolochanov invited the Spiridonov brothers: they were the only professional icon-painters in the Glin'sky Settlement, where the monastery owned some possessions (according to the census registry of 1678, see below).

Four documents testify the Spiridonov brothers' work in the Solovetsky Monastery⁴⁴. The two icon-painters arrived in the Solovetsky islands in late 1678 or early 1679 and painted a door. Then they started some paintings in the porch. The brothers, however, neither finished the work, nor got all the money, but returned to Kholmogory to spend the winter. At that time a census of homesteads was held in Russia's northern regions. The tellers started from Arkhangelsk and its vicinities on 31 October 1678. So when they reached Kholmogory, Semyon Spiridonov could already be home at the Glin'sky Settlement. In any case, he was listed in the records, by the way, together with his son Vassily, a future icon-painter: "...Senka [Semyon] Spiridonov

noy, an icon painter, and Vaska [Vassily], his son"⁴⁵. The census record doesn't identify Vassily as an icon-painter yet because he was too little.

Semyon Kholmogorets wasn't in a hurry to return to the Solovetsky Monastery. He stayed at home and fulfilled his fellow townsmen's commissions. One of such works is a miniature *skladan*, or three-leaved folding icon, now kept at the State Historical Museum⁴⁶ (illusr. 6). Though the *skladan* needs a more thorough examination, we don't doubt that it was Semyon Spiridonov's work. Because of some tiniest details of the composition (the faces and the inscription over the Holy Spirit in the centerpiece) we may assume that the painter used an optical device; moreover the choice of such instruments, imported from Western Europe, was quite big.

The *skladan* is of big interest as it is one of few extant works Kholmogorets made at home. The centerpiece shows the Pentecost (Descent of the Holy Spirit on the Apostles) and the side panels show Jesus's Entry into Jerusalem and Exaltation of the Cross. The inscription on the reverse side informs us of the date: "in the year of 17187 [1679] on the 11th day of April", and the names of the icon-painter, Semyon Kholmogorets, and the commissioner, "Pavel, the son of Vladimir Dunin".

As for Vassily Spiridonov, he was more interested to do the job at the Solovetsky Monastery and wrote a humble request to give him money for the unaccomplished work and promised to arrive "with the first boats". The monks decided not to comply with his request. They were upset by the Spiridonov brothers' delay and complained to the tsar himself. On 17 January 1680, Tsar Fyodor wrote a personal letter to the governor with a demand to send "the icon painters Senka [Semyon] and Vaska [Vassily] Spiridonov from Kholmogory to the Solovetsky Monastery... as early as possible this spring in order to complete the wall-painting this year"⁴⁷. The tsar's command was carried out. To August 1680 the icon painters fulfilled their contract and even painted the Deesis Tier in a porch, beyond the contract; the monastery housekeeping book has an entry on that. According to V. Skopin, these works by the Skripin brothers were destroyed during the reconstruction of the cathedral in the 18th century.



6 Семён Спиридонов Холмогорец. Складень. Сошествие Святого Духа. Вход в Иерусалим. 1679 г. ГИМ

Семён Спиридонов Холмогорец. Складень. Сошествие Святого Духа. Вход в Иерусалим. 1679 г. ГИМ

Семён Спиридонов Холмогорец. Складень. Сошествие Святого Духа. Вход в Иерусалим. 1679 г. ГИМ

Семён Спиридонов Холмогорец. Складень. Сошествие Святого Духа. Вход в Иерусалим. 1679 г. ГИМ

Yaroslavl. Work in the Church of John Chrysostom at Korovniki. 1682

Serious change took place at Semyon Spiridonov's homeland in 1682. The decision of the Great Ecclesiastical Council of 1667 to set up episcopacies in Russia's northern regions was not fulfilled straight away. As time went by, the situation with the schism had aggravated so that the official church failed to ignore it. Yet after a lingering discussion of the country's financial capacities the eclesiastical council of 1682 came to nothing more than setting up of only one episcopacy of Kholmogory and Vazha. The first archbishop, Right Reverend Afanasy arrived at Kholmogory on 18 October 1682. An energetic minister, he was also a connoisseur of arts. His presence in Kholmogory might make Semyon Spiridonov's life easier and relieved the painter from wandering. Alas, they didn't meet, as Spiridonov had left for the Volga area again.

There is enough evidence that while residing in Moscow or in the northern regions Spiridonov stayed in touch with Yaroslavl. He probably kept on renting a homestead here. The town census, started after 25 December 1677, indirectly manifests that Kholmogorets already didn't rent from Gavrilka Semyonov: "the butcher Ivashko, Fyodor's son, has a tenant: Senka [then "Fyodorov" over some other note] Kholmogor, a townsman"⁴⁶. This may be a different Semyon Kholmogor (neither a cloth-trader, nor an icon-painter). Yet as we said earlier, Semyon Kholmogorets was in Moscow in December 1677, so he was unable to be personally present with the tellers in Yaroslavl at that time. The owner of the new homestead rather didn't know Semyon's patronymic "Spiridonov", and registered Semyon under his own patronymic "Fyodorov". Unfortunate errors like this were many in censuses then.⁴⁹ The tellers took account of it in 1710 when they compared the data on the then population of Yaroslavl with the data of 1677/1678. They noted that Ivan Fyodorov and Semyon Kholmogorets died before 1709 (probably a few years before the census of 1710, as the next owner of a place died in 1709)⁵⁰. The above error makes us treat this document carefully as it gives us a lot of important information. The census doesn't indicate Semyon Kholmogorets' profession and mentions none of his children. It means that Kholmogorets didn't trade in cloth anymore and had sent his family back to Kholmogory. We can explain why Kholmogorets had no house of his own in Yaroslavl: he never planned to reside in the Volga region forever.

However, a stronger evidence of Spiridonov's constant connection with Yaroslavl was the commissions he received here. The Nezhdanovsky family, known as "the best townfolk", commissioned Spiridonov to paint icons for the Church of John Chrysostom at the Korovniki settlement (illustr. 7). The Nezhdanovskys sponsored the construction of this church yet

⁴⁶ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.
⁴⁹ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.
⁵⁰ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.

Семён Холмогорец не спешил возвращаться в Соловецкий монастырь. Какое-то время художник оставался дома и выполнял заказы своих земляков. К числу таковых относятся миниатюрный трёхстворчатый складень, хранящийся в Государственном историческом музее⁴⁶ (ил. 6). Он ещё недостаточно изучен. Однако стиль памятника не вызывает сомнений в принадлежности руке Семёна Спиридонова. Некоторые мельчайшие детали композиции (лики, надписи, над изображением Святого Духа в середине) заставляют предположить, что в процессе работы художник пользовался каким-то оптическим прибором, благодаря выбору подобных предметов, возводимых из Европы, был достаточно широк.

Складень представляет также большой интерес как одно из немногих сохранившихся произведений (наряду с прорисовки из Сийского подлинника), выполненных холмогорским мастером на родине. В его центральной части представлено изображение Пятидесятницы (Сошествие Святого Духа на апостолов); по сторонам — образы Входа в Иерусалим и Воздвижения креста. На обороте срединка имеется надпись, сообщающая дату исполнения: «лета 7187 (1679) в апреле 11 день», имена «зотрафа» Семёна Холмогорца и заказчика складня «Холмогорца Павла Владимировича сына Дудина».

Василий Спиридонов, видимо, более заинтересованный в работе, предложенной на Соловках, зимой 1679 года написал целобитную монастырским властям. В ней мастер униженно просил заранее выдать ему деньги за неоконченные труды и обещался прибыть весной «... на первых карбасах...». Но монахи не сочли возможным удовлетворить просьбу. Разрешённые промедлением холмогорцев, они пожаловались на них самому государю. В ответ царь Фёдор Алексеевич отправил 17 января 1680 года именную грамоту двинскому воеводе с требованием выслать «иконщиков Сенка да Васка Спиридоновых... с Коломгоров в Соловецкий монастырь... сей весны поранее, чтоб сего лета стеною писмо довершить»⁴⁷. Указ был исполнен. К началу августа 1680 года иконописцы выполнили согласованные работы и сверх порядковой записки написали на церковной паперти Денсус, что заведительныя работы в расхощных книгах Соловецкого монастыря. Эти работы, как и многое другое из наследия Семёна и Васи-

ля Спиридоновых, по мнению В. В. Сюпина, были уничтожены в XVIII веке при расширении собора.

Ярославль. 1682 год. Работа в церкви Иоанна Златоуста в Коровниках

В 1682 году на родине Семёна Спиридонова происходили серьёзные перемены. Требования собора 1667 года о создании на Русском Севере епископств сразу реализовано не было. Со временем же ситуация с расколом усугубилась настолько, что игнорировать её официальная Церковь было уже невозможно. Однако после длительных обсуждений финансовых возможностей государства собор 1682 года ограничился учреждением только одной — Холмогорско-Важской — архиепископии. 18 октября того же года Холмогоря прибыл первый её архиепископ — преосвященный Афанасий (в миру Алексей Тваротов-Любимов). Энергичный архиепископ был, среди прочего, знатоком и ценителем искусства. Возможно, его появление на Двине облегчило бы жизнь Семёна Спиридонова, добавив от скитаний. Но они не встретились. Несколько ранее изотраф вновь отбыл в Поволжье.

Целый ряд свидетельств говорит о том, что, находясь в Москве и на Севере, он не порывал связи с Ярославлем. Вполне вероятно, что мастер продолжал снимать здесь двор. Об этом косвенно свидетельствует перепись города, начатая после 25 декабря 1677 года. Согласно ей, Семён Колмогор уже не жил у Гаврилы Семёнова: «В дворе Ивашко Фёдоров сын мясник у него сосед посацкач челолек Сенка (далее поперх какой-то записи — «Фёдоров») Колмогор»⁴⁸. Возможно, это совсем другой Семён Колмогор (не холщеник и не иконник). Но, как уже говорилось, в декабре 1677 года Семён Спиридонов был в Москве и лично присутствовать при переписи не мог. Хозяин же его нового двора, скорее всего, просто не знал, кто был отцом соседа и, поколебавшись, предпочёл записать Коломгору, так же как и себя, «Фёдоровым». Подобные досадные ошибки в переписях нередки⁴⁹. Это учли и переписчики 1710 года, сопоставлявшие данные о населении Ярославля с результатами переписи 1677/1678 года. Они отметили, что «Иван Фёдоров и Семен Колмогоров» умерли до

⁴⁶ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.
⁴⁷ Нарышкин в то же док. описан в переписи 1677/1678 года именован Ярославль Иван Владимировича Алексея (л. 104 об.).

⁴⁸ Складень обнаружен Н.А. Кочетковым. Сл.: Словарь русских иконописцев XI-XVII веков... С. 864.
⁴⁹ Сюпин, В. В. Иконописцы на Соловках XVI и начале XVII в. ... С. 298.

⁴⁶ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.
⁴⁹ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.
⁵⁰ Переписьная книга города Ярославля Ярославля столымина Т.А. Коломенского да владельного А. Алексея. 1677/1678 г. 118б. Г. 0. 3б. 3а.р. Л. 49б-49р. 188. Собрание: СПб.: Издательство «Лань». 2007. С. 216.

1709 года (вероятно, за несколько лет до переезда 1710 года, поскольку в 1709 году уже скончался и другой хозяин, получивший их двор)⁵⁰. Конечно, указанная погрешность вынуждает нас относиться к документу с осторожностью, но он даёт немало важной информации. Здесь не указаны профессия Семёна Холмогороца, не упоминают ни один из его детей. Это значит, что торговлей холстом он более не занимался, а семью вернул в Холмогоры. Отсутствие же собственного жилья тоже объяснимо. Для холмогорского иконографа не имело смысла его приобретать, поскольку он не собирался поселиться в Повольжье навсегда.

Однако наиболее важным свидетельством не прерывавшегося контакта Семёна Спиридонова с Ярославлем является получение заказа. Новый заказ в Ярославле — написание икон для церкви Иоанна Златоуста в Корвинской слободе был доверен мастеру Неждановским, «лучшим по садским людям». Храм Иоанна Златоуста был построен на средства этой семьи ещё в 1654 году (ил. 7). В начале 1680-х годов Неждановские решили придать ему более нарядный облик. Обогатив декором фасад, донаторы желали украсить и интерьер. Кто именно из семьи Неждановских стал на этот раз донатором храма, точно не установлено. Скорее всего, это был один из строителей — Иван Федоров Неждановский, владевший двором в Корвинской и Тверицкой слободах Толчюковской слогни, — или жившие с ним по соседству родственники⁵¹. Условия работы Семёна Спиридонова оказались очень схожи с ситуацией в храме Николая Мокрого: иконостае уже давно существовал, нужно было заменить лишь некоторые образы.

От этого заказа до нас дошли три большие иконы: «Боготатер на престоле» (ИМЗ) (ил. 8), «Спас Вседержитель на престоле с жителями» (ГРМ) и «Боготатер Пржеде Рождества Дева, с 32 клеймами» (ЯХМ), исполненная Семёном Холмогорцем при участии другого мастера⁵².

⁵⁰ Переведена книга писателя Дмитрия Фёдоровича Яковлева 1717 года. ГАМО. Ф. 582. Оп. 3. Д. 7. Л. 108–108 об.

⁵¹ В 1680-х годах переехавшие в Ярославль не привозились, однако по данным Толчюковской слогни прожизно писано несколько представителей этой семьи: «Иван Федоров сын Федора / Иван Федоров сын Неждановский... в Дворе / Иван Федоров сын Неждановский / Иван Федоров сын Неждановский / Иван Федоров сын Неждановский / Иван Федоров сын Неждановский...». См.: Переведена книга писателя Федора Яковлева 1717 года. ГАМО. Ф. 582. Оп. 3. Д. 7. Л. 108–108 об. Отчество Иванова и Никитина не указано, возможно, это дети Ивана Неждановского или его братьев Федора. Пржеде, в 1650 г. это принадлежало Ивану Федорову Неждановскому, а в 1650 г. это принадлежало Ивану Федорову Неждановскому. См.: Переведена книга писателя Федора Яковлева 1717 года. ГАМО. Ф. 582. Оп. 3. Д. 7. Л. 108–108 об.

⁵² О происхождении иконы Семёна Холмогорова: Брюсов В. Г. Семья Спиридонова. Иллюстрация. С. 249. Гуреев И. М. Новые данные о жизни и творчестве



7 Церковь Иоанна Златоуста в Березниках. 1654 г. Ярославль. Church of John Chrysostom at Korovniki. 1654. Yaroslavl



8 Семён Спиридонов. Холмогорцы. Боготатер на престоле. 1682 г. ЯМЗ. Semen Spiridonov. Kholmogorants. Our Lady Enthroned. 1682. YAMP

contract appeared to be similar to the ones in the Church of St. Nicholas Mokry; the iconostasis had been there for a long time and Spiridonov only was to paint some new icons to replace the old ones.

Three large icons from this commission are now extant: *Our Lady Enthroned* (YAMP) (illustr. 8), *Our Savior Pantocrator Enthroned with 28 scenes from His life* (Russian Museum) and *Our Lady the Virgin before giving birth, with 32 scenes from Her life* (YAMM). The latter was painted in co-operation with another icon-painter⁵³. We don't know the contracts on the icons. The only time indicator is the date partly visible on *The Icon of Our Lady Enthroned*: "8. Ju. ... 1682" (illustr. 9). The painter's signature in the centrepiece of *The Icon of Our Saviour* has been fully lost. Nevertheless the stylistic and material data of the three works show that the three icons were painted for the same ensemble and were made in a very short time span. The icons with border scenes — of *Our Saviour* and of *Our Lady Hodegetria* — initially were most likely designed for the Local Tier of the iconostasis. According to the tradition of the service in the church, the first to the right of the Royal Gate should be *The Icon of Our Saviour*; the first to the left, *The Icon of Our Lady*. As for *The Icon of Our Lady* (without border scenes) of 1682 we may assume that earlier it had been in another tier of the iconostasis and got into the Local Tier after 1730, when the next generation of the sponsors substituted a new, bigger and more gorgeous iconostasis for the older one. The icons from the old one were installed into the new iconostasis. The icon's colour scheme of *Our Lady* — atypical of Spiridonov — makes us think so. The icon's centrepiece is entirely golden (impenetrable), the margins are of light-ochre like in the icons from the older iconostasis of 1654. Besides, their sizes are very close to the size of *The Icon of Our Lady Enthroned*. Its iconography could depend on what the commissioners wished. Our Lady and the Infant Jesus are presented to embrace the world, accept and bless it (using a two-finger blessing). Our Lady sits on a golden and lavishly adorned throne. However, unlike on other icons of Our Lady by Spiridonov, Mary is in dark vestments to stress Her natural modesty, described in the writings about Her life.

The Icon of Our Saviour Enthroned with 28 scenes from His life and *The Icon of Our Lady Virgin before giving birth, with 32*

in 1654 and then decided to adorn it. Having made a more decorative façade they wished to decorate the interior too. Thought we don't know who exactly sponsored the interior decorations, we tend to believe it was Ivan Nezhdanovskiy, who owned homesteads at the Korovniki and the Tvertitsy Settlements, or his relatives, who lived nearby⁵⁴. The subject of the

⁵³ No reproduction contract was extant in Yaroslavl in the 1680s. However the contract returns of 1677/1678 show that a few members of the Nezhdanovskiy family resided at the Tolchukovskaya Settlement: Ivan, Nikesh, Nikita and their many children. Переведена книга писателя Ярославля столетия Т.А. Козловского 1677/1678 г. Указ сов. Л. 278, 282–283 об. Отчество Никеша и Никиты не указано, возможно, это дети Ивана Неждановского или его братьев Федора. Пржеде, в 1650 г. это принадлежало Ивану Федорову Неждановскому, а в 1650 г. это принадлежало Ивану Федорову Неждановскому. См.: Переведена книга писателя Федора Яковлева 1717 года. ГАМО. Ф. 582. Оп. 3. Д. 7. Л. 108–108 об.

можно, иконография этого произведения тесно связана с пожеланиями заказчика. Богоматерь и Младенец Иисус представлены примолочно. Особенно примечательна здесь жест Спасителя: он раскрывает свои объятия миру, призывая его и благославляя, причём двуперстно. Пресвятая Дева восседает на золотом, роскошно орнаментированном троне. Однако сама Мария, в отличие от других известных нам богородичных икон Семёна Холмогорова, изображена в тёмных («сыздранных») одеждах, подчеркивающих природную скромность, о которой пишется в её житии.

Житийные иконы «Спас Вседержитель на престоле с житием в 28 клеймах» (ГРМ) и «Богоматерь. Прежде Рождества Дева, с 32 клеймами» являются парными. В них обнаруживается ряд черт, приёмов и находок, позволяющих говорить о новом этапе в творчестве художника. Так, в средниках обеих икон появляются предметы, изображённые не фронтально, как ранее, а в ракурсе. Например, почти по диагонали расположено подножие Спаса, а трон Богородицы показан в трёхчетвертном развороте, что придаёт образам больше динамики и создаёт между ними дополнительную композиционную связь. Мы вновь видим свойственные работам Семёна Холмогорова голубовато-зелёный неравномерный фон, но если в образе Богоматери свет, как обычно, направлен с небес к подножию, то Спас на престоле сам излучает его: высветленность фона уменьшается от центра к краям. Это попытка художника представить неизобразимый божественный свет не символическим знаком (например, славой-мандорлой), а градациями цвета.

В иконах клейм, созданных мастером, немало новых сцен, имеющих давнюю традицию в русской книжности. Но они необычны или редки для отечественной иконописи. Например, клейма иконы Спасителя говорят о внимательном изучении Семёном Спиридоновым гравюры Лицевого Библии Питера ван дер Борхта и использовании их в качестве образцов⁵¹. Однако самое примечательное здесь то, что сюжеты (при традиционном построении прочтении слева направо) расположены не по хронологии Священного Писания и агнографии, а по тематическому признаку. Источники этих изменений могли быть разными; более подробный разговор о них пойдёт при анализе пантиников.

⁵¹ Вклад одарю И. Л. Бусеву-Давыдову за возможность уточнить год издания гравюры Борхта Библия, hoc est vetus et novum Testamentum cum tabula periticae scripturae per Nicolaium Bohmii. Рязань. 1659 // РГБ. ОФ. 4. 175а, л. 329а.



Первой рассмотрим икону «Богоматерь. Прежде Рождества Дева, с 32 клеймами». Её средник представляет Пречистую Деву в виде Царицы Небесной: главу украшает царская корона, она облачена в мафорий и тунику, богато украшенные жемчугом и драгоценными камнями. Богородица восседает на троне под золотой сенью, слегка склонив голову к Младенцу Христу. Статуя бл атоповляет её как свой истинный храм, «врата», через которые он вошёл в мир. В литературе иконографический вариант этой иконы часто называют «Богоматерь Кипрская, в житии» (это же наименование применяют и к более позднему произведению Семёна Спиридонова «Богоматерь Одигитрия на престоле с житием в 40 клеймах», которое он написал в 1687 году для церкви Николая Мокрого). Такое обозначение не вполне соответствует обоим памятникам. Образы, представленные на них, в точности не передают особенностей ни одной из известных иконографий Богородицы, в том числе и Кипрской. И хотя образ из церкви Иоанна Златоуста ближе к традиционной Кипрской, однако, и здесь отсутствуют обязательные для «кипрской» иконографии изображения архангелов, зато появляются несвойственные ей держава и скипетр. Основным же доказательством того, что в средниках обеих житийных богородичных икон Семёна Спиридонова представлена Богоматерь Кипрская, служит точное воспроизведение её иконографии в одном из клейм иконы 1687 года. Надпись же, размещённая в среднике образа холмогорца из храма Св. Иоанна Златоуста «Прежде Рождества Дева, и в Рождестве Дева, и по Рождестве Дева», очевидно являющаяся определением иконографического типа. Он создан под впечатлением последней строки богородична, прославляющей непорочность Богоматери. Это песнопение широко известно, поскольку издавна входит в службу воскресной утрени (глас седьмой): «Яко нашего воскресния сокровище,

сены от *Her life* are paired icons. They reveal some features, techniques and findings that allow us to single out a new phase in Spiridonov's creative work. The centrepieces of the two icons show some objects foreshortened, not frontally as before. For example the Saviour's pedestal is almost diagonal while Our Lady's throne is three-quarter turned; this makes the icon more dynamic and creates an additional compositional connection between the two icons. Again we see the bluish-green and uneven background so typical of Kholmogorets; however, if on *The Icon of Our Lady* the light as usual descends from the sky to the earth, the Saviour on the throne Himself emits the light: the lightened background gets darker from centre to edges. This was the painter's attempt to represent the non-representable divine light by light gradation, not by a symbolic sign (for example almond-shaped glory or mandorla).

The border scenes show many new and rare subjects for Russian icon-painting though quite traditional for Old Russian book-learning. For example the border scenes on *The Icon of Our Saviour* show that Semyon Spiridonov had thoroughly studied and used as models the engravings for the Bible by Pieter van der Borcht⁵¹. However, most notable here are the subjects: They (if traditionally read them from left to right) were located according to the thematic feature, not the chronology of the Holy Scripture or life story. The reasons for such change were different and will be discussed below.

We shall first look at *The Icon of Our Lady Virgin before giving birth with 32 scenes from Her life* (album). Its centrepiece shows the Most Pure Virgin as the Queen of Heaven: she wears a royal crown, a kerchief and a tunic — all richly adorned with pearls and jewels. Our Lady sits on a throne under a golden canopy. She slightly bows her head to the Infant Christ. The Saviour blesses Her as His truly temple and the “gate” through which He entered the world. In literature, this version of the icon is often called “*Our Lady of Cyprus*” (the same title is applied to Spiridonov's later work “*Our Lady Enthroned with 40 scenes from Her life*”; he painted it for the Church of St. Nicholas Mokry in 1687). This title actually doesn't fully fit the two icons, as depictions on them don't show the peculiarities of any of the iconographies of Our Lady we know, including that “of Cyprus”. Though the icon from the Church of John Chrysostom is closer to the traditional icon “of Cyprus”, it shows no angels that must be on the icons

⁵¹ I think Ms. I. Buseva-Davydova has her help in defining more exactly the year of publication of Borcht's engraving. Библия, hoc est vetus et novum Testamentum cum tabula periticae scripturae per Nicolaium Bohmii. Рязань. 1659 // РГБ. ОФ. 4. 175а, л. 329а.

“of Cyprus”. Instead it atypically shows an orb and a sceptre. The principle proof that the centrepieces of the two icons of Our Lady by Spiridonov don't show “Our Lady of Cyprus” is its exact reproduction in one of the border scenes on the icon of 1687.

The inscription on the centrepiece of the icon from the Church of John Chrysostom, “The Virgin before, and the Virgin in, and the Virgin after giving the birth”, evidently defines the iconographic type. This iconographic type was created after the last line of a hymn to Our Lady's chastity. This hymn was well known as it had been long ago included into the Sunday matins (Tone 7). “*Since you are the treasure of our resurrection, we put our hope in you, O all-praised one. Lead us from the abyss of transgressions, for you have saved those guilty of sin, O ever-virgin Mother of our salvation*”. It is extremely difficult to identify the time when the hymn-based iconographic versions of icons emerged, as they were created yet in Byzantium. To date the researchers have identified that the earliest icons entitled “Virgin before giving birth...” date from the 17th century⁵⁴. I. Zlotnikova identifies two special types; however, neither of them completely coincides with the iconography of Our Lady presented in the icons by Spiridonov. It means that this iconographic type did not yet widely spread, and it was easy to confuse it with other depictions of Theokotos as the Queen of Heaven⁵⁵. The icons entitled “Before giving birth...” really became widely known in icon-painting of the 18th and the 19th centuries. A notable feature of such icons, of the late 17th and early 18th centuries, was Christ, and not Our Lady, holding the sceptre⁵⁶. The other designation of icons of Our Lady by Kholmogorets with border scenes — *Our Lady with Akathist* — is not completely correct either. In the text frames of these icons is presented the Akathist hymn (“*To you, the Champion Leader!*”), however, this hymn is quite autonomous and is in praying books independently of Akathist. Thus Spiridonov created the icon to which we don't know exact analogues.

⁵⁴ Злотникова И. В. Употребление иконы Пречистой Краи и их стили. Проблемы иконографии. Авторф. дис... канд. искусствоведения — М., 2006. Глава 2. Иконы Пречистой Краи. 2.1. Иконы Пречистой Краи в собраниях Пречистой Краи // Пречистые ступени. 2013. Материалы отчетной научной конференции. — М., Государственная Третьяковская галерея, 2014. С. 50-60.

⁵⁵ Perhaps later Semyon Spiridonov became aware of this. The centrepiece of his icon of Our Lady of 1687 from the Church of St. Nicholas Mokry shows no lines from the hymn while the hymn was fully cited in the text frame of this icon (at the bottom and left vertical).

⁵⁶ Икона «Прежде Рождества Дева», конец XVII века из собрания ГТГ, гравюра из книги Симеона Мокрого «Слове Препетней», начало XVIII века. См.: Комарова С. Л. К истории иконы «Николай Богоматери» — Прежде Рождества Дева... С. 3.

9
Надпись на иконе Богоматерь на престоле. 1682 г. ЯМЗ
Inscription on the icon of Our Lady Enthroned. 1682. ЯМЗ

на Тя надеюшися. Веселитя, от грова и глубины прегрешений воеди: Ты бо повинная греху Сласта сест, рождашая Слаение наше, яко прежде рождества Дева, и в рождестве Дева, и по рождестве пребываша Дева». Определить время возникновения иконографические варианты, имеющих в основе гимнографические тексты, крайне трудно, поскольку они были созданы еще в Византии. Выявленные исследователями к настоящему времени самые ранние образы с наименованием «Прежде Рождества Дева», датируются XVII столетием⁵⁴. И. В. Злотникова выделяет два типа, но ни один из них в точности не совпадает с иконографией Богоматери, представленной в богородичных иконах Семёна Спиридонова. Это говорит о том, что к 1680-м годам данный иконографический тип уже имел распространения, и его можно было перепутать с другими изображениями Богородицы в образе Царицы Небесной⁵⁵. Действительно, образы с таким наименованием стали широко известны в иконописи XVIII–XIX веков. Примечательной особенностью икон «Прежде Рождества Дева» этого времени становится то, что не Богоматерь, а Христос держит скипетр. Правда она встречается и в изображенных иконах XVII — начала XVIII века⁵⁶. Второе обозначение богородичных икон Семёна Холмогорца с циклами клейм — «Богоматерь с Акафистом», — также не вполне правомерно. В их текстовых рамках приводится акафистный кондак («Взрабной воеводе победительная»), однако он является вполне самостоятельным и приводится в молитвенниках независимо от акафистного цикла. Итак, художник создал образ, точных аналогов которому мы не знаем.

Не меньшую творческую независимость мастер проявил и в создании цикла клейм. Трудиться два сюжета, посвящённых Богоматери, он разделил на три группы по тематическому признаку. В сценах верхнего регистра и в первой паре боковых рядов представлена земная жизнь Девы Марии. Далее в боковых клеймах расположены чудес-

⁵⁴ Злотникова И. В. Чудотворные иконы Божьего края и их списки. Проблемы исследования иконографии: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2006. С. 106. Рождества Дева на соборных Троицкойской палаты // Троицкое чтение. 2013. Материалы отчетной научной конференции. — М., государственная Троицкая палата, 2014. С. 50–60.

⁵⁵ Видимо это изображение пошло и Семён Спиридонов. В средние его богородичной иконе 1687 года на первом Николае Морского строит богородичную икону, но исполнение полностью прототипировано в текстовой рамке этого образа (визу и слева покрывалом).

⁵⁶ Икона «Прежде Рождества Дева», конец XVII века из собрания ГТГ, гравюра по иконе Симеона Моховикова «Сонние Преподобные», начало XVIII века. См. комментарий Р. Л. К. к истории иконы «Почаевская Богоматерь» — Прежде Рождества Дева», С. 3.

са Богоматери и её икон; весь нижний ряд посвящён теме Покаяния Богородицы. Большинство сцен сопровождается подробными пояснительными надписями. Некоторые не имеют развернутого пояснения и обозначены односложно. Вероятно, они писались без непосредственного соотнесения с текстом. Благодаря надписям становятся очевидными, что Семён Спиридонов использовал не один, а несколько литературных источников. Основой для клейм нижнего регистра стали различные славянские Богородице, в том числе из литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста. Для всех остальных сцен художник привлек не традиционные для иконописания литературные источники, используемые уже в течение многих столетий (Житие Богородицы, апокрифическое Евангелие от Иакова, песнопения Акафиста), а сочинение своего современника, ректора Киево-Могилянской академии Иоанникия Галатовского⁵⁷. Его книга «Небо новое с новыми звездами современное» — сборник дидактических новелл, посвящённых Богоматери. Все сюжеты здесь расположены по тематическому признаку, но без соблюдения временной последовательности, что вообще типично для трудов поучительного характера. Произведение пользовалось большой популярностью: его тиражды издавали на Украине на русском и польском языках (Львов, 1665; Чернигов, 1677; Могилев, 1699), переписывали от руки. Семён Спиридонов, пересказывая в надписях к сценам тексты Галатовского, сокращает их, но использует фразы и отдельные слова, которые не мог бы сам придумать. Например, в иконе, как и в украинском издании, встречаются полонимы: зодиче названы «мулары», а младенец Христос — «Христунок». Как и в сочинении Галатовского, в образе акцентирована тема преновства Марии: «бытийный» цикл иконы предвдварется пророцеством Исайи — «Се дева...». Оно дважды упоминается в первых главах сборника. Работая с текстом книги, художник подверг сюжету строгому отбору: он находил нужные ему новеллы в самых разных главах, причём в отличие от Иоанникия Галатовского расположил их в хронологическом порядке, что говорит о знании иконописцем церковной истории. В иконе холмогорского мастера собития разворачиваются от евангельских времён до эпохи становления и утверждения христианства; далее следуют различные чудеса VIII–X столетий, происходящие на

⁵⁷ Турконов Н. М. Литературные источники и политические идеи некоторых сюжетов православных икон второй половины XVII столетия // Труды Отдела древнерусской литературы СПбГУ (Пушкинский дом). Отч. 7-й. Д. С. 149–156. Т. 141/1. 1986. С. 353–360.

Спиридонов showed his equally independent creativity in making the border scenes. He subdivided the thirty-two subjects with Our Lady by themes into three groups. He presented Virgin Mary's earthly life in the upper line and in the first pair of the side scenes. The scenes on the sides show the miracles of Our Lady and her icons. All the bottom line of scenes is devoted to the theme of Praise to Our Lady. Detailed explanatory inscriptions accompany most of the scenes, while on few remaining scenes there are brief notes, probably with no direct reference to the text. The inscriptions show that Spiridonov used several literary sources. The subjects of the bottom border scenes were glorifications of Our Lady, including those from the liturgies by Basil the Great and John Chrysostom. For all the remaining border scenes Spiridonov had chosen a work by Ioannikiy Galatovskiy⁵⁷. Spiridonov's contemporary and the Rector of Киево-Могилянська Academy, and also non-traditional for icon-painting literary sources (The Life of Our Lady, apocryphal Gospel of James and hymns of Akaphisid), that had already been in use for many centuries. Galatovskiy's «New Heaven with New Stars Created», was a book of didactic short stories devoted to the Mother of God. The author arranged subjects in the book by themes, without keeping the time sequence, as was typical of didactic works. The book was very popular: it was published thrice, in Russian and in Polish, in Ukraine (Lvov in 1665, Chernigov in 1677, and Mogilev in 1699). These were hand-written copies. Spiridonov reduced Galatovskiy's texts when reproducing them on the border scenes. However, the icon-painter used the phrases and individual words he wouldn't choose himself. For example we see some Polish words from the books manufactured in Ukraine: «mulary» instead of builders, or «Christunko» instead of Infant Christ. Like the writing by Galatovskiy, the icon also highlights the idea of St. Mary's ever-virginity: Isaiah's prophecy: «Behold, a virgin...» forecasts the life scenes on the icon. Galatovskiy mentions this prophecy twice in the first chapters of his book. Studying the book Spiridonov selected the subjects of the short stories from different chapters and, unlike Galatovskiy, arranged them chronologically which shows that Spiridonov knew the history of the church. On his icon the events unfold from time described in the Gospels to the time of the consolidation of Christianity, followed by various miracles in Athos, Constantinople, and so on in the 8th — 10th centuries. The Virgin's miracles in Russia complete the miracle series; these are: «Our Lady hands over the icon of Her Assump-

⁵⁷ Турконов Н. М. Литературные источники и политические идеи некоторых сюжетов православных икон второй половины XVII столетия // Труды Отдела древнерусской литературы СПбГУ (Пушкинский дом). Отч. 7-й. Д. С. 149–156. Т. 141/1. 1986. С. 353–360.

tion to the builders in Constantinople», «Icon-painters from Constantinople come to Nikon Pechersky» and «The miracle of the icon of Our Lady in Novgorod»/«The battle between the armies of Novgorod and Suzdal».

Even more interesting is Semyon Spiridonov's innovative approach for designing *The Icon of Our Saviour Pantocrator Enthroned with 28 scenes from His life* (illustr. 10). The composition is based on ancient iconography to which the depictions of kneeling women and archangels with the instruments of torture are added. This icon of the Saviour is unparalleled with any other, earlier or later. Spiridonov's work in terms of its sharp and fine forms, well-chosen proportions, and correlations of rhythms and colours.

With all this perfection, one hardly noticeable detail seems quite surprising: a ribbon decorating the little pillars on the right-side column of the throne; such ribbon is absent on the left-side column. Taking a better look at the icon we notice that its final appearance mismatches the outline scratched on its ground and later painted with colours. The outline reveals the absence of the ribbon which means that Spiridonov decided to add the ribbon when he worked with colours. The fact that such ribbons decorate the pillars on the other two icons painted for the church in Korovniki allows us to assume that *The Icon of Our Saviour* was painted first, before 8 June (or July) 1682.

Actually Spiridonov always made his outlines thoroughly and in detail; however the outline was not always definitive. An outline, showing through the layer of colours, doesn't coincide with the coloured depictions. The painter often rechecked and improved his design, though making no notable shifts in the composition: the figures, buildings and ornament details could shift aside, get somewhat smaller or bigger. This is how the artist found the proper proportions for each element and the entire composition.

Out of all Spiridonov's icons, the most complex is the series of border scenes on *The Icon of Our Saviour Pantocrator Enthroned with 28 scenes from His life*⁵⁸. The complexity was due to the special task to show the event that accompanied the construction of the church at the Korovniki Settlement in 1654. Since olden days settling the foundation of and consecrating churches had been perceived as a great act of the innermost meaning. People were very attentive to all things that accompanied such activities. Memories of «special circs»

⁵⁸ Турконов Н. М. История освящения православных храмов в прерывающих иконах. Киев: Холмогорский Музей-заповедник, 2014. С. 285–306. А. М. Липовая. И., 1994. С. 285–306.



Афоне, в Константинополе и т.д. Завершается цикл чудес Богоматери и её икон событиями XI–XII веков, связанными с Древней Русью («Богоматерь передаёт царьградским иконозодцам икону своего Успения», «Приход царьградских иконописцев к Никону Печерскому» и «Чудо от иконы Богородицы в Новгороде»/«Битва новгородцев с суздальцами»/).

Ещё более интересен новгородский подход Семёна Спиридонова при работе над замыслом образа «Спас Вседержитель на престоле с житием в 28 клеймах» (ил. 10). В основе композиции средника — древняя иконография, дополненная изображениями колоритных жен и архангелов с орудиями страстей. По отточенности, «тонкости»-форм, продуманности пропорций, ритмических и цветовых соотношений икона Спасителя несомненно ни с одной другой, предшествующей или последующей, работой мастера.

На фоне этого совершенства несколько удивительной представляется одна вроде бы мало заметная деталь: столбы и правый колок престола перевиты декоративной лентой, которая отсутствует слева. Вспомнившись, мы замечаем здесь несоответствие между завершённым обликом иконы и прерванным в грунте рисунком (графией), который затем «раскрывался», то есть расщивался в живопись. В рисунке декоративной полосы нет — то есть этот элемент найдён в момент работы красками. А тот факт, что в двух других иконах, написанных для храма в Корвинках, лента на столбах присутствует, позволяет предположить, что образ Спаса Вседержителя был написан первым, до 8 июня или июля 1682 года.

Вообще, рисунок-графья у Семёна Спиридонова всегда выполнен тщательно и подробно, однако далеко не всегда является окончательным. Графья,ступающая сквозь раскрашенный слой, часто не совпадает с изображениями, «раскрытыми» красками. Художник очень часто уточнял и совершенствовал свой замысел. Значительных изменений в композиции, тем не менее, не происходит: фигуры, палеты, детали орнамента чуть сдвигаются в сторону, увеличиваются или уменьшаются. Но именно так мастер находил необходимые пропорции для каждого элемента и композицию в целом.

Центр клейма иконы «Спас Вседержитель на престоле с житием в 28 клеймах» — наиболее сложный по замыслу из всех известных икон Семёна Спиридонова⁵⁸. Это связа-

⁵⁸ Турчак И. М. История священных ярославских храмов и программ их икон // Икона. Журнал церковной культуры и искусства / Под ред. А. М. Лаврова. М., 1994. С. 295–308.

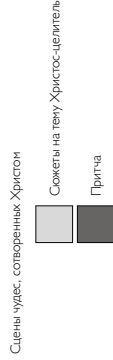
1	2	3	4	5	6	7	
8	ТРОПАРЬ						9
10	↑						11
12	↓						13
14	↑						15
16	↓						17
18	↑						19
20	↓						21
22	23	24	25	26	28	28	

11
Порядок расположения клейм иконы Спас Вседержитель на престоле

10
Спас Вседержитель на престоле с житием в 28 клеймах. Около 1682 г. ГРМ

Sequence of the border scenes on the Icon of Our Saviour Enthroned

Our Saviour Enthroned with 28 scenes from His life. Circa 1682. SRM



Сцены чудес, современник Христу

Сюжеты на тему Христа-целителя

Причта

and shield, to protect the people from a pernicious wind... then the deadly plague will soon cease and great welfare and peace will begin⁶⁰.

The Russians had enduring memories of that epidemic: many stories were written and special thanksgiving days were established. Even a few centuries later in St. Petersburg, they remembered the icons that had saved Russia from the plague of 1654⁶¹. No wonder that the commissioners of the icon of Our Saviour asked Semyon Spiridonov to render the story of how the townsfolk saved from unavoidable death. To render the story Spiridonov, according to the medieval tradition, created a complex semantic model by selecting certain prayer texts and subjects from the Holy Scripture. Up to now we haven't found any analogues of this model in the works of other masters while the components of this model had been known since olden days, though mostly in monumental Christian art.

Like on *The Icon of Our Lady Enthroned*, Spiridonov begins a series of border scenes on *The Icon of Our Saviour Pantocrator* with a composition anticipating the remaining themes. The composition shows the Evangelists, the ones who helped the Good News find its way to people. Spiridonov subdivides the other subjects into three groups. The top tier shows the scenes of the Saviour's thirty earthly years, from His Nativity (Incarnation) to Baptism (disclosure of His divine essence). Almost all flanking border scenes show the three years of Christ's preaching the approaching Kingdom of Heaven and the way of salvation. The third group is that of the scenes of the Holy Week or the last seven days of Christ's presence on earth. They start with the two lower flanking scenes of *the Entry into Jerusalem* and *the Last Supper*, and continue in the bottom tier, to the final death and resurrection of the Saviour (illustr. 11).

The subjects of the top and bottom tiers of the scenes fit the chronology of the Holy Scripture unquestionably. The issue is in the flanking scenes, where the time sequence is upset. We can't say, however, that the artist applied liturgical principle: the sequence of subjects on the icon precisely matches neither evangelic chronology, nor the sequence of the yearly services of the church (liturgical sequences widely used in the Orthodox monumental art).

A travelling teacher, the Saviour acted through the Word (sermon and deeds) and miracle-working. Spiridonov gathered

⁶⁰ Рыцков В. А. Заметки о хронографии-прославского святого иконы Петрова. М., 1890. С. 4.

⁶¹ Лавров А. М. Заметки о хронографии-прославского святого иконы Петрова. М., 1890. С. 4.

⁵⁹ Турчак И. И. История губернского города Ярославля. Ярославль, 1853. С. 66–67.

⁶⁰ Рыцков В. А. Заметки о хронографии-прославского святого иконы Петрова. М., 1890. С. 4.

⁶¹ Лавров А. М. Заметки о хронографии-прославского святого иконы Петрова. М., 1890. С. 4.



12 Воскрешение Лазаря. Клеймо иконы Спасе Вседержитель на престоле с житием в 28 клеймах. The Raising of Lazarus, a border scene on the icon of Our Saviour Enthroned with 28 border scenes.

ковых рядов, и продолжается в нижнем регистре, завершаясь смертью и воскресением Спасителя (ил. 11).

Сюжеты верхнего и нижнего рядов клейм не вылазят никаких вопросов: они идут согласно хронологии Священного Писания. Секрет кроется в боковых клеймах, поскольку именно здесь временной порядок нарушен. Однако нельзя говорить о применении художником литургического принципа: последовательность сюжетов в его иконе не соответствует в точности ни евангельской хронологии, ни порядку годичных богослужений Церкви (литургическому, распространённому в православном мону-ментальном искусстве).

Как известно, деяния Спасителя как странствующего учителя вершились «Словом» (проловдью, делами) и творением чудес. Изображения, касающиеся поучений, Семён Спиридонов сосредоточил в клеймах левого ряда, а сцены чудес поместил в правом. При расположении сюжетов он использовал приём противопоставления и сопоставления (опять-таки издревле известный мастерам-монументалистам, но не характерный для иконы). Каждый сюжет левого ряда по смыслу согласован эпизодом, находящимся на-против него справа. Этим отчасти и объясняется нарушение хронологии в вертикальных рядах клейм. Мы не будем рассматривать все пары клейм, а сосредоточимся на задаче, поставленной (видимо) заказчиком иконы.

В правом ряду клейм обращает на себя внимание ещё одна особенность: все чудеса избавления от болезни представлены по два в одной композиции. Это само по себе говорит об интересе к теме божественного врачевания (клейма 11, 15, 17). Парными же лм (в левом ряду) являются сцены прощения Христом грешников, т.е. исцеления от душевной болезни (грех).

Очевидно, что, сопоставляя сюжеты, мастер намеренно выявляет их однородность. Так, «беседа Христа с самарянкай» (клеймо 10) и «Исцеление слепорожденного и расслабленного» (клеймо 11) отражают идею духовного прозрения человека. Клейма «Изгнание торгующих из храма» (14) и «Исцеление бесноватых и кровоточивой» (15) соединяют очищение дома Бога (храма) и тела человеческого, то есть храм-ма души. Сцены «Пир в доме Симона прокаженного» (здесь Спаситель прощает грешнику, умащивающему его ноги миром, и принимает се жертву) (16) и «Исцеление десяти прокаженных и сына некоего мужа» (17) говорят о воздании за любовь к Богу и веру в него. Каждому исследованному Христом говорил: «Ступай, вера твоя спасла тебя». В связи с этим становится понятно, почему между чудесами исцелений поме-

бил спасён проведением крестного хода с иконой Спасителя. Образы Христа как целительные стали особо почитаемыми в Ярославле ещё с 1612 года, после избавления от очередной эпидемии. События же 1654 года лишь подтвердили их действенность. В тот год горожане прибегли ещё к одной мере: по повелению митрополита ростовского и ярославского Ионы Савоича был написан огромный «образ честного и животворящего Креста...». Его воздвигли «справа граду Ярославлю вместо богоспасительного зобра и штыга, да не найдят на люди легковёрный ветр... скоро тогда во стране нашей смертоносная язва преста и великое благодеиствие и тишина настъ»⁶⁰.

Трагические события этой эпидемии оставили глубокий след в памяти россиян: было написано немало сочинений; в ряде российских регионов установлены особые дни благодарения. Даже в Петербурге спустя столетия помнили об иконах, защитивших Россию от мора 1654 года⁶¹. И не удивительно, что, скорее всего, заказчики попросили Семёна Спиридонова запечатлеть в иконе Спаса историю спасения сотрапездан от неминуемой гибели. Для её отражения Семён Спиридонов, следуя традиции средневековой культуры, создал сложную семантическую модель, основанную на подборе определённых сюжетов Священного Писания и текстов молитв. Аналогий этой модели в творчестве других мастеров пока не обнаружено, но её составленные были известны издревле — правда, в основном в монументальном христианском искусстве.

В образе Спасе Вседержителя, как и в иконе Богоматери на престоле, Семён Холмогорец начинал цикл клейм с композиции, предвещающей все остальные темы. На ней представлены евангелисты — те, благодаря кому благовесть (Евангелие)шла на путь к людям. Прочие сюжеты изограф разделяет на три группы. В верхнем регистре — сцены тридцати лет земной жизни Спасителя, от Рождества (Боговоплощения) до Крещения (открытие его божественной сущности). Почти все вертикальные (боковые) ряды посвящены трёхлетним деяниям Христа, проповедовавшего приближение Царства Небесного и путь спасения. Третья тема, «страстная» — память о последних семи днях пребывания Иисуса Христа на земле — начинается сценами Входа в Иерусалим, Тайной вечери, находящимся в самом низу бо-

⁶⁰ Бачков Ф. А. Записка о хронографии ярославского епископства Федора Петровича М., 1890, с. 4.

⁶¹ Ларицын, министр царя и храма на св. Руси. С. Петербургская епархия. СПб., 1908, с. 105.

home of Simon the Leper" (here Jesus forgives a sinner woman who pours ointment on Him) (16) and "Jesus heals ten men and heals a man's son" (17) render the idea of requital for the love for and belie in God. Jesus said to everyone he had healed: "Thy faith hath saved thee: go in peace". Now it becomes clear why amidst the scenes of healing miracles Spiridonov placed the subject with the poor widow who had given all her money to the Temple and thus became a symbol of righteousness (scene 13). The artist reminds us that only through faith one can save themselves from both spiritual and body illnesses.

There is also a hint at epidemics. The narration on miraculous healings ends with the scene "The Raising of Lazarus" (scene 19) (ilustr. 12). This was the only time when Spiridonov had used an apocrypha ("A Word on the Raising of Lazarus") to create a scene for the icon — so important this scene was for the artist's concept. Christ's miracles of the raising from the dead are interpreted as the prime of His wonderful deeds and the prototype of the future universal resurrection. What is especially noteworthy for us is that only the miracle of the raising of Lazarus is listed among the healings in the service chants devoted to the deliverance from fatal plague. By the way, the raising of Lazarus is never mentioned in prayers for salvation from ordinary diseases. The texts, separating the centerpiece from the border scenes, note how significant the event was. These texts are also to show that the concept reminds us of the disease that takes away thousands of human lives. The texts are of the hymns (a troparion and a kontakion) sung on 1 August, the feast of the Procession of the Venerable Wood of the Cross established yet in Byzantium. With time the rituals of the feast were perceived as protection from epidemics, as epidemics broke in August especially often. There was a tradition to carry the wood of the Cross through the streets of Constantinople "blessing the places and avert illnesses"⁶². Metropolitan Yaroslav in 1654.

Why did Semyon Spiridonov need to choose this concrete way to capture the event — so real and unforgettable for the townsfolk? He could have used a much simpler solution and illustrate (already multiple) literary narratives on the miraculous termination of the epidemics of 1654–1655. The answer is evident: the artist had aimed to make an icon for the Local Tier of the iconostasis, so significant in divine service. Therefore the most important Christian dogmata were to be present

⁶² Сорокин, опричник. Полный месяцеслов Востока: в 2 т. Владимир, 1901, т. 2, с. 291–295.

the depictions of sermons in the border scenes of the left flank, while the depictions of miracles on the right flank. He allocated the subjects in the technique of opposition and comparison which was atypical of icons, though this technique had been used in monumental painting since long ago. Every subject on the left flank by implication matches a subject against it on the right flank. This partly explains why chronology is broken in the vertical sequence of the flanking scenes. We are not going to examine all the pairs of the flanking scenes but focus on the task, set (evidently) by the commissioner.

In the scenes of the right flank there is one more peculiarity: they show the healing miracles by two in each composition. This, by itself, speaks of the interest in divine healing (scenes 11, 15 and 17). Against them on the left flank are the scenes of Christ forgiving, i.e., healing the sinners of their mental illness (sins).

It is evident that Spiridonov purposefully highlights the subjects' homogeneity by opposing them. So the scenes "Jesus talks to a Samaritan woman" (scene 10) and "Healing the man blind from birth..." (scene 11) render the idea of the recovery of one's spiritual sight. The scenes "Cleansing of the Temple" (14) and "Healing of the madmen and of a bleeding woman" (15) connect the purification of the House of God (temple) and of the human body, i.e. the temple of the soul. The scenes "Jesus in the

замную церковь Явления иконы Тихвинской Богоматери (1686 год)⁶⁴. Таким образом, ансамбль Николо-Мокринской церкви составили два храма: холодный (главный) — Николы Мокрого и теплый (малый) Тихвинской Богоматери. Для вновь возведенного храма и приделов были сооружены иконостасы. Возможно тогда же, и старый иконостас главного холодного храма Николы Мокрого заменили на новый⁶⁵. Подобрались и новые иконы. Представляется, что заказ, полученный Семёном Холмогорцем от Лузиных, был достаточно внушительным. Это шесть восьмиугольных иконок царских врат: четыре — с образами евангелистов и две с изображением Благовещения (сохранилось лишь три)⁶⁶. По мнению С.И. Масленицына, руке северянина принадлежали также не дошедшие до нас композиции: «Евхаристия», «Распятие», совсем мелкие образки-наставки для столбиков, на которых крепилась створы врат, и двенадцать восьмиугольных икон праздников⁶⁷. К местному ряду иконостаса холодного храма можно отнести и подлинное иконографическое мастера: «Богоматерь Одигитрия на престоле с житием в 40 клеймах», исполненная 29 декабря 1687 года (ГРМ) и «Николай Чудотворец с житием в 34 клеймах» (датирована 11 сентября 1685 года; в собрании ЯХМ).

Ранний архив Николо-Мокринского ансамбля не сохранился. Всё, чем мы располагаем — это списки икон, появившихся в Ярославские реставрационные мастерские 1920–1930-х годов, и самое ценное — три описи имущества церкви Николы Мокрого: одна — от 12 февраля 1879 года, вторая от 3 декабря 1879 года и третья, датированная 1891 годом⁶⁸. Во всех описях подробно зафиксировано драгоценное

убранство храмовых икон⁶⁹, кроме того, в двух последних имеются указания на наличие житийных циклов у ряда образов. Благодаря этим данным, устанавливается местоположение богородичной иконы 1687 года хити Семёна Спиридонова — в местном ряду иконостаса холодного храма (сплена от царских врат). В описи от 3 декабря 1879 года ней сказано следующее: «образ ... Богоматери с написанными в сорочка следах (клеях) — Н.Т. праздничных богородичных чудес и явлений...»⁷⁰. Несомненно, это икона Семёна Спиридонова, что подтверждается и фотографией интерьера церкви Николы Мокрого⁷¹. Относительно же местоположения образа Николая Чудотворца 1685 года существует три разных версии. Согласно первой, эта икона находилась в том же ряду иконостаса холодного храма, что и богородичный образ 1687 года, но в правой его части. В пользу этого говорит сходство их материальных данных: близкие размеры (Николай Чудотворца — 171×132 см и Богородицы — 169,5×137 см), отсутствие кокетца, одинаковые профилированные шпонки, которыми они были укреплены, размещение надписей к клеймам и автографов художника на полях. Очевидно, что оба образа могли принадлежать к одному заказу. О сходных условиях их бытования говорят окрашенные однотонной коричнево-красной краской торцы обеих икон. Натурное исследование произведений Семёна Спиридонова показало, что расположение на них накладного металлического убора соответствует характеристике аналогичного убранства икон из местного ряда по данным описи от 3 декабря 1879 года. Так, следы от гвоздей отверстий, которыми крепились оклады (ризы), обнаруживаются лишь в средних икон холмогорца. В описи также имеются указания на этот факт и на отсутствие басмы на полях обеих икон: «...образ Николая чудотворца от царских врат богородицы... на Богоматери венеч в житии. На нём венеч с митрой и риза серебриная... сплена

December 1679 says, "The Icon of Our Lady with forty scenes of the feasts of the miracles and apparitions of Our Lady". Undoubtedly this is an icon by Semyon Spiridonov, and the photographic picture of the interior of the Church of St. Nicholas Mokry confirms this conclusion⁷¹.

As for the location of *The Icon of St. Nicholas Wonderworker* of 1685, there are three different versions. According to version one, the icon was in the same tier, though in the right-hand side of the iconostasis in the "winter" church as *The Icon of Our Lady* of 1687. Some material properties of the two icons support this statement: their sizes are similar (the former is 171×132 cm and the latter is 169.5×137 cm), they have no *kočet* or central deep area of icon's panel, but they have identically shaped burgs and identically located inscriptions to the border scenes and the painter autographs on the margins. The two icons evidently could have been of the same commission. The but-ends of the two icons were painted with the same brownish-red paint. A full-scale study of Spiridonov's icons showed that their metallic decorations matched similar decorations on the icons from the Local Tier, according to the inventory of 3 December 1879. So the holes from the nails, which fixed the metallic "vestments" (decorative covers) to the icons, are found only in the centerpieces of Spiridonov's icons. Besides the inventories indicate the absence of the slight setting on the margins of the two icons, "...*The Icon of Nicholas Wonderworker with scenes from his life has a crown, a mitre, and "vestment" of gilded silver... the Icon of Our Lady, to the left of the Royal Gate, the Virgin wears a crown ... the Saviour does not; both share one tsata (chest decoration) and the "vestment" made of silver and adorned with pearls...*"⁷². Indirect evidence that *The Icon of St. Nicholas with 34 scenes* belonged to the iconostasis of the "winter" Church of St. Nicholas was the fact that all Semyon Spiridonov's icons, both new ones and ones painted in the 1670s, were placed in this church⁷³.

⁷⁰ Описание первоначальному иконостасу ярославской иконо-инженерной Николо-Мокринской церкви. Декабрь 3 ян. 1879 г. Л. 2, 66, 7.

⁷¹ The central part of the iconostasis in the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl. Photographic pictures by I. Barchevskiy. — Photo Archive of the Schuyev Museum. Collection. VI. Negative 331.

⁷² Описание первоначальному иконостасу ярославской иконо-инженерной Николо-Мокринской церкви. Декабрь 3 ян. 1879 г. Л. 2, 66, 7.

⁷³ We mean the icons of *Basil the Great with the scenes from his life* of 1674 and of *Elizhabet the Prophet with 26 scenes from his life* of 1678 by Semyon Spiridonov. The inventory of the icons of the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl is dated 3 December 1879, next to the icon of Our Lady dated of the same time. The latter icon now belongs to the collection of the YAMM box. The centerpieces of each icon dated of the second half of the 17th century. See: Прокопьев В. И. История иконо-архитектурный и скульптурный музей-заповедник: Иконы, миниатюра, ризы, ювелирные украшения. Прикладное искусство: Иконы / Сост. В. П. Мельникова. Е. П. Юданов. — М.: Искусство, 1964. — 196 с. 22, 23. They had probably decorated the iconostasis of the winter church in the mid 1680s and later placed with the border scenes and distributed in the winter church today.

According to Version Two, *The Icon of St. Nicholas Wonderworker with 32 scenes from his life* by Spiridonov was in the Local Tier of the iconostasis in the "winter" church of Our Lady. This icon is the most disputable as it contradicts the data of the inventory of 3 December 1879. According to the inventory, there were only two icons of St. Nicholas Wonderworker with scenes from his life⁷⁴. One icon was from the "summer" church and the other icon of the 16th century⁷⁵ was from the Local Tier in the "winter" church of Our Lady⁷⁶. The inventory states that the latter icon had metallic decorations not only on the centerpiece but also a slight setting on the margins, while neither the icon of St. Nicholas from the "summer" church nor the icon painted by Spiridonov had such setting on the margin.

Version Three seem to be the most interesting of all. Victoria Gonshtkova found the document of the Yaroslavl Department of ISGRM [State Central Restoration Workshops] of 1927 which indicates that *The Icon of St. Nicholas with border scenes* of the 17th century and identical in size to the icon of 1685 (170×131 cm) comes from the Church of Our Saviour on Town in Yaroslavl. Yet, we can't finally accept this version until the documents of the church of provenance are thoroughly examined. The iconographic and stylistic features of Spiridonov's master's creative work at that time. Even the earliest of the dated icons, *The Icon of St. Nicholas Wonderworker with 34 scenes from his life* of 1685 (album) shows some shifts in Spiridonov's manner and views. The depiction of the saint has one notable peculiarity distinguishing this icon from most other icons by Spiridonov. The heavenly light spreading above St. Nicholas fuses with the light emitted by the saint. We see this technique only on *The Icon of Our Saviour Pantocrator* from the Church of John Chrysostom. Spiridonov could be inspired by descriptions of St. Nicholas from the works by Simeon the Metaphrast, a Greek historian of the early 10th century. Simeon wrote that St. Nicholas's contemporaries had seen how "a brightest shin-

⁷⁴ Описание первоначальному иконостасу ярославской иконо-инженерной Николо-Мокринской церкви. Декабрь 3 ян. 1879 г. Л. 2, 66, 12.

⁷⁵ Описание первоначальному иконостасу ярославской иконо-инженерной Николо-Мокринской церкви. Декабрь 3 ян. 1879 г. Л. 2, 66, 12.

⁷⁶ According to the inventory of 3 December 1879, next to the icon of St. Nicholas Wonderworker of the 16th century there was an icon of Our Lady dated of the same time. The latter icon now belongs to the collection of the YAMM box. The centerpieces of each icon dated of the second half of the 17th century. See: Прокопьев В. И. История иконо-архитектурный и скульптурный музей-заповедник: Иконы, миниатюра, ризы, ювелирные украшения. Прикладное искусство: Иконы / Сост. В. П. Мельникова. Е. П. Юданов. — М.: Искусство, 1964. — 196 с. 22, 23. They had probably decorated the iconostasis of the winter church in the mid 1680s and later placed with the border scenes and distributed in the winter church today.

с короною, на Спасе без короны, цапа обоим одна серебряная позолоченная, ... цапа и риза нанизаны жемчугом...»⁷². Косметичным подтверждением местонахождения иконы «Николай Чудотворец с житием в 34 клеймах» в иконостасе холодного храма может послужить то, что главный храм Николая Мокрого стал средоточием всех работ Семёна Спиридонова, написанных как в 1670-х, так и в 1680-х годах⁷³.

В соответствии со второй версией, образ Семёна Спиридонова «Николай Чудотворец с житием в 34 клеймах» находился в местном ряду иконостаса теплого храма Тихвинской иконы Богоматери. Она представляется самой спорной, поскольку противоречит данным описи от 3 декабря 1879 года. Согласно этому документу, в храмовом ансамбле Николая Мокрого было только два житийных образа Николая Чудотворца⁷⁴. Это уже упомянутый образ из холодной церкви и икона XVI века⁷⁵, находившаяся в местном ряду иконостаса теплого храма во имя Тихвинской иконы Божией Матери⁷⁶. Кроме того, из текста описи следует, что постройка икона Николая Чудотворца имела накладные украшения не только в середине, но и басму на полях, а таковой не было ни на житийной иконе Николая в холодном храме, ни на образе, написанном Семёном Спиридоновым.

Последняя, третья, версия представляется весьма интересной. В. В. Горшкова обнаружила материалы Ярославского отделения ЦДРМ за 1927 г., где указано, что образ «Никола в житии» XVII века с размерами, идентичными параметрам иконы 1685 года (170х131 см), про-

⁷² Опись первому наместу урсуласской иконо-нижегородской Никола-Мокрого церкви. Декабрь 3 или 1879 г. Л. 2 об. 3.

⁷³ Иконопись в виду иконы Семёна Спиридонова в действительности с датировкой в 42 клейма. 1674 года и Илии Пророк с житием в 26 клеймах. 1678 года. По описи от 3 декабря 1879 года известно, что в иконостасе находилось только одно житийное изображение Илии Пророка и Василия Великого. Герман расписалась справа от царских врат). См.: Опись первому наместу урсуласской иконо-нижегородской Никола-Мокрого церкви. Декабрь 3 или 1879 г. Л. 2 об. 7. Не вполне понятно лишь, расположилось ли изображение иконы «Илья Пророк с житием в 40 клеймах», так как в первом издании описи несколько житийных образов святого Иоанна.

⁷⁴ Опись первому наместу урсуласской иконо-нижегородской Никола-Мокрого церкви. Декабрь 3 или 1879 г. Л. 2 об. 12.

⁷⁵ ЯМЗ. № 40951/ин447. 16 л. 5х141.

⁷⁶ Согласно описи от 3 декабря 1879 года рядом с иконой Николая Чудотворца XVI века на стене и богородичный образ, датировкой тем же временем. Он также находится в соборной яамз. Остатки каждого из них датированы XVII веком. Житийные иконы (по 26 клейм) — северной — второй половинкой музей. запечатлены: Житием, иконография, датировка, а также, статуэтка, прикладное искусство: Каталог / Сост. В. П. Митрофанов. Е. П. Юдина — М.: Искусство, 1964. № 22, 23. Вполне вероятно, что он украсил старый иконостас холодного храма досерийными 1680-х годов, после были выделены на алтарном плане рама и перенесены в теплый храм Николая Мокрого в соборный яамз.



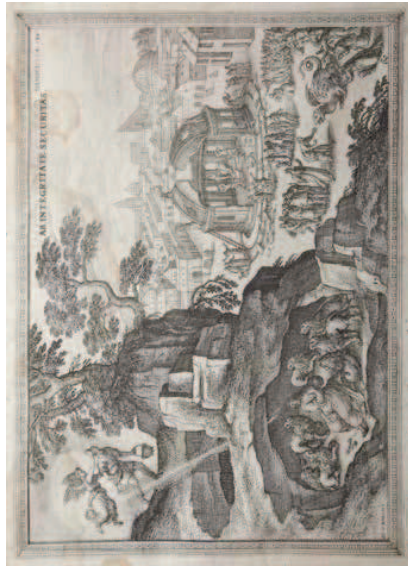
13 Храм Соломонов. Гравюра Вильгельма Борхта. ЯМЗ

Solomon's Temple. Engraving in Pieter van der Borcht's Bible. ЯМЗ

исходит из церкви Спаса-на-горуду в Ярославле. Однако до тех пор, пока не будут тщательно изучены документы церкви Спаса-на-горуду, окончательно принять эту версию невозможно.

Иконографические и стилистические особенности икон Семёна Спиридонова середины 1680-х годов дают важные сведения о творчестве мастера в этот период. Даже самый ранний из датированных образов «Николай Чудотворец с житием в 34 клеймах», 1685 года, говорит о неординарных изменениях в манере и взглядах художника (см. альбом). В изображении свяителя на иконе 1685 года есть одна примечная особенность, отличающая его от большинства образов Семёна Холмогорца. Небесный свет, осясающий великого чудотворца, сливается с тем, что излучает сам святой. Такой приём встречается ещё только в иконе Спаса Вседержителя из Знаменской церкви. Возможно, Семён Спиридонов был вдохновлён древними описаниями облика свяителя Николая, известными благодаря трудам греческого историка начала X века Симеона Метафраста. Согласно им, современники чудотворца видели, как «от него исходило некое пресветлое сияние, и лик его сверкал более Моисеева...»⁷⁷. Мирликийский епископ запечатлён стоящим на амвоне. Разведённые в стороны

⁷⁷ Симеон Метафраст. Жития в жизни святого отца нашего Николая // Высшие Иерархи. М., 1994. С. 154.



14 Даниил по руу Ливинком. Гравюра Вильгельма Борхта. ЯМЗ

St. Daniel in the Lions' Den. Engraving in Pieter van der Borcht's Bible. ЯМЗ

Господь show the Bishop's inspiration during the divine service. This iconographic type, known as Nicholas of Zaraisk, was widely known. The above icon, attributed to Spiridonov, from the Novodevichy Convent also refers to this type. The border scenes on the icon from the Church of Nicholas Mokry are interesting also because the painter chose the equal number (17) of border scenes for St. Nicholas' miracles in his lifetime and for those after his death. Thus Spiridonov shows that death changed nothing: the Bishop healed the sick, saved from poverty, hunger, unjust punishments, and drowning, both before and after his death.

Kholmogorets respected all his typical principles in the composition of *The Icon of St. Nicholas Wonderworker*. At the same time there are some shifts that seem to be unacceptable at first glance. Now for instance the painter more often uses black colour — both when outlining architectural details and also when drawing small floral ornament. Quite noticeable are the colours Spiridonov hardly used before: dark green, thick red-purple and purple-brown. When developing the compositions of some border scenes Spiridonov referred to and borrowed

⁷⁷ Симеон Метафраст. Жития в жизни святого отца нашего Николая // Высшие Иерархи. М., 1994. С. 154.

some scenes, individual details and geometrical ornament from the engravings by Pieter van der Borcht (illustr. 13–14).

The Icon of Our Lady Enthroned with 40 scenes from Her life was painted for the Church of St. Nicholas Mokry in 1687. In many respects it is an iconographic analogue of *The Icon of Our Lady* from the Church of John Chrysostom at Korovniki (illustr. 15). However, on the former icon the Infant is painted en face, there are more border scenes, and their sequence is changed; some other details differ too. It is difficult to examine this icon as its cover-film has darkened. However, its cleaned regions show some shifts in Spiridonov's manner, and we may say that this icon marks a new phase in his work. Here the painter rejected many things that had emerged in his creative work under the influence of artistic novelties. Instead of the changing hues on the bluish-green background of the centerpiece, now we see an impenetrable dark green background; the depth of the interiors and landscapes almost disappears from some border scenes; the shapes are smaller and more rhythmic; the intervals are longer to emphasize the role of the golden background.

Most interesting is the design of the icon⁷⁸. The reconstruction of the interior in the Church of St. Nicholas Mokry and the consecration of the "winter" Church of Our Lady coincided with a grandiose event in Russia's history. The country had tried to bring back some lost lands and cities — and first of all Kiev, "the Mother of Russian cities". Some concepts emerged in the late 15th century and were officially established in the 16th century to substantiate such claims of Moscow as "Moscov is the second Kiev", and the Princes of Moscow are successors of Princes of Kiev", and "the Russian tsars are lords on their land since olden times and direct descendants of Princes of Kiev"⁷⁹. Shortly before Spiridonov created his *Icon of Our Lady Hodgetaria with 40 scenes from Her life*, some crucial events had happened. In 1686, the Russian Government persuaded the Patriarch of Constantinople to put the Kiev ecclesiastical province under the authority of Moscow⁸⁰. Besides, the same year Russia took possession of Kiev, Ukrainian lands to the left of the Dnieper River and some other lands, after signing an eternal peace treaty with Poland. Moscow celebrated triumphantly: the bells were ringing, men and women rejoiced, and populous processions went through the city.

⁷⁸ Турчанинов Н. М. Литературные источники и политическая идея некоторых сюжетов ирландских икон... С. 358–360.

⁷⁹ Дьяченко Д. С. Национальное самосознание Древней Руси: Очерки из области русской литературы XI–XVII вв. М.-Л., 1945. С. 105.

⁸⁰ Памятные события в Церкви и обществе. В 6 т. Т. 1. М., 1818. С. 168.

руки, торжественно поднятое Евангелие говорит о вдохновении, охватившем пастыря в момент богослужения. Этот иконографический тип, известный как «Никола Зарянский», был распространён повсеместно; к нему относятся и причисляемый к работам Семёна Холмогорода образ из Новодевичьего монастыря, о котором уже говорилось. Житийный цикл образа из церкви Николая Мокрого интересен тем, что прижизненным и посмертным чудесам святителя изобразил равное количество клейм (по 17).

Тем самым он показывает, что смерть ничего не изменила: как при жизни, так и после преставления святитель исследовал больных, избавлял от нищеты, голода, несправедливых наказаний, спасал гибнущих в морской пучине.

В композиции иконы Николая Чудотворца соблюдены все типичные для холмогорского мастера принципы. Вместе с тем, здесь присутствуют и некоторые на первый взгляд неприметные изменения. Например, теперь художник гораздо чаще использует чёрную краску — и при обработке архитектурных деталей, и в написании мелкого растительного орнамента. Заметную роль в палитре играют цвета, прежде почти не использовавшиеся: изюм — тёмно-зелёный, густой красно-лиловый и лилово-коричневый. При работе над композициями ряда клейм Семён Спиридонов обращался к граворам Питера ван дер Борхта. Оттуда позаимствованы некоторые сцены, отдельные детали и геометрический орнамент (ил. 13, 14).

Образ «Богоматери на престоле, сорока клеймами», написанный для церкви Николая Мокрого в 1687 году, во многом является иконографической аналогией богородичной иконе с клеймами из церкви Иоанна Златоуста в Коронниках (ил. 15). Однако образ Никольского храма отличается фронтальным изображением лица Младенца в середине, увеличением числа клейм, изменением порядка в изложении повествования и другими деталями. Изучение этого памятника затруднено из-за потемневшей позолоты пленки. Однако раскрытые фрагменты позволяют говорить об изменениях в манере Семёна Спиридонова и утверждать, что данная икона является его важнейшей этапной работой. Художник отказался здесь от многого, что ранее появилось в его творчестве под влиянием новых веяний в искусстве. Вместо голубовато-зелёного среднего, меняющего тональную интенсивность — непроницаемый тёмно-зелёный фон; в ряде клейм почти исчезает глубинность интерьеров и пейзажей; формы становятся более миниатюрными и ядреными; интерьеры упрощаются, усиливается роль золотого фона. Практически не используются



15 Семён Спиридонов
Холмогорск.
Богоматерь на престоле
с 40 клеймами.
1687 г. ГРМ

Semyon Spiridonov
Kholmogorsk.
Our Lady Enthroned with
40 border scenes.
1687 SRM

78 Турчинов Г. М. Литературные источники и палитра иконы «Богоматерь на престоле с 40 клеймами». С. 556–560.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
34	35	36	37	38	39	40				

16 Благийные сюжеты. Клейма 1–9.
Чудеса Богоматери и ее икон. Клейма 10–21. 23–29
Молитвенные песнопения. Клейма 22, 30–40

Порядок расположения
клеим иконы

Богоматерь на престоле
с 40 клеймами

Тема иконоборчества

Киевская тема

Сцены из русской жизни

Sequence of the border
Scenes on the Icon of Our
Lady Enthroned with 40
border scenes

and her icons. The narrative starts from the Evangelic time and finishes with the event in Novgorod in the 17th century (“The miracle by the Icon of Our Lady of the Sign”). Though all the depicted miracles were connected with the icons of Our Lady of different iconographic types, Spiridonov had chosen the type of Hodegetria for all the scenes, except the miracle in Novgorod — the artist was unable to waive the truth). His choice was not accidental. *The icon of Our Lady Hodegetria* had been Constantinople’s, and for a long time Old Russia’s, palladium (or military bulwark). The texts of the frame with prayers are about victory. They state the faith in Virgin Mary’s assistance and praise Her as a protector from enemies.

However, the main thing is that the events from the history of Kiev in the 11th century, that should precede the miracle in Novgorod, are located in the middle registers of flanking scenes, between the miracles on Mount Athos and in Constantinople of the 8th–10th centuries. These are the scenes of how *The Icon of the Assumption of Our Lady* was brought to Russia (scenes 19–21 and 23). The scenes in Kiev differ in the chosen literary sources. If for all other scenes Spiridonov uses the above-mentioned “New Heaven...” collection by Galatovskiy, for the scenes of Kiev’s history he quotes the lines from the Kiev-Pecherskiy Patericon of the 13th century. Our Lady’s wish to reside at and give *The Icon of Assumption* to the Cathedral of Assumption in Kiev, as is said in the Patericon, was thought to be the evidence of the Most-Pure Virgin’s protection for the Russian people. It is noteworthy that the feast of the Assumption of Our Lady in Byzantium was associated with Emperor Maurice who won in the war against the Persians in the late 6th century. Probably Spiridonov believed that the return of Kiev to Russia was another good deed of Our Lady — as important for the Orthodoxy as the victories glorified by the Byzantines. To explain his idea Spiridonov placed, between the subjects on Kiev, a scene illustrating a gratifying prayer to Our Lady: “What shall we call you...” (Border scene 22).

As was said earlier, we know none of the twelve icons with the scenes of feasts painted by Spiridonov for the Church of St. Nicholas Mokry; only three from six icons from the Royal Gate are extant: The Icon with Archangel Gabriel (a part of the paired composition of Annunciation) and The Icons of Mark and Mathew (illustr. 17, 18, 19). Besides their refined miniature technique the latter two icons are also notable for their iconography. Next to the Evangelists and their symbols (the Angel and the Lion) Spiridonov presented correspondingly the scene of Resurrection and the Tree of Jesse (Christ’s genealogy). It was not Spiridonov himself who conceived the

The Luzins, as we’ve said above, belonged to the Tsar’s chosen hundred merchants, i.e. they served to the Tsar. Semyon Luzin carried on active business in many Russian regions and also in Sweden and Persia; he developed commerce with China after Russia established diplomatic relations with this country in 1689⁸¹. No wonder that the Luzins wanted to perpetuate Ukraine’s reunification in the icon they commissioned.

When designing the icon for the Church of Nicholas Mokry, Semyon Spiridonov chose the same complex model for rendering a real event he had used in *The Icon of Our Saviour Pantokrator* (illustr. 16).

Like on the icons from the Church of John Chrysostom, the conceptually relevant border scenes are the flanking ones. These border scenes show the miracles worked by Our Lady

81 Басурин С. В. Труды и деятельность историко-географического института Русского географического общества. СПб., 1967. С. 153, 156, 160, 161.

своей земли — прямые потомки киевских князей⁷⁹. Незадолго до создания Семёном Холмогорцем образа «Богородица Одитирия, с житием в 40 клеймах» произошли чрезвычайно важные события. В 1686 году русское правительство добилося от Константинопольского патриарха передачи Киевской митрополии под власть Москвы⁸⁰. В том же году при подписании вечного мира с Польшей Россия окончательно получила во владение Киев, Левобережную Украину и другие земли. В Москве устроили великое празднество: звенели колокола, ликовал народ, проводились пышные профессии. На эту весть откликнулись и другие города.

Лузны, как говорилось, были «гостями» избранной Богородицы, то есть состояли на государственной службе. Семён Астафьев Лузин, например, активно вёл торговые дела не только во многих регионах отечества, но и за его рубежами — в Швеции, Персии; после заключения в 1689 году дипломатических отношений с Китаем он участвовал в налаживании русско-китайской торговли⁸¹. Неудивительно, что Лузины пожелали увековечить воссоединение с Украиной в заказанной ими иконе.

Семён Спиридонов, работая над замыслом богородичного образа для церкви Николая Мокрого, использовал ту же сложную модель отражения реального события, что раньше в иконе Спаса Всадержителя. Однако здесь его замысел прозвучал отчетливее (ил. 16).

Как и в иконе из храма Короновицкой слободы, главными для считывания символических смыслов произведения являются клейма вертикальных рядов. В них представлены чудеса Богоматери и её образов. Поневольно начинаются с евангельских времён и завершаются событием XII века, произошедшим в Новгороде («Чудо от иконы Богоматери Знамение»). Хотя все иконображенные чудеса связаны с разными богородичными иконами, каждая из которых относится к определённой иконографической группе, во всех сценах представлен образ Богоматери Одитирии (кроме новгородского чуда — здесь поступилась истинной мастер не мог). Выбор этот не случаен. Богоматерь Одитирия была военным палладиумом Константинопольского и долгое время — Дре-

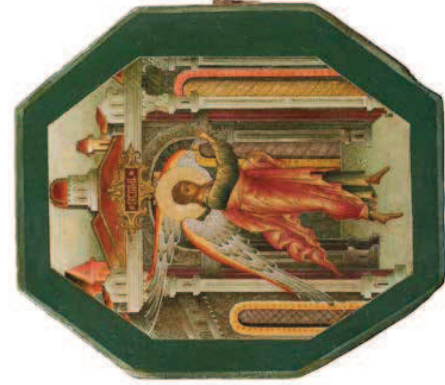
⁷⁹ Дьяченко Д. С. Национальное самосознание Древней Руси: очерки по истории русской литературы XI-XVII вв. М.—Л., 1945. С. 105.

⁸⁰ Памятные события в Церкви и обществе. В 6 т. Т. 1. М., 1818. С. 168.

⁸¹ Дьяченко С. В. Турецко-русские отношения, историко-географический очерк. Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1967. С. 153, 156, 160, 161.

ней Руси. Тема победы посвящена и тексты окружающей средник рамки — воскресший богородичен, говорящий о пере в помощь Девы Марии, и кондак, восхваляющий её как защитницу от врагов. Но главное — события из истории Киева XI века, которые должны непосредственно предшествовать новгородскому чуду, перенесены в самый центр вертикальных регистров, между чудесами VIII-X веков на Афоне и в Константинополе. Это сцены посвящённые истории принесения на Русь иконы «Спаса Богородица» (клейма 19–21, 23). Киевские сюжеты выделены и выбором литературной основы. Если для всех прочих сцен использован уже упоминавшийся сборник «Небо новос...» Иоанника Галитовского, то в сценах «Киевской истории» цитируются строки из сочинения XIII века — Киево-Печерского патерика. Включённое в него повествование о желании Богородицы поселиться в Успенском храме киевской обители и передаче в него образа Успения осмыслились как свидетельство особого покровительства Пречистой Девы русскому народу. Примечательно, что установление в Византии праздника Успения Богоматери связывают с императором Маркином, успешно завершившим в конце VI века войну с персами. Вероятно, Семён Спиридонов рассматривал возвращение Киева России как ещё одно благодеяние Богородицы, имеющее для Православия столь же большое значение, что и победы, воспеваемые византийцами. Для пояснения своей мысли изобразитель помещает между киевскими сценами сцену, иллюстрирующую благодарственный молебен Богоматери «Что Ты наречем...» (клейма 22).

Как уже упоминалось, ни одна из двенадцати икон с сценами праздников, созданных Семёном Холмогорцем для церкви Николая Мокрого сегодня не известна: из шести образов, украшавших царские врата, сохранилось три: с изображением архангела Гавриила (часть парной композиции «Благовещение») и святых евангелистов Марка и Матфея (ил. 17, 18, 19). Два последних памятника интересны не только изобретённой миниатюрной техникой, но и иконографией. Рядом с евангелистами, кроме их символов (ангел и лев), представлены соответственно сцена Воскресения и изображение Древа Иисуса (родословия Христа). Идея вести эти композиции принадлежит не самому Семёну Спиридонову. Скорее всего, вдохновить изобразителя могли вирши его современника Мардария Хоникова — монаха, лее трёх тысяч объяснительных духовных стихов к лицевой Библии Пискарева, в том числе к изображению евангели-



17
Архангел Гавриил (из Благовещения).
Икона Царские врата
церкви Николая
Мокрого.
Середина 1680-х гг. ЛМЗ

Archangel Gabriel (from the Annunciation).
The icon of the Royal Gate in the Church of St. Nicholas Mokyro.
Mid-1680s. LAMZ



18
Евангелист Марк.
Икона Царские врата
церкви Николая
Мокрого.
Середина 1680-х гг. ЛМЗ

Evangelist Mark.
The icon of the Royal Gate in the Church of St. Nicholas Mokyro.
Mid-1680s. LAMZ

idea to introduce these compositions. Most probably he was inspired by the verses of Margary Klonikov, a monk, poet and translator who wrote more than three thousand explanatory spiritual verses for Piskarov's Face Bible including the depictions of the Evangelists. In praising Mark and Matthew the Russian poet mentions the Saviour's victory over death (Resurrection) and his genealogy (the Tree of Jesse)⁸².

Yaroslavl–Moscow. Mid(?) — Late 1680s. The Icons Attributed to Semyon Spiridonov because of Stylistic Similarity

Researchers believe that Semyon Spiridonov Kholmogorets could work on the iconostasis in the Church of the Epiphany in Yaroslavl (illustr. 20) and on the one in the non-extant now Church of St. Nicholas "The Big Cross" in Moscow (at present this iconostasis is in the Church of St. Sergius at the refectory in the Trinity Lavra of St. Sergius)⁸³.

The two iconostases were clearly made up by several masters. The archive documents inform that upon receiving big commissions the Spiridonov brothers hired assistants. So, when contracting for making icons for the Cathedral of Assumption in Ustyug the Great, Vassily Spiridonov wrote, "Under this contract on icon-painting I, Vassily, have hired... icon-painters for 110 rubles"⁸⁴.

Unlike wall-painters' co-operatives of ten or more masters, easel-painters' teams were fewer in number. The examination of icons from the Church of the Epiphany and the Church of St. Nicholas "The Big Cross" shows that three or four painters worked for each church. However, the seemingly unsystematic distribution of works among the painters (one may notice the evidence of a few different painters working on the same icon) makes such examination more difficult. Another problem is that the archive of the Church of the Epiphany is partly extant, and the documents of the Church of St. Nicholas in Moscow have not been found yet.

Aleksey Zubchanninov, one of Tzar's hundred merchants' and the Luzins' neighbour at the Spasskaya Settlement, was

⁸² Успенский А. И. Церковь иконописцев и живописцев XVII века. М.: Т. 1. М., 1913. С. 123.

⁸³ For the icons in the Church of Epiphany see: Яковлева В. Г. Совет Спиридонович Холмогорцев — иконописец XVII века... С. 267; For the icons at the Church in the Epiphany see: Яковлева В. Г. Совет Спиридонович Холмогорцев — иконописец XVII века... С. 267; For the iconostasis in the Church of St. Nicholas "The Big Cross" see: Яковлева В. Г. Совет Спиридонович Холмогорцев — иконописец XVII века... С. 267; For the iconostasis in the Church of St. Nicholas Mokyro see: Яковлева В. Г. Совет Спиридонович Холмогорцев — иконописец XVII века... С. 267.

⁸⁴ Цит. по: Словарь русских иконописцев... С. 747.

стов. Русский поэт, восхвалял Марку и Марфу, упоминает в соответствующих строках победу Славятели над смертью (Воскресение) и его родословие («Древо Иисево»)».

Ярославль—Москва. Середина (?) — конец 1680-х годов. Иконы, приписанные Семёну Холмогору на основании стилистического сходства

К числу произведений, в создании которых мог принять участие Семён Спиридонов, исследователи относят также два иконостаса: из церкви Боговещения в Ярославле (ил. 20) и из ныне не существующего московского храма Николая «Большой крест» (сейчас этот иконостас находится в Сергиевской церкви трапезной палаты Троице-Сергиевой лавры)⁸³.

Очевидно, что эти храмовые ансамбли — результат деятельности нескольких мастеров. Из архивных документов известно, что братья Семён и Василий Спиридоновы при получении больших заказов наняли помощников. Так, в 1674 году, подписывая поручию запись на исполнение икон Успенского собора Великого Устюга, Василий Спиридонов указал: «Аоттого икононого письма по договору радили и на работу себе и принятых иконоников за 100 рублей»⁸⁴.

В отличие от артелей стенописцев, включавших до десяти и более мастеров, «бригады» иконографов-станковиков были немногочисленны. Анализ иконных ансамблей Боговлянского храма и церкви Николая «Большой крест» приводит к выводу, что в их создании участвовали 3–4 мастера. Однако исследование крайне затруднено сложным, кажущимся бессистемным распределением работ между трудившимися над ними иконографами: в одной и той же иконе можно найти признаки работы над ней разных художников. Другая проблема связана с тем, что архив храма Боговещения сохранился фрагментарно, а документы Никольской церкви в Москве до сих пор не обнаружены.

Известно, что донаторм Боговлянской церкви в Ярославле был Алексей Абрамов Зуфанов, купец «городаревой сотни» и, согласно переписным книгам, сосед

Лузиных по Славской слободе⁸⁵. Не исключено, что именно Лузины рекомендовали ему холмогорского иконографа.

Иконостас храма Боговещения сохранился почти целиком, за исключением икон местного ряда. Временем его создания, в результате анализа всех имеющихся типовых свидетельств, можно считать промежуток с 1685 года по 2 июля 1693 года⁸⁶. Этот период отчасти совпадает с работой Семёна Спиридонова в храме Николая Мокрого. Стилистический анализ позволяет выделить как минимум две группы икон, в создании которых предположительно принимал участие северянин. Первая — образы, принадлежащие кисти одного мастера, творческий почерк которого аналогичен манере холмогорского иконографа; вторую группу составляют памятники, где можно найти и черты, присущие только Семёну Холмогору, и совершенно нетипичные для него.

К иконам первой группы относятся «Преображение» и «Покров» из праздничного ряда, несколько апостольских образов из Деисуса и некоторые другие. Наиболее интересной является икона «Преображение». Её композиция и колорит отменены удивительным чувством меры, всякой строй образа проникают особым, плавным ритмом, какой мы встречаем в лучших работах Семёна Спиридонова. Деисусные иконы — «Апостол Фома», «Апостол Иаков», «Апостол Варфоломей» и другие — также демонстрируют черты, характерные для произведений холмогорского художника (визуальный обрис и удлиненные пропорции силуэтов, приемы написания одежды, ликов).

Иконы второй группы обладают многими чертами, свойственными Семёну Спиридонову: оранижаемое охренное ликов со светлыми бликами; растительный чёрный орнамент по золоту, неравномерные голубовато-зелёные фоны и пр. Однако более детальный анализ приводит к заключению, что над этими образами трудился как минимум ещё два мастера: один — над иконами-праздниками «Рождество» и «Боговещение», другой иконописец участвовал в создании некоторых образов праотеческого ряда (в частности, «Праотец Мельхиседек») и, вероятно, центральной иконы деисусного чина «Предста царя одесную Тебе...» (ил. 21).



39
Евангелист Матфей.
Икона Царские врата
церкви Николая
Мокрого.
Середина 1680-х гг. ЛМЗ
Evangelist Matthew.
The icon of the Royal
Gate in the Church
of St. Nicholas Mokry.
Mid 1680s. BAMР

apostles from the Deesis Tier and a few others. Most interesting is *The Icon of Transfiguration*. Its composition and colours mark a wonderful sense of measure; the flowing rhythm adds to the harmony of the icon, like in other best works of Spiridonov. The icons of Apostle Thomas, Apostle James, Apostle Bartholomew and some other too show the traits typical of Spiridonov's works: refined contour, elongated proportions of silhouettes and the touch in the depiction of faces and vestments.

The icons of the latter group have many features peculiar to Semyon Spiridonov: orange-ochre faces with bright glare; a black floral ornament upon golden colour, variable bluish-green background, etc. However, a more detailed examination suggests that at least two more masters worked on these icons: one on the Icon of the Nativity and the Icon of the Epiphany, and the other painter helped to paint some icons of the Forefathers' Tier, the Icon of Forefather Melchizedek in particular, and the icon "At Your Right Hand Stands the Queen", central in the Deesis Tier (illustr. 21).

It would be natural to assume that Semyon Spiridonov engaged his brother Vassily to work on these icons, moreover that Vassily was in Yaroslavl at that time, as we know. However, we can't prove this hypothesis because we know none of the icons him are the icons of feasts from the Cathedral of Assumption in Ustyug the Great⁸⁷. These icons are strikingly dissimilar to the authentic icons of Semyon Spiridonov. The characteristics of Vassily's icons are: simplified compositions and shapes, somewhat stocky proportions of heavy-headed figures, plain architecture, flat and broadly outlined hills, etc. However, the icons attributed to Vassily Spiridonov date to 1674, while his style could have changed with time.

Even more problems arise from the set of icons from the Church of St. Nicholas "The Big Cross" in Moscow. First of all, there's no exact date when the church was built. The research of the early 20th century shows that the first church on this site appeared yet before 1534–1538, while the latest church, sponsored by the Filatye merchants from Archangelsk, was built in 1680–1689⁸⁸. We also know that the Patriarch read the burial service over the merchant Ostafy Filatye here in 1692. Based on stylistic and technical solutions by the architect of the church some modern researchers date it as of 1694–1697, when Semyon Spiridonov had already been dead. Still, as the archive of the

the donor of the Church of the Epiphany in Yaroslavl⁸⁵. The Luzini might have recommended the icon-painter from Kholmogory to him.

The iconostasis in the Church of the Epiphany still has almost all original icons except that the icons in the Local Tier have been lost. Quite contradictory evidences make the researchers believe that the icons for the iconostasis were made between 1685 and 2nd June 1693⁸⁶. This period partly coincides with Spiridonov's work at the Church of St. Nicholas Mokry. The stylistic analysis makes it possible to identify at least two groups of icons presumably painted with Spiridonov's participation. One group of icons unites the works painted by a sole master, whose creative manner is similar to that of Spiridonov's. The other group of icons includes the works with Spiridonov's inherent features and also with the features totally atypical of him.

To the former group belong *The Icon of Transfiguration* and *The Icon of the Intercession of Our Lady from the Festival Tier*, some

⁸⁵ Ярославские писцовые, дозорные, мезенные и переписные книги XVII в., ... С. 357.

⁸⁶ Гильмаров И.А. Ярославское зодчество // Ярославль в его прошлом и настоящем. Исторический очерк-эпохальность. Ярославль, 1913. С. 81; Преображенский П. И. Иконостас в храме г. Ярославль... С. 26; Фролов А. Иконостас-стенописный образ Родства Ярославля старейший. Ярославль, 1861. С. 79.

⁸⁷ Атрибуция А. Н. Гусева по архивным материалам.

⁸⁸ Спирidonov И. А. Очерк Николая-Большой Крест // Архив архитектуры. Изд. М., 1997. Вып. 11. С. 231.

Естественно было бы предположить, что к работе над иконостасом Семён Спиридонов привлек своего брата-иконописца Василия, тем более мы знаем, что примерно в это время тот находился в Ярославле. Однако сегодня нет возможности хоть как-то обосновать эту гипотезу: ни одна подписанная работа Василия Спиридонова не известна. Единственные образы, которые исследователи связывают с его именем — иконы-праздники из великоустюжского Успенского собора⁸⁷. Более всего в них обращает на себя внимание удивительное несходство стенописных произведений Семёна Холмогорова. Для них характерны упрощённость форм и самих композиций, несколько приземистые пропорции большеголовых фигур, лишённая сложности и изящества архитектура, плоские, очерченные широкими линиями холмы и т.д. Однако приписываемые Василию Спиридонову образы относятся к 1674 году, а со временем стиль мастера мог измениться.

Ещё больше проблем ставит ансамбль икон, происходящий из храма Николая «Большой крест» в Москве. Прежде всего, отсутствуют точные данные о построении храма. В исследованиях начала XX века говорится, что первый храм на этом месте появился ещё до 1534–1538 годов, а последний возводился на средства архангелогородских купцов Филатых в 1680 по 1689 год⁸⁸. Известно также, что в 1692 году патриарх отпелал здесь умершего купца Остафия Филатова. Некоторые современные исследователи на основании стилистических и технических приёмов, использованных архитектором храма, датируют церковь 1694–1697 годами — временем, когда Семён Спиридонов уже не было в живых. Однако, как упоминалось, архив церкви Николая «Большой крест» пока не обнаружен. Поэтому неясно, для какого именно храма — старого или нового — создавался ансамбль иконостаса. В любом случае, специалисты, указывая на участие в создании его образов, по меньшей мере, трёх-четырёх мастеров, обращают внимание на большое сходство живописного языка ряда икон со стилем холмогорского иконографа.

Наибольший же интерес вызывает икона «Хушение» из местного ряда. Её особенности заставляют предположить, что автором был Семён Спиридонов или мастер, хорошо изучивший его манеру. Анализ же других памятников выявляет лишь отдельные черты, свойственные холмогорскому иконографу. Например, — в характере построения компози-

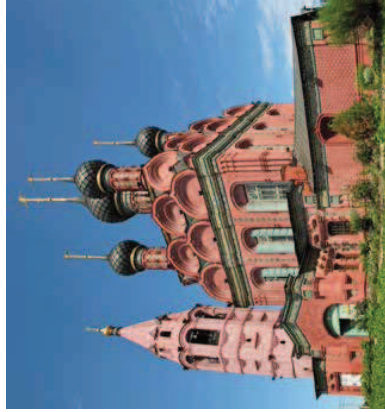
ции ряда икон-праздников: «Сошествие Святого Духа» (илл. 22), «Распятие», специфике изображений отдельных фигур, палат, горюк на всех остальных образах, а также в манере «раскрасить» цветом икон «Рождество», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Вознесение». Однако всё это может служить лишь свидетельством вторичности, попытки подражания стилю известного художника. Поэтому в данном случае скорее следует говорить только о том, что в Никольской церкви трудились мастера круга Семёна Холмогорова. В любом случае этот иконостас, как и иконы из Богоявленского храма, необходимо изучить более внимательно.

Холмогоры. 1690-е годы

В 1680-х — 1690-х годах в Холмогорах многое изменилось благодаря обширной деятельности пресвященного архиепископа Афанасия. Было возведено немало каменных построек, в том числе и храмов. При архиерейском доме возникла своя живописная мастерская, объединившая двадцать художников. Казалось бы, кому как не известному мастеру, призванному в Москву и Ярославле, стать в главу иконографов Холмогорской архиепископии. Однако этого не произошло. Более того, к услугам Семёна Спиридонова архирей долгое время предпочитал не обращаться. Многие могли настораживать владыку в иконографическом отношении, а теперь непримиримый преследователь и гонитель своих прежних единомышленников, отлеживал даже малейшие проявления склонности к старым традициям. В приходах своей епархии он изымал древние богослужебные книги, печати для просфор с изображением восьмиконечного креста, следил, чтобы таковые не появлялись на куполах церквей⁸⁹. Особенно трепетно святитель Афанасий относился к иконам. Показательно в данном случае прекращение им в 1683 году почитания местного святого Евфимия, игумена Михайло-Архангельского монастыря, жившего в XVI веке. Одной из причин было то, что на иконах неподобающим образом изображался слуперстным крестным знаменем. Афанасий прекрасно понимал, что подобные образы будут использоваться старообрядцами в доказательство своей правоты⁹⁰.

⁸⁷ Акты исторические, собранные и издаваемые Археологическим комитетом. Т. 1. 1842. 1676–1700 гг. С. 110–111.

⁸⁸ Падиско Е. В. Новый ярославский патрик. Архангельск, 2001. С. 66.



20
Церковь Богоявления.
1693 г. Ярославль.
Church of the Epiphany.
1693. Yaroslavl

Church of St. Nicholas “The Big Cross” has not yet been found, we are not clear for which building, the older or the later, the icons were painted. In any case, experts indicate the participation of at least three or four painters and note that the painting language of some icons is very similar to the style of Semyon Spiridonov.

Of all the icons most interesting is *The Icon of the Assumption from the Local Tier*. The icon’s peculiarities get us to assume that either Semyon Spiridonov or a painter, who mastered his manner, made it. Examination of the other icons shows some individual features inherent to Spiridonov, such as the way the composition was made in some icons of feasts (“The Descent of the Holy Spirit” (illustr. 22) and “Crucifixion”), or the way individual figures, palaces, and hills were depicted on all the remaining icons, or the manner of using colours in the icons of the Nativity and of the Transfiguration. However, all this can only be evidence of something secondary and of an attempt to imitate the renowned artist’s style. So we better only say that masters of Semyon Spiridonov’s circle worked in the Church of St. Nicholas. In any case the icons from this iconostasis as well as those from the Church of the Epiphany should be studied more thoroughly.

Kholmogory. The 1690s

Archbishop Afnasiy in many ways changed life in Kholmogory in the 1680s–1690s. Quite a few brick buildings, including churches were built. Twelve painters joined in a painting studio at the bishop’s house. It might seem that no one but

Semyon Spiridonov, who was recognized in Moscow and Yaroslavl, was to become the head of the icon-painters in the Kholmogory Diocese. This, however, didn’t happen. Furthermore, the archbishop preferred not to ask for Spiridonov’s services for a long time. Many Spiridonov’s behaviours could put the archbishop on his guard, and first of all Spiridonov’s frequent absences from Kholmogory. There could be another possible reason: Archbishop Afnasiy, who first was an old-believer and later an implacable persecutor of his former associates, tracked even smallest manifestations of inclinations to the old rites. The archbishop withdrew old liturgical books and Host stamps with the old-believers’ cross from the local parishes. He also kept vigilant watch on removing such crosses from the domes of churches⁸⁹. Archbishop Afnasiy was especially anxious for icons. Indicative is that he ordered to stop venerating a local Saint Euthymius, the Abbot of the Monastery of Michael the Archangel, who lived in the 16th century. One of the reasons was that Euthymius had been depicted on icons with the two-finger sign of the cross, i.e. in the old-believers’ way. Archbishop Afnasiy was perfectly aware that the Old Believers would use such icons to prove their case⁹⁰.

The two-finger sign on Spiridonov’s icons isn’t rare; exemplary are the depictions he made in Yaroslavl such as: the Infant Saviour on *The Icon of Our Lady Enthroned* (1682), St. Nicholas Wonderworker in the centre of the Church of St. Nicholas on the icon of the Royal Gate in the Church of St. Nicholas Mokry. Hardly was Spiridonov an old believer, otherwise he wouldn’t have worked for the Nikonian church; however, his life was full of vagueness and mysterious events. Besides, Old Believers highly valued miniature icons. Therefore Archbishop Afnasiy preferred naturalistic icons in the Latin style and even posed for portraits.

Undoubtedly the archbishop and the icon-painter knew each other. In 1686, Spiridonov had to discontinue his work in Yaroslavl and promptly return to Kholmogory as his daughter was to marry Ivan Konchakov, from a boyar (aristocratic) family⁹¹. We know this from Konchakov’s petition to Archbishop Afnasiy: “I, the wretched one, have dared to unite in matri-

⁸⁹ Акты исторические, собранные и издаваемые Археологическим комитетом. Т. 1. 1842. 1676–1700 гг. С. 110–111.

⁹⁰ Падиско Е. В. Новый ярославский патрик. Архангельск, 2001. С. 66.

⁹¹ The document was found by O. Osvyannikov. See: Оsvyannikov O. B. Старый иконописный фонд по письмам к источникам: Пути формирования и судьбы в XVI — XVII вв. // Чтения по истории культуры и реставрации памятников художественной культуры Северный Урал, посвященные памяти академика искусств Николая Ивановича Падиско. 1992–1991. Архангельск, 1992. С. 52–53.



21 Престол Царства.
Центральная икона
деикусового чина
иконостаса церкви
Богоявления.
1685–1693. ЯМЗ
At Your Right Hand Stands
the Queen.
Tier of the iconostasis in
the Church of Epiphany.
1685–1693. YAMP

В иконах же Семёна Спиридонова дуплерстное благо-
слоение встречается нередко. Ряд таких примеров пред-
ставлял его ярославские образы: Младенец Спаситель на
иконе Богоматери на престоле (1682 год), Николай Чудотвор-
ец в середине его житийной иконы (1685 год), архангел
Гавриил на образе из царских врат церкви Николая Мокрого.
Конечно, вряд ли Семён был старообрядцем (в этом случае
он не стал бы работать для «никонской» церкви), но в его
судьбе много неясного и загадочного. К тому же иконы ми-
ниатюрные письма очень высоко ценятся поклонниками
старой веры. Возможно, поэтому архиепископ Афанасий
отдавал предпочтение живописным «фряжским» иконам
и даже посылал художникам для портретов.

Несомненно, владыка и Семён Спиридонов были
лично знакомы. В 1686 году художник вынужден был пре-
рвать работу в Ярославле и срочно вернуться в Холмогоры:
его дочь вышла замуж за сына боярского архирейского
дома Ивана Кончакова⁹¹. Об этом известно из челобитной
женика владыке Афанасию: «...дерзнул я убогой сочета-
тися законным браком и то брачное сочетание створил
я у Колмогорца у Семёна Спиридонова на дочери его на
девице а к тому Государь брачному сочетанию ... пожалуй
меня работника твоего ...» (22 января 1686 года)⁹². Такой
брак был вполне возможен. Дети боярские принадлежали
к самому младшему дворянскому званию, это были потом-
ки обедневших дворянских родов. И хотя сословия в Рос-
сии существовали, права и обязанности их представите-
лей были узаконены лишь во времена Екатерины Великой.
На окраинах же государства в XVI–XVII веках социальные
границы были весьма неопределёнными.

В вопросах брака россияне того времени руковод-
ствовались нормами церковного (ещё византийского) пра-
ва. В соответствии с его указаниями «всякому родителю
подобает сына своего женить, егда скончается возраст
его 15 лет, а дочери 12 лет». Однако в XVII веке девушек
нередко выдавали замуж на «десятом году возраста», на
рубеже XVII–XVIII веков — в 13 лет⁹³. Иногда это случалось

⁹¹ Документ обнаружен Ю. В. Овсянниковым. См.: Овсянников Ю. В. Спорный
иконный фонд по письменным источникам. Пути формирования и судь-
ба в XVI — XVII вв. // Чтения по истории религии и культуры. М.: ИРЛИ,
1997. С. 11–29. // Чтения по истории религии и культуры. М.: ИРЛИ,
1997. С. 11–29.

⁹² Присланным из Ярославля Т. М. Колымаевой Т. А. Юренина за «во-
просом о законности с тайным гонимым доуверием».

⁹³ Подробное об обрядном возрасте см. в см.: Прудинов Г. Д. Чтения
по истории религии и культуры. М.: ИРЛИ, 1997. С. 11–29.

несколько позже. Поэтому, вероятно всего, в 1686 году
дочери Семёна Спиридонова могли быть от 12 до 16 лет. Иа-
вестны и некоторые особенности её бракосочетания.

Первый владыка Холмогорский и Волжский был
особенно щепетлив в отношении нравственного
состояния своей паствы. Эти заботы коснулись и тайства
венчания. На Русском Севере свадебная обрядность сохра-
нила черты язычества. Для искоренения его чувственного
начала владыка Афанасий ввёл в 1683 году ряд строгих
мер. За несколько дней до церемонии молодым надлежа-
ло поститься и исповедоваться у своего духовного отца.
За день до брака их причащали Святых Таин. Венчание
женых и невесты, «... в посте пребывающих», вступило
непрерывно утром. После вечера и вообще по окончании
пяти вечере строго запрещалось, «позже тайна сия ве-
лика естъ». Кроме того, нельзя было проводить венчания
в канун великих праздников, воскресение, среду и пятни-
цу и в дни «царских ангелов»⁹⁴.

Несомненно, дочерью Семёна Холмогорца все эти
наставления были соблюдены. Ведь она вышла замуж
за человека, служившего архиепископу (и со временем
скашавшего его расположение). О полученном Иваном
Кончаковым у владыки доверии и наделянии его порой не-
ограниченными полномочиями свидетельствует, к приме-
ру, следующий эпизод. В 1692 году архиепископ Афанасий
возбудил очередное крупное дело о раскольниках, живших
в Васюком уезде под видом цыган. Старообрядцы восполь-
зовались возникшей эпидемией сибирской язвы для пропа-
ганды «древнего благочестия», объявив мор Божьей карой
за отступление от «веры отеческой». Тогда именно «своего
домового сына боярского» Ивана Кончакова духовный вла-
дыка Русского Севера отправил «для снску бродящих» ста-
роверов. Причем в сопроводительном письме ваяскому во-
воду содержалось приказание давать послушцу «проставов
и поиятых, сколько понадобитца»⁹⁵.

Не исключено, что родство Семёна Спиридонова
с Иваном Кончаковым могло благотворно повлиять и на от-
ношения художника с архиепископом Афанасием. Правда,
по документам известно только один случай, когда владыка
оказал ему милость. В 1691 году Семёну Холмогорцу было
поручено написать «... образ местной святых двенадцати

⁹⁴ Цит. по: Булатов В. Н. Архиепископ Афанасий Холмогорский. Муж сана
и пастырь / Серия: «Жизнь замечательных северян». Архангельск, 2002. С. 189.

⁹⁵ Труды Архангельского Статистического Комитета. 1865. Кн. 1. Архангельск,
1866. С. 82–83.

over 9" in the 17th century, and aged 13, or sometimes older, in
the late 17th — early 18th centuries⁹⁶. So Semyon Spiridonov's
daughter could be 12 to 16 years old in 1686. We know some
peculiarities of her wedding too.

The Archbishop of Kholmogory was exceptionally rigor-
ous in the morale of his flock. He was caring about the sacra-
ment of matrimony. The wedding rites still had pagan traits in
Russia's northern areas. In 1683, Archbishop Afanasy intro-
duced some austerities to eradicate the wedding's sensual ru-
diments. A few days before the ceremony fiancés and fiancées
had to fast and confess to their spiritual director. A day before
the wedding they were given communion. The wedding of the
"fasting" bride and bridegroom was certainly held in the morn-
ing. It was strictly prohibited to marry after the vespers and eat-
ing, because "this mystery is great". It was certainly prohibited
to marry on the eve of great feasts, on Sundays, Wednesdays
and Fridays, and on the tsars' name-days⁹⁷.

Semyon Spiridonov's daughter undoubtedly respected all
the precepts as she was to marry a man who served an archbish-
op (and with time enjoyed his favour). The archbishop trusted
and conferred unlimited powers on Ivan Konchakov. So in 1692
Archbishop Afanasy brought another action against the schis-
matic who lived in the Vazha District in the guise of Gypsies. The
Old Believers utilized the broken-out epidemic of anthrax for
propagating the "olden piety". They proclaimed the pestilence a
divine retribution for the departure from the "faith of the fathers".
Just at that time Archbishop Afanasy assigned Ivan Konchakov
to "search for vagrant" old-believers. In the accompanying letter
to the Governor of Vazha, the archbishop ordered him to give
Konchakov "as many police officers and witnesses as needed"⁹⁸.

It is not conceivable that Spiridonov's relation with
Ivan Konchakov could favourably influence the painter's rela-
tionships with Archbishop Afanasy. Though according to doc-
uments we know only one instance where the archbishop did
Spiridonov a favour. In 1691, Semyon Spiridonov was commis-
sioned the "icon of local saints, the twelve apostles standing".
The icon-painter made a scratched outline of the future icon
upon a grounded panel. He himself didn't bring the drawing
to the archbishop but sent his son Vassily. Semyon Spiridonov

⁹⁶ For more details on the matrimonial age of brides see: Прудинов Г. Д. Чтения
по истории религии и культуры. М.: ИРЛИ, 1997. С. 11–29.

⁹⁷ Цит. по: Булатов В. Н. Архиепископ Афанасий Холмогорский. Муж сана
и пастырь / Серия: «Жизнь замечательных северян». Архангельск, 2002. С. 189.

⁹⁸ Труды Архангельского Статистического Комитета. 1865. Кн. 1. Архангельск,
1866. С. 82–83.

mony and I connived with Semyon Spiridonov Kholmogorets
to marry his daughter, a maiden. My Sovereign, please grant
me, your servant, permission to marry...» (22 January 1686)⁹¹.

A marriage like this was quite possible. Descendants of
impoverished kin, boyar children belonged to the junior po-
bitly. The rights and responsibilities of classes in Russia were
legalized only under Catherine the Great in the 18th century.
Social boundaries were very uncertain in Russia's remote areas
in the 16th–17th centuries.

Marriage in Russia was governed by the precepts of eccle-
siastical (yet Byzantine) law. According to this law "every par-
ent should merry off his son at the age of 15, and his daughter
at the age of 12". However, girls were often married off "aged

⁹² Присланным из Ярославля Т. М. Колымаевой Т. А. Юренина за «во-
просом о законности с тайным гонимым доуверием».

* * *

апостол стоящих». Изограф выполнил на завлекающей доске графью будущие иконы, однако сам не понёс рисунков владные, а поручил сделать это сыну Василию. Возможно, в это время художник уже был болен. Предоставившему «то начертание явилось угодно, указал тот образ написать. И того же мая в 3) числа к писму того образа по его архирейскому указу дано ему, Семёну, сто листов золота красного большой руки. В платже за тот образ дано ему пять рублей»⁹⁶.

Более никаких сведений о гениальном изографе из Холмогор не сохранилось. Не установлены и причины его смерти: в 1694/1695 годах Семёну Спиридонову было пятьдесят два — пятьдесят три года. В 1695 году Холмогоры постигло страшное бедствие: практически весь Глинский посад был уничтожен пожаром. Сгорели две деревянные церкви, таможня, 48 хлебных и соляных амбаров, 216 торговых лавок, множество посадских домов⁹⁷. При пожаре сгорел и дом Семёна Холмогорца. Видимо, восстановить его было уже невозможно, и наследник мастера постигло страшное бедствие: практически весь в Матюгорскую волость «того же уезда, а дворовое место (в Холмогорах осталось) пусто после пожара»⁹⁸.

Семён Спиридонов был наделён не только большим талантом, но и всеми данными, отличавшими лучших представителей его профессии: пронырливыми взглядом художника, развитым ассоциативным мышлением. Впрочем, это было бы невозможно без обширных знаний богословия, библейской истории и тонкостей символического языка иконы. Иконником «чуждым» и «пресловушим» назвал бы его древнерусский летописец. Творчество Семёна Спиридонова мало кого оставило равнодушным. При жизни у него было много почитателей. В Ярославле вплоть до XX века произведения кисти холмогорского мастера считали эталонными и часто копировали. Находит он своих последователей и среди современных нам иконописцев.



22 Сошествие Святого Духа. Сергиевская церковь-трапезной палаты Троице-Сергиевой лавры. Конец 1680-х — начало 1690-х гг.

The Descent of the Holy Spirit. The Church of St. Sergius in the Refectory, Trinity Lavra of St. Sergius. Late 1680s — early 1690s.

* * *
Being a very gifted icon-painter, Semyon Spiridonov had all the distinguishing faculties of the best professionals: artist's perspicacity and developed associative thinking. However, it would have been impossible to develop such faculties without his sound knowledge of theology, Biblical history and the subtleties of the icon language. An old-Russian chronicle would have called him a "marvelous" and "renowned" icon painter. Very few people remained indifferent to Semyon Spiridonov's works. He had many admirers during his life-time; his works were considered reference and were often copied in Yaroslavl till the 20th century. Semyon Spiridonov Kholmogorets has a following among present-day icon-painters too.

could already be ill then. The archbishop liked the outline and ordered to paint the icon. On May 3 of that year he directed to give Spiridonov one hundred sheets of gold to apply to the icon and pay him five rubles⁹⁶.

No more information is extant on the icon-painter of genius from Kholmogory. Neither do we know what caused his death: Semyon Spiridonov was fifty-three in 1694–95. Glin'sky Possad was practically completely destroyed by fire in 1698. Two wooden churches, customs office, forty-eight corn and salt warehouses, 216 shops and many dwelling houses burnt⁹⁷. Semyon Spiridonov's house burnt down too; it was impossible to reconstruct it and Vassily, Semyon's heir and an icon-painter too, moved to the Matyogorsk District of the same region, while the homestead site in Kholmogory was left deserted after the fire⁹⁸.

⁹⁶ Калашин Т. М. Святые иконописцы. Опыт библиографического словаря. Архангельск, 1998. С. 104–105.

⁹⁷ Соболев И. М. История города славян из первоначально-реалистического багажа. Архангельск в XVII и первой половине XVIII в. Архангельск, 1894. С. 103–104.

⁹⁸ Брусков В. Г. Семён Спиридонович Холмогорец. — Изограф XVII века... С. 270.

⁹⁶ Калашин Т. М. Святые иконописцы. Опыт библиографического словаря. Архангельск, 1998. С. 104–105.

⁹⁷ Соболев И. М. История города славян из первоначально-реалистического багажа. Архангельск в XVII и первой половине XVIII в. Архангельск, 1894. С. 103–104.

⁹⁸ Брусков В. Г. Семён Спиридонович Холмогорец... С. 270.

В. В. Горшкова

ПЯТЬ ИКОН СЕМЁНА СПИРИДОНОВА ХОЛМОГОРЦА

Пять икон Семёна Спиридонова Холмогорца (1642–1695) из собрания Ярославского художественного музея¹ хорошо известны в литературе². И, на первый взгляд, противоречат названию серии «Первая публикация». Однако столь подробное издание икон мастера, с воспроизведением всех клейм этих произведений (всего их сто семьдесят четыре!) — фактически является первой публикацией, очень востребованной, раскрывающей все своеобразие таланта художника и воспитательную красоту его образов.

«Теперь уже невозможно говорить о живописи Ярослава второй половины XVII в., не упомянув оригинальных произведений Семёна Спиридонова Холмогорца», — писал С. И. Масленников³. Действительно, несмотря на то, что всю жизнь иконописец числился посадским человеком Глинского посада города Холмогоры⁴, этот мастер стал для Ярославля спонсом. Впрочем, это было очевидно уже для современников: когда летом 1677 г. в Посольский приказ набрали иконописцев для украшения царского Евангелия, в списке вызываемых было и шесть ярослав-

1 Подписные: «Святителя Василия Великого, с житием 42х ил. вкляе», 1674 г.; «Илия Пророк, святителя в 26 селбавъ», 1678 г.; «Святителя Николы Чудотворца, с житием в 34 селбавъ», 1688 г.; круг Семёна Спиридонова Холмогорца; «Святитель Иоанн Златоуст, с житием в 40 селбавъ», 1670 г. г.; «Яковомъ Терпяще Рождества день, с 32 ил. вкляе» около 1682 г.

2 Вострп. Масленников С. И. Русский иконописец XVII в. Семён Спиридонов Холмогорец // Искусство. 1959. Кат. № 6. С. 67–80; Бросова В. Г. Семён Спиридонов Холмогорец — портрет XVII в. (1642–1685). Копирование холмогорских иконописных мастеров // Глинский музей. М.: Издательство «Лань», 1966. М., 1961. С. 246–277; Масленников С. И. Произведения Семёна Спиридонова Холмогорца // Возрождение и шедевр. М., 1963. С. 37–43; Масленников С. И. Ярославская иконопись. М., 1973; Семён Спиридонов и Фёдор Зубов — живописцы XVII в. Каталог выставки. М., 1978; Масленников С. И. Писатель Семён Спиридонов. Кат. № 108; Масленников С. И. Ярославская иконопись. М., 1983. Кат. № 51–59; Бросова В. Г. Русская иконопись 17 в. М., 1984. Ил. 76–79, 192–197; Софийская Преподобность. Каталог выставки. М., 2000. Кат. № 50; История иконописи. Труды И. П. Ярославской иконописной школы первой половины XVII в. Ярославль, 2004. Работы Н.М. Турчовой см. в библиографии к ее статье в настоящем издании.

3 Масленников С. И. Писатель Семён Спиридонов... С. 58.

4 Кольцова Г. М. Северные иконописцы: Опыт библиографического словаря. Архангельск, 1998. С. 104–105; Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / Алт. — сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 748–751.

В. В. Горшкова

FIVE ICONS BY SEMYON SPIRIDONOV KHOLMOGORETS

The Yaroslavl Art Museum (YaAM) has five icons by Semyon Spiridonov Kholmogorets (1642–1695)¹. The five icons have been well presented in literature², so at first glance they seem to misfit the “First Publication” rubric. However, this publication of the icons by Kholmogorets, reproducing all 174 border scenes, is actually the first and very relevant publication revealing the icon painter’s talent and his icons’ heavenly beauty.

“It is now impossible to describe the Yaroslavl painting of the second half of the 17th century without mentioning original works by Semyon Spiridonov Kholmogorets,” wrote Stanislav Maslennikov³. This master really wasn’t a stranger in Yaroslavl, though all his life he was on the list of the Glynsky Settlement of the town of Kholmogory, Arkhangelsk Region⁴. His closeness to Yaroslavl was already evident for his contemporaries, when in the summer of 1677 the Ambassadorial Department summoned icon painters with the view to decorating a royal gospel. Among the six icon painters to be summoned from Yaroslavl, only Semyon Kholmogorets and Vassily Ananuyin were mentioned by name⁵.

1 The signed icons of Basil the Great with 42 scenes from his life of 1647, of Elijah the Prophet with 26 scenes from his life of 1678, of St. Nicholas the Wonder-worker with 34 scenes from his life of 1685, of John Chrysostom with 40 scenes from his life by Kholmogorets’ progeny of 1670s, and of Our Lady with Infant Enthroned with 32 border scenes of circa 1682.

2 Published in: Масленников С. И. Русский иконописец XVII в. Семён Спиридонов Холмогорец // Искусство. 1959. Кат. № 6. С. 67–80; Бросова В. Г. Семён Спиридонов Холмогорец — портрет XVII в. (1642–1685). Копирование холмогорских иконописных мастеров // Глинский музей. М.: Издательство «Лань», 1966. М., 1961. С. 246–277; Масленников С. И. Произведения Семёна Спиридонова Холмогорца // Возрождение и шедевр. М., 1963. С. 37–43; Масленников С. И. Ярославская иконопись. М., 1973; Семён Спиридонов и Фёдор Зубов — живописцы XVII в. Каталог выставки. М., 1978; Масленников С. И. Писатель Семён Спиридонов. Кат. № 108; Масленников С. И. Ярославская иконопись. М., 1983. Кат. № 51–59; Бросова В. Г. Русская иконопись 17 в. М., 1984. Ил. 76–79, 192–197; Софийская Преподобность. Каталог выставки. М., 2000. Кат. № 50; История иконописи. Труды И. П. Ярославской иконописной школы первой половины XVII в. Ярославль, 2004.

3 Масленников С. И. Писатель Семён Спиридонов... С. 58.

4 Кольцова Г. М. Северные иконописцы: Опыт библиографического словаря. Архангельск, 1998. С. 104–105; Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. / Алт. — сост. И. А. Кочетков. М., 2009. С. 748–751.

5 Петрова (Шарова) О. С. Организация работ по созданию Евангелия 1676 г. для царя Симеона Первозванного Московского в Ярославле и исследовании / Архангельск: Рус. Исследовательское общество культуры и истории Ярославля, 2004. Ярославль: «Арт-Арт», 2017. Отт. ред. А. Л. Белового. М., 2012. С. 63.

цев, среди которых упоминаются Семён Кholmотор и Василий Анааньев⁵.

Несмотря на широкую географическую деятельность Семёна Спиридонова (Kholmоторы, Благовещенский пологот на Ваге, Соловецкий монастырь, Москва, Ярославль), последнее его сохранилось практически только в Ярославле⁶. Из 78 дошедших до наших дней произведений художника⁷ 67 созданы для ярославских храмов. Учитывая, что художник прожил только 53 года, а сохранилось далеко не все, что было создано им при жизни, можно говорить об очень интенсивной профессиональной деятельности и востребованности творчества Семёна Спиридонова Kholmоторца.

Публикуемые иконы были созданы для ярославских церквей: Николая Мокрого и Иоанна Златоуста в Kорювинцах с 1674 г. до 1680-х гг. Ярославль в это время переживал экономический и культурный расцвет (ил. 23). По переписи 1678 г. в городе было зафиксировано 2310 дворов slavesленем 5594 человека. По размеру посадских общин Ярославль занимал второе место в государстве⁸. Благополучие горожан обеспечивалось производством и продажей кож, мыла, сукна и полотна, металлических изделий⁹. Производство в промышленности и торговле Ярославля было занято 1002 человека 118 специалистов, среди которых были иконописцы, ювелиры, переплетчики книг¹⁰. Ярославль стал крупным центром торговли, через который шли товары из внутренних областей России в Западную Европу, а также в Среднюю Азию и Сибирь. К 1630 г. в городе насчитывалось 29 дворов «солдацких торговых немец и разных земель иноземцев»¹¹.

Культурный облик Ярославля определяли посадские люди, их вкус, пристрастия, амбиции. Горожан отличало уважительное отношение к грамотности и книжности:

5 Плетнев (Щенев) О. С. Огущение иконами работы пославца Балгалла 1678 г. для церкви Св. Николая в с. Корувинцах // Материалы и исследования по истории культуры Северо-Восточной Руси. Ярославль, 1996. С. 48.

6 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. По иллюстрациям Т. М. Колчановой, жившим на духе ковчегов для мшешей из Троицкого кафедрального собора в Архангельске; также приписывается Семёну Kholmотору.

7 Подчеркнуто по: Слово русские иконописцев... Колчанова Т. М. Искусство Kholmотора // Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

8 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

9 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

10 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

11 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

Ярославль занимал одно из первых мест по производству и потреблению рукописных и печатных книг, стоял на втором месте после Москвы по интенсивности книгообмена между городами и монастырями¹². Известно, что ярославский купец Третьяк Лыткин пожертвовал в Черногогорский (Красногорский) монастырь на Пинеге часть своей библиотеки, которая состояла из 100 книг¹³.

По заказу посадских людей с 1674 г. до конца 1680-х гг. когда создавались публикуемые иконы Семёна Спиридонова Kholmоторца, в Ярославле было построено 22 каменные церкви, воплотившие черты самостоятельной архитектурной школы¹⁴. Для украшения храмов создавалось большое количество икон. Ярославские художники были широко востребованы, в том числе и в Москве. В эту атмосферу активного создания и посыл мастеров из города Kholmоторы — ся к заказчикам икон Семёна Спиридонова Kholmоторца в Ярославле?

Первая из сохранившихся икон Семёна Спиридонова — «Святитель Василий Великий, с житием в 42 клеймах»¹⁵ была написана для каменной церкви Николая Мокрого в 1674 г. В храме, построенном на месте старой деревянной церкви на берегу реки Которосли и освященном в 1672 г., в это время шли масштабные работы по созданию фресок. Их заказчиком был сын одного из строителей Семён Астафьев Лузин, который в 1673–1674 гг. подражал ярославским мастерам расписывать храм. Интересно отметить, что среди художников¹⁶ был и Василий Анааньев, тот самый, вместе с котормым в 1677 г. Семён Kholmоторец будет назван ярославским иконописцем.

Судьба Никола-Мокринского комплекса на протяжении 1670–1690-х гг. была связана именно с Семёном Лузи-



23
Ярославль.
Крестово икона
Богородицы Топтсала
со Славянозем.
1655 г. ЛАМ.

Though Semyon Spiridonov Kholmogorets worked in many places (Kholmogory, the Annunciation Village on the Vaga River, Solovetsky Monastery, Moscow and Yaroslavl), his works remained nearly only in Yaroslavl⁶. Of seventy eight available now icons by Kholmogorets, sixty seven were made for churches in Yaroslavl. His skills were of great demand, and the painter worked very hard, considering that he only

6 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

7 Подчеркнуто по: Слово русские иконописцев... Колчанова Т. М. Искусство Kholmотора // Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

reached the age of 53, and far from all the icons by him have survived.

The icons in this publication were made for the Church of St. Nicholas Mokyry and the Church of John Chrysostom at Korovniki in Yaroslavl from 1647 to 1680s. Yaroslavl was thriving both economically and culturally at that time (illust. 23). The town census of 1678 listed 5594 people in 2310 households. The Yaroslavl town community was second biggest in Russia⁸. Manufacture and sales of leather, soap, cloth, linen and metal work provided for the well-being of the townsfolk. The industry and commerce in Yaroslavl in 1675 employed 1002 people of 118 trades: among them were icon painters, jewelers and bookbinders⁹. Yaroslavl became a large commercial hub for the goods from Russia's inner regions to Western Europe, to Central Asia and Siberia. To 1630 Yaroslavl had 29 foreign merchant firms¹⁰.

The townsfolk, with their tastes, predilections and ambitions, determined the cultural aspect of Yaroslavl. The townsfolk esteemed literacy and book-learning: a leader in scribe copying, book printing and use, Yaroslavl was second only to Moscow in book exchange between towns and monasteries¹¹. It is known that Tret'yak Lytkin, a local merchant, donated a portion of his 100-book library to the Chernogorsky (Krasnogorsky) Monastery on the Pinea River¹².

From 1674 to the late 1680s — when Kholmogorets painted the icons published here — the Yaroslavl townsfolk ordered to build 22 brick churches in the unique local architectural style¹³. Many icons were painted to decorate the churches. The icon painters of Yaroslavl were of great demand in Moscow too. It is in such creative environment that the master from Kholmogory got into, through receiving a commission certainly. Who could commission Semyon Spiridonov Kholmogorets to paint icons in Yaroslavl?

8 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

9 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

10 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

11 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

12 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

13 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

23
Ярославль.
Крестово икона
Богородицы Топтсала
со Славянозем.
1655 г. ЛАМ.

Though Semyon Spiridonov Kholmogorets worked in many places (Kholmogory, the Annunciation Village on the Vaga River, Solovetsky Monastery, Moscow and Yaroslavl), his works remained nearly only in Yaroslavl⁶. Of seventy eight available now icons by Kholmogorets, sixty seven were made for churches in Yaroslavl. His skills were of great demand, and the painter worked very hard, considering that he only

6 Слово русские иконописцев... С. 748–751, 86; Иллюстрации. Кольцов Г. М. Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

7 Подчеркнуто по: Слово русские иконописцев... Колчанова Т. М. Искусство Kholmотора // Искусство Kholmотора XVI в. М., 2009. С. 196.

нам. При нем освятили сам храм и его приделы: во имя Алексия митрополита Московского — в 1672 г., и великомученицы Варвары — в 1682 г. Это иждивением в 1686 г. построили теплую церковь в честь явления иконы Тихвинской Богоматери с приделом Василия Великого¹⁶. Скорее всего, по слою же заказу были созданы и знаменитые моленные места церкви Николая Мокрого, предназначенные для цари и патриарха¹⁷.

Семён Астафьев Лузин принадлежал к сословной группе привилегированного купечества. Он имел коммерческий промысел в Ярославле, владел тринадцатью лавками на городском торгу и складом для хранения товаров, шестью дворами на посаде. В 1675 г. его пожаловали чинном государева гостя. Когда весной того же года митрополит Ростовский Иона вызвал артель ярославцев, работавших в церкви Николая Мокрого в Ростов, Семён Лузин написал челобитную царю Алексею Михайловичу с просьбой не забирать иконописцев, а позволить им закончить работы. Царь удовлетворил просьбу государева гостя и «от того дела иметь... не велеть»¹⁸. Размах торгово-предпринимательской деятельности Лузина охватывал Астрахань, Сибирь, Швецию, Иран и Китай. В основном он торговал холстом, сукном, кожами и пушниной.

Любопытный факт приводит историк С.В. Бахрушин: среди имущества Семёна Лузина, отпрявленного для пролажи в Сибирь в 1694 г., числится пятнадцать книг: три Библии, три Евангелия, Новый завет иврейской печати, два Увет духовный и книга Кирилла Иерусалимского¹⁹. Надо полагать, что государев гость был не просто грамотным, но и достаточно образованным человеком.

Очевидно, Семён Лузин и был заказчиком икон Семёна Спиридонова Холмогоро, происходивших из церкви Николы Мокрого. Знакомство Лузина с творчеством его тезки могло состояться в Благовещенском погосте на реке Вате. Ярославцы были постоянными участниками Вакской яр-

марки²⁰, а в 1669–1670 гг. Семён Спиридонов с братом писали иконы для Вакской Благовещенской церкви²¹.

Кроме образа Василия Великого, из церкви Николы Мокрого происходил «Илия Пророк, с житием в 26 клеймах»^{1678 г.}²², а также не имеющая подписи икона «Святитель Иоанн Златоуст, с житием в 42 клеймах»²³.

Сведения о происхождении этих трех икон подтверждают в «Описи икон, находящихся при реставрационной мастерской в помещении ризницы бывшего Спасского монастыря». Инвентарной книги № 26 (№ 2) отдела древнерусского искусства Яргубмузея 1924 г.²⁴

Что касается подписной иконы «Святитель Николай Чудотворец, с житием в 34 клеймах» 1685 г.²⁵, то в «Словаре русских иконописцев» говорится, что икона «происходит из церкви Николая Мокрого в Ярославле, где находилась в местном ряду иконостаса, справа от царских врат»²⁶.

Обратившись к описям церкви Николая Мокрого, например, к описи имущества от 12 февраля 1879 г.²⁷, мы находим, что справа от царских врат отмечен только один образ Николая Чудотворца — местный, других икон этого святого справа от царских врат не указано. Местная икона на церкви Николая Мокрого находится сейчас в собрании Ярославского историко-архитектурного и художественно-музей-заповедника²⁸. Икон Николая Чудотворца, кроме храмовой, (без указания на наличие или отсутствие житийных клейм, а также размеров), в описи зафиксировано: в церкви Николая Мокрого — 5, в церкви иконы Тихвинской Богоматери — 6. Среди этих одиннадцати икон,

The *Icon of St. Basil the Great with 42 scenes from His Life*¹⁴, the first of the extant icons by Semyon Kholmogorets, was painted for the Church of St. Nicholas Mokry in 1674. Vast mural painting works started in this new brick church built instead of an old wooden church on the right bank of the Korosol River and consecrated in 1672. Semyon Asafyev Luzin, a builder's son, commissioned some painters from Yaroslavl to do the mural paintings in the church in 1673–1674. It is worthwhile to note that among the painters¹⁵ in the co-operative there was Vassily Ananuy, and it was together with him that Semyon Kholmogorets was referred to as an icon painter from Yaroslavl.

Semyon Luzin cared a lot about the Church of St. Nicholas Mokry from 1670 through the 1690s: the side-chapel of Metropolitan Aleksey of Moscow was consecrated in 1672 and that of St. Martyr Barbara, in 1682. Luzin supported the construction of the heated Church of Our Lady of Tikhvin with the side-chapel of St. Basil the Great in 1686¹⁶. Most likely, Luzin commissioned the locally well-known Tsar's and Patriarch's "places for prayer"¹⁷ in the Church of St. Nicholas Mokry.

Semyon Asafyev Luzin belonged to a privileged merchant group. He ran a tannery business and owned 13 shops at the town market, a warehouse and six homesteads in the town of Yaroslavl. He was granted the rank of the "Tsar's Guest" in 1675 (in Russia then a "guest" meant a merchant).

When in the spring of that year Metropolitan Iona of Rostov summoned the cooperative of the painters, who worked in the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl, to Rostov, Semyon Luzin forwarded a petition to Tsar Aleksei with a request to allow the icon painters to stay and finish their work in Yaroslavl. The tsar complied with Luzin's request and "did not allow... to debate the painters from the job"¹⁸.

Luzin extended his business to Astrakhan, Siberia, Sweden, Iran and China. He traded mostly in cloth, leathers and furs. His-
 torian S. Bakhturin states and interesting fact that besides other goods Luzin sent to sell in Siberia there were 15 books: three Bibles, three Gospels, the New Testament printed in Kiev, two small psalm-books, a Book of Hours, a Psalter, a Margarit (a collection of St. John Chrysostom's talks), a Hagiography, a Spiritual Admonition and a Book of Cyril of Jerusalem¹⁹. It may be assumed that the Tsar's Merchant was quite well educated, and not just literate.

It is perfectly evident that Semyon Luzin commissioned Semyon Kholmogorets to paint the icons for the Church of St. Nicholas Mokry. Luzin could have seen his namesake's works in the Annunciation Village on the Vaga River. Merchants from Yaroslavl were permanent participants of the Vaga Trade Fair²⁰; Semyon Kholmogorets and his brother painted icons for the Annunciation Village on the Vaga²¹.

Besides the *Icon of Basil the Great*, two more icons arrived from the Church of St. Nicholas Mokry: the *Icon of Elijah the Prophet with 26 Scenes from His Life of 1678*²² and the unsigned *Icon of St. John Chrysostom with 40 Scenes from His Life*²³.

The data on the provenance of the three icons is confirmed by the *Inventory of the icons kept with the conservation workshop in the vestry of the former Spassky Monastery*²⁴ in the Inventory Book No.26 (No.2) of the Department of Old Russian Art, Yargubmuzeiy of 1924²⁴.

As for the signed *Icon of St. Nicholas Wonder-worker with 34 Scenes from His Life of 1685*²⁵, the Russian Icon Painters Dictionary states that the icon "comes from the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl". The icon was in the Local Tier of the iconostasis, on the right of the Royal Gate, which is the place for the so-called "Patron icon of the church"²⁶.

¹⁴ Улам, Ион, №14-648, КИ-53403/572, 127:5-54. Published in: Государственный музей-заповедник «Ярославский историко-архитектурно-художественный музей». Каталог собраний икон... С. 750-Ярославский год создания — 1675. Словарь русских иконописцев... С. 750-Ярославский художественный музей. Каталог собраний икон. Т. 2. Икона XVII — начала XVIII вв. Ч. 2. Ярославль, 2012. Кат. № 90. С. 26–37.

¹⁵ The co-operative included: Legin Sidorov, Yermola Pyodkov, Timofei Fedotov, Ivan Amfritev, Fedor Savin, Andrian Ivanov, Semyon Kotlov, Ikar Mikhailov, Pyodor Karпов, Dmitry Gogvinev and Vassily Ananuy. See: Румянов Т.А. Храмы и старина в Ярославле. История и современность, Ярославль, 2008. С. 255.

¹⁶ Румянов Т.А. Ibidem. P. 252, 255.
¹⁷ These special boxes with thrones for the Tsar and the Patriarch are now in the Church of Elijah the Prophet in Yaroslavl. The well-known expert in the local history Y. Tikhonov suggested that the two outstanding pieces of monumental icon-painting had been made for the builders and sponsors of the Church of St. Nicholas Mokry. See: Румянов Т.А. Храмы и старина в Ярославле. История и современность, Ярославль, 2008. С. 255.

¹⁸ Румянов Т.А. Ibidem. P. 252, 255.
¹⁹ Улам, Ион, №14-432, КИ-53403/377, 169:130. Published in: Государственный музей-заповедник «Ярославский историко-архитектурно-художественный музей». Каталог собраний икон... С. 750-Ярославский год создания — 1673. Словарь русских иконописцев... С. 750-Ярославский художественный музей. Каталог собраний икон... Кат. № 90. С. 26–37 (with the date — 1686).

²⁰ Словарь русских иконописцев... С. 750.

¹⁹ Бахрушин С.В. Ярославские торги в XVII в. // Труды по истории монументально-художественной и истории России-многом. Формализма. М., 1987. С. 153.

²⁰ Пайфонов О. Г. Шабасов О. И. Ibid. P. 71.

²¹ Словарь русских иконописцев... С. 749.

²² Улам, Ион, №14-1213, КИ-53403/1082, 146:113. Published in: Государственный музей-заповедник «Ярославский историко-архитектурно-художественный музей». Каталог собраний икон... Кат. № 92. С. 38–49.

²³ Улам, Ион, №14-686, КИ-53403/797, 156:67. Published in: Государственный музей-заповедник «Ярославский историко-архитектурно-художественный музей». Каталог собраний икон... Кат. № 94. С. 70–81.

²⁴ Archives of Department of Fund, Yaroslavl Museum Reserve of History and Architecture.

²⁵ Улам, Ион, №14-432, КИ-53403/377, 169:130. Published in: Государственный музей-заповедник «Ярославский историко-архитектурно-художественный музей». Каталог собраний икон... Кат. № 90. С. 26–37 (with the date — 1686).

²⁶ Словарь русских иконописцев... С. 750.

в частности, указана одна «с 23 венчиками, на нем [Николае Чудотворце — ВГ.] венец, края иконы басенные», находившаяся в первом ярусе (местном ряду) иконостаса церкви иконы Тихвинской Богоматери²⁹, которая предпочтительно могла бы оказаться иконой Семёна Холмогорца. Однако опись не содержит уточняющих сведений.

В то же время, в документах ЮО ЦГРМ 1927 г. находится протокол реставрации иконы «Николай Чудотворец, в житии» XVII в., размером 170х131,5 см, стоявшей на левом клиресе церкви Спаса на Горюду в Ярославле. Из протокола следует, что икону укрепили художник-реставратор Н.И. Британин³⁰. В списке икон, находившихся в ярославском отделении ЦГРМ, составленном Н.В. Перевыем в 1930 г., эта икона записана под № 8336: «Никола в житии» 170х131 XVII в., из церкви Спаса на Горюду в Ярославле»³¹. Идет ли в этих документах речь об иконе Семёна Спиридонова Холмогорца, или о другом памятнике, не ясно. В настоящее время другой иконы Николая Чудотворца в житии размером 170х130³², кроме иконы Семёна Спиридонова Холмогорца, в общих государственных музеях Ярославля нет.

Что касается именно иконы Семёна Спиридонова, то в учетной документации Ярославского художественно-музей иконы «Николай Чудотворец, в житии» впервые упоминается в «Описи икон, находящихся в фонде художественной галереи ЯГМ 1935 г. Список 1»³³. Без указания происхождения.

Таким образом, происхождение иконы «Святитель Николай Чудотворец, с житием в 34 клеймах» остается пока не определенным.

Пятая икона из собрания ЯГМ «Богоматери. Прежде Рождества Дева, с 32 клеймами»³⁴ была написана для церкви Иоанна Златоуста в Корвинниках и находилась в местном ряду иконостаса, слева от царских врат³⁵.

Каменная холодная церковь Иоанна Златоуста в Корвинниках и находилась в 1654 г. на территории слободы Ярославля сооружена в 1654 г. на ме-

сте деревянной, на средства посадских людей Ивана Федосеевича и Федора Федоровича Неждановских. Теплая церковь Владимиро-Сурской Богоматери с приделом Николая Чудотворца была сооружена в 1669 г.³⁶

Если в храме Николая Мокрого заказчиком выступал Семён Лузин, то имя заказчика (или заказчика) иконы для церкви Иоанна Златоуста в Корвинниках неизвестно.

Китор церкви Федора Федоровича Неждановского, законченный в южной галерее церкви, умер в 1655 г. — через год после постройки храма³⁷. Его вдова, Матрона Харитоновна дочь, также захороненная в южной галерее Златоустовской церкви, пережила его на срок шесть лет и умерла в 1701 г.³⁸ Учитывая место захоронения вдовы Федора Неждановского, можно предполагать, что она продолжала заботиться о благолепии храма после смерти супруга, тем более что подобный прецедент в Ярославле был: вдова Воинифатия Скрипина Иулига Макарьева дочь была заказчицей фресок церкви Ильи Пророка, созданных через двадцать лет после смерти ее мужа³⁹.

Киторский некрополь церкви Иоанна Златоуста включает также погребение посадского человека Павла Ивановна сына Чернищина, умершего в 1701 г. Его надгробие расположено симметрично захоронению Федора Неждановского, в северной галерее, и идентично оформлено⁴⁰. Имя Павла Ивановича Чернищина встречается в столбцах Сибирского приказа 1694 г., когда он вместе с Семёном Лузиным отправлял в Сибирь шелк, холст и крашенину⁴¹. Возможно, именно Павел Чернищин через Семёна Лузина узнал о художнике из Холмогор и стал заказчиком иконы для церкви Иоанна Златоуста в Корвинниках.

Семён Спиридонов Холмогорец появился в Ярославле уже сложившимся мастером, со своей характерной манерой, не похожей на традиции ярославских художников. Более того, можно уверенно утверждать, что при создании своих икон приезжий мастер не опирался на произведения местных иконописцев. Среди его образцов — иконы строгановских мастеров, европейские гравир-

The inventory of the Church of St. Nicholas Mokry of 12 February 1879³⁷ lists only one icon of St. Nicholas Wonder-worker — the one in the Local Tier. No other icons of St. Nicholas were listed. This icon is now in the collection of the Yaroslavl Museum-Preserve of History, Architecture and Arts³⁸. Besides the icon of the church, the inventory lists some more icons of St. Nicholas Wonder-worker: five icons in the Church of St. Nicholas Mokry and six icons in the Church of Our Lady of Tikhvin, however, no border scenes or dimensions are mentioned. Among the eleven icons, one was listed "with 23 little crowns and a crown on him [St. Nicholas, V.G.], the icon's edges were stamped". This icon was in the Local Tier of the iconostasis in the Church of Our Lady of Tikhvir³⁹ and supposedly could have been painted by Kholmogors. The inventory, however, contains no clarifications.

At the same time, the Yaroslavl Departments of ISGRM (Russian abbreviation for State Central Art Restoration Studio) keeps a conservation report on the icon of St. Nicholas Wonder-worker of 17th century, dimensions: 170x131.5 cm, from the left choir in the Church of Our Savior on Town in Yaroslavl. According to the conservation report, restorer N. Bryagin conserved the icon⁴⁰. In 1930, N. Pertsuev made a list of icons kept at the Yaroslavl Department of ISGRM and listed this icon against No.8336: "St. Nicholas with Scenes from His Life"⁴¹. It remains unclear whether these documents contain information about the icon by Semyon Kholmogors or another icon. Neither of the state museums in Yaroslavl keeps any other icon of St. Nicholas Wonder-worker with scenes from his life, of 171x130 cm⁴², but the one by Semyon Kholmogors.

As for the icon by Kholmogors, the documents of the Yaroslavl Art Museum first time list the icon of Nicholas Wonder-worker with Scenes from His Life in the "Inventory of Icons in the Art Gallery of Yaroslavl Museum of Local History of 1935. List 1"⁴³. The icon's provenance was not specified.

So, the provenance of the icon of St. Nicholas Wonder-worker with 34 Scenes from His Life yet remains uncertain.

The icon of Our Lady Enthroned with the Infant⁴⁴, with 32 border scenes, which is the YaAM's fifth icon by Kholmogors, was painted for the Church of St. John Chrysostom at Korovniki. The icon was in the Local Tier of the iconostasis, on the left of the Royal Gate⁴⁵.

The brickwork Church of St. John Chrysostom was built at Korovniki Settlement in Yaroslavl in 1654, instead of the older wooden church. Ivan Fadeyev and Fyodor Fyodorov, local residents commissioned the church. The winter (heated) Church of Our Lady of Vladimir, with the side-chapel of St. Nicholas Wonder-worker, was built in 1669⁴⁶.

Though we know that Semyon Luzin commissioned the icons for the Church of St. Nicholas Mokry, we don't know who did so for the Church of St. John Chrysostom at Korovniki.

Fyodor Fyodorov Nezhdanovskiy, the churchwarden, died in 1655, a year after the church was built⁴⁷. He was buried in the south gallery of the church. As Matrona, his widow who died 46 years later (in 1701)⁴⁸, was buried in the south gallery too, we may assume that she had cared about the church after her husband's death. Moreover that Iulita Skripina, the widow of Vonifaty Skripin, had set a precedent in Yaroslavl by commissioning the wall paintings in the Church of Elijah the Prophet twenty years after her husband died⁴⁹.

The local dweller, Pavel Ivanov Chernitsyn, who died in 1701, too was buried in the churchwarden's necropolis in the Church of St. John Chrysostom. Chernitsyn's headstone was located in the north gallery symmetrically to and decorated like Fyodor Nezhdanovskiy's headstone⁵⁰. Pavel Ivanov Chernitsyn appears in the documents of the Siberia Department of 1694 when, together with Semyon Luzin, he sent silk, cloth and dyed linen to Siberia⁵¹. It might be from Luzin that Chernitsyn learnt about the painter Kholmogors and commissioned icons for the Church of St. John Chrysostom.

³⁴ YaAM. Inv. № И-1478. KIT.617.1.56-106. Published in: Словарь русских иконописцев... С. 750-751; Ярославский художественный музей, Каталог собрания икон... Кат. № 93. С. 60-69.

³⁵ Словарь русских иконописцев... С. 750.

³⁶ Румянцева Т.А. Ibidem. P. 439-440.

³⁷ Баранов С.И. Декорированная иладробная иконопись северного некрополя церкви Иоанна Златоуста в Корвинниках // Искусство и культура. Ярославль, 2011. С. 126.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Буева-Давыдова И.Л., Румянцева Т.А. Церковь Илии Пророка в Ярославле. М., 2002. С. 49.

⁴⁰ Баранов С.И. Ibidem. P. 127.

⁴¹ Барзухин С.В. Ibidem. С. 155, 161.

²⁷ ГАРМ. Ф. 1118. Он. 1. Д. 21.35.

²⁸ № 4093/1-457. 163-164 см. The center piece with half-length depiction of St. Nicholas (based on a frame with border scenes. Ситков А. Заваново, YaAM, suggests that the center piece may be dated back to 16th century and the frame, to second half of 17th century.

²⁹ ГАРМ. Ф. 1118. Он. 1. Д. 21.35. Л. 11.

³⁰ Archive of YaAM. Ф. 7. Он. 1. Д. 57. Л. 100.

³¹ Archive of Department of Ancient Russian arts of YaAM.

³² A small difference in proportions is possible.

³³ № 443. Замыс Холмогорцев, с житием — 34 клейма. XVII в. Иконостас. 170х147. Замыс Холмогорцев. Ярославль. ГАРМ. Ф. 7. Он. 1. Д. 61. Л. 5-6.

²⁹ ГАРМ. Ф. 1118. Он. 1. Д. 21.35. Л. 11.

³⁰ Архив ЯГМ. Ф. 7. Он. 1. Д. 57. Л. 100.

³¹ Архив Отдела древнерусского искусства ЯГМ.

³² Небольшое расхождение размеров икон — в рамках допустимой погрешности.

³³ № 443. Николай Чудотворец, с житием — 34 клейма. XVII в. Иконостас. 170х147. Замыс Холмогорцев. Ярославль. ГАРМ. Ф. 7. Он. 1. Д. 61. Л. 5-6.

³⁴ ЯГМ. Inv. № И-1478. KIT.617.1.56-106. Словарь русских иконописцев. С. 750-751; Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон...

³⁵ Словарь русских иконописцев... С. 750.

рованные Библии и калкето, судя по всему, не дошедшие до нас образы, которые позволяли ему создавать такие уникальные композиции как средние иконы «Илия Пророк, с житием в 26 клеймах», где пророк изображен в рост в моении Савафу. Редкие по полноте житийные циклы икон «Святитель Василий Великий, с житием в 42 клеймах», «Святитель Иоанн Златоуст, с житием в 40 клеймах» отличаются оригинальностью и, похоже, не имеют аналогов в искусстве XVII в.

Иконы Семёна Спиридонова Холмогорца стали образцами для ярославских художников. Иконописи Ярославля XVII столетия характеризуются любовным парадоксом: произведение ярославских художников остаются безмянными, хотя имена мастеров хорошо известны по перечислым и сметным книгам Ярославля, документам Оружейной палаты и надписям на фресках. На сегодняшний день из всего корпуса раскрытых памятников мы знаем только одну подписанную икону ярославского иконописца XVII в.⁴², что же касается икон Семёна Холмогорца, то из пяти публикуемых — три подписанные⁴³. Этот факт еще нуждается в осмыслении, но, вероятно, он характеризует повышенный интерес к творчеству этого мастера со стороны ярославских заказчиков.

Чем же привлекали ярославцев иконы холмогорского иконописца? Очевидно, они актуализировали важные особенности мировоззрения посадских людей.

Насыщенная, даже избыточная информативность икон Семёна Спиридонова с их изобилием миниатюрных сцен в клеймах, возможно, отражала рожденное эпохой представление о полноте и насыщенности мира делениями и событиями⁴⁴. Современники ожидали от иконы большей информативности, и художник оправдал их ожидания. В то же время, в отличие от ярославских фресок и икон, мир, изображенный Холмогорцем, лишен экспрессии, в нем царит мудрость и красота. «Оправдание мира как творения Божьего, возвышение твари через Творца»⁴⁵ определили обильное содержание многочисленных клейм. Мир прекрасен, прекрасна даже тюрьма в иконе «Святитель Николай Чудотворец, с житием в 34 клеймах», а сцена заклания жрецов

творец, с житием в 34 клеймах», а сцена заклания жрецов в иконе «Илия Пророк с житием в 26 клеймах» похожа на торжественное переомническое действие. Как справедливо отмечала И.П. Болотова, образный строй икон Семёна Спиридонова сродни миру русской народной обрядовой поэзии⁴⁶. Действительно, как и в устном народном творчестве, в иконах ярко выражены повествовательность, вариативность (особенно отличающаяся архитектурные мотивы), эстетическая идеализация персонажей и сюжетов⁴⁷.

В то же время, по мнению С.И. Масленицына, «никто из художников, работавших в последней четверти XVII в., не сделал так много в живописи для прославления интеллектуального труда, как Холмогорец»⁴⁸. Действительно, обилие литературных и образительных источников, которые знал и использовал мастер, подробные поясняющие надписи, сопровождающие средние и клейма, позволяют говорить о незаурядной общей и профессиональной образованности художника.

Высокий профессионализм миниатюриста, обилие клейм с подробно разработанным сюжетом, вяз надписей и причудливость орнаментов приносили в иконы Семёна Спиридонова особый личностный акцент. Эта индивидуальная эмоциональная составляющая иконы распространялась и на заказчика. Он был первым, кому открывался чудесный мир гармоничных образов, кто мог разглядывать, любоваться, удивляться и восхищаться виртуозно написанными композициями.

Индивидуально окрашенный, акцентированный стиль Семёна Холмогорца, вероятно, вызывал потребность в фиксации имени мастера на иконе. Видимо, это было все-таки пожеланием заказчика: иконы, столь отличные от произведений ярославских художников, должны были восприниматься как личинная редкость и иметь своеобразное именное клеймо, знак индивидуальной работы. Возможно, подпись художника на иконе придавала заказу документальное оформление, подчеркнуто личностный и деловой характер. Так купцы при сделках расписывались — прикладывали руку, узаконивая сделку⁴⁹.

⁴² «Колетеръ р. Холмогорскъ — 1684 г. Семёнъ Павловъ. Сл.: Ярославскій художественный музей. Каталог собрания икон... Кат. № 111.

⁴³ Верте подписных икон Холмогорца — пять. Все они сделаны для ярославских церквей. См.: Словарь русских иконописцев... С. 750-751.

⁴⁴ См.: Яценко А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII в. М., 1977. С. 154.

⁴⁵ Бусева-Давыдова Н. Л. Искусство и искусство в эпоху переломов. Рескрипты семидесятилетия XVIII в. М., 2008. С. 154.

⁴⁶ Ильямов С. И. Семья Спиридоновых Холмогорцев

Semyon Spiridonov Kholmogorets appeared in Yaroslavl already being a skillful master; his artistic manner was unique, recognizable and different from the local tradition of icon-painting. Furthermore, we may confidently assert that Kholmogorets was not guided by the local artworks. He took as exemplars icons by Stroganov icon painters, west-European engravings of the Bible and some non-extant artworks. These models helped Kholmogorets to create unique compositions such as the centerpiece of the *Icon of Elijah the Prophet with 26 Scenes from His Life*. The full-length depiction shows the prophet praying to Sabaoth. Rarely full, the hagiographic scenes on the *Icon of St. Basil the Great with 42 Scenes* and on the *Icon of St. John Chrysostom with 40 Scenes* are a unique in the 17th-century art.

On the contrary, the icons by Kholmogorets became exemplars for icon painters of Yaroslavl. The Yaroslavl icon-painting of the 17th century was seriously paradoxical: the artworks by local painters remained anonymous though the masters' names were well known by the local census and tax-books, documents of the Armory Palace of the Moscow Kremlin and inscriptions on miniature icon painter⁴². As for icons by Semyon Kholmogorets, out of the published here five ones, three were signed⁴³. This fact is yet to be comprehended, as it probably defines the local commissioner's strong interest in Kholmogorets' creative work.

What did the Yaroslavl town folks find so attractive in Kholmogorets's icons? Evidently his icons emphasized some relevances in their world views.

Rich and even excessive descriptiveness and the profusion of miniature scenes on icons by Kholmogorets probably reflected the age-generated idea of the world filled with deeds and events⁴⁴. The contemporaries expected icons to be more informative, and the painter met their expectations. Nevertheless, unlike on murals and icons by local masters, the world depicted by Kholmogorets was devoid of expression; wisdom and beauty reign in that world. "Justification of the world as God's creation and elevation of all creation through the Creator" ⁴⁵ defined the figurative content of many border scenes. The world is beautiful, and beautiful is even the prison on the

Icon of St. Nicholas Wonder-worker with 34 Scenes from His Life. The scene of the slaughter of the priests on the *Icon of Elijah the Prophet with 26 Scenes from His Life* looks like a solemn and ceremonial act. Irina Bolotova fairly noted that the figurative array of the icons by Kholmogorets is akin to the environment of Russian folk and ceremonial poetry⁴⁶. Indeed, like folklore, his icons are expressively narrative and diverse, especially in architectural forms. They also show esthetically idealized characters and events⁴⁷.

At the same time, S. Maslentsyn said, "none of the painters of the last quarter of the 17th century did so much to praise intellectual labour than Kholmogorets"⁴⁸. In fact, the master knew and utilized so many literary and pictorial sources and made such detailed explanatory inscriptions on the centerpiece and border scenes of icons that we may rightfully say that he had outstanding background and expertise.

With a real professionalism of a miniaturist, Kholmogorets painted so many border scenes with detailed subjects, fancy ligature of inscriptions and intricate ornaments, which added a peculiar and individual touch to his icons. This individual emotional component of the icon spread to a commissioner too. The commissioner was the first one who revealed a miraculous world of harmonic images and who could look at, enjoy, and be surprised and fascinated by virtuously drawn compositions.

Probably, Kholmogorets' outstandingly individual style generated a need to record his name on icons. The commissioner evidently wanted him to do so because his icons, so different from those by painters of Yaroslavl, were to be perceived as wonderful rarities and to have a kind of a personal mark on a unique piece of artwork. The artist's signature might have added some formal, pronouncedly personal and business-like nature to the orders. The merchants did so too. They signed contracts to witness the lawfulness of their deals⁴⁹.

The refined and virtuously painted miniatures on the border scenes seem to make the centerpiece framing wider, so that this framing — the arch on columns and the frame with the text of the prayer — become unperceivable as such already at some little distance from the icon. Much less will you be

⁴² Our Lady Kholmogorka by Semyon Ivanov. 1684. YAM. Published in: Ярославский художественный музей. Каталог собрания икон... Кат. № 111.

⁴³ All in all we know five Kholmogorets-signed icons. They all were made for churches in Yaroslavl. See: Словарь русских иконописцев... С. 750-751.

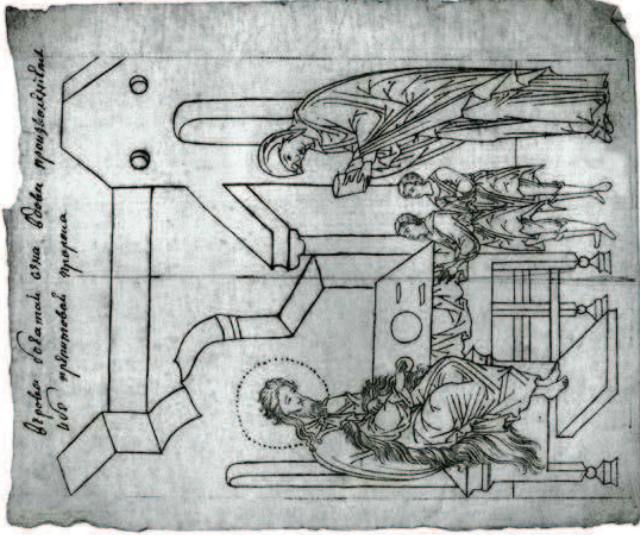
⁴⁴ Яценко А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII в. М., 1977. С. 154.

⁴⁵ Бусева-Давыдова Н. Л. Искусство и искусство в эпоху переломов. Рескрипты семидесятилетия XVIII в. М., 2008. С. 154.

⁴⁶ Бусева-Давыдова Н. Л. Ibidem. С. 155.



24
Богоматерь Кипрская
с 36 клеймами.
Последняя четверть
XVII в. ЯМЗ
Our Lady of Cyprus with
36 border scenes.
Last quarter of the 17th
century, YaMP



26
Илия пророк в доме
сарептской вдовы.
Из книги икононых
образов XVII — начала
XIX века.
ПММ

Elijah the Prophet at the
Widow of Zarephath's
House.
From The Book of Icon
Models of the 17th—early
19th Centuries.
SFM

personages with elongated figures who seem to slide on their toes. Actually Kholmogorets brought steady iconographic techniques to original artistic formulas which proved to be viable in the icon painting in the modern period and even in the Soviet art of lacquer miniature of Palekh, Kholuy and Mstyora (Russian villages known for unique lacquer miniature traditions).

Here too, the poetics of folk-lore, so typical of the icons by Kholmogorets, fits in very well: legends, fairy tales and folk songs were incarnated in the iconographic stylistics which was perceived in this context as an organic art form of easily recognizable national origin⁵⁰.

What did Yaroslavl provide for the icon painter, native of Kholmogory? What did he give to Yaroslavl?

The rich trading city on the Volga River with its active townsfolk, Yaroslavl gave Senyon Kholmogorets commissions, recognition and respectful attention to his mastery. It is Yaroslavl that has retained his works.

From his part, by making the icons that became exemplars for his contemporaries and the closest followers, Kholmogorets revealed to the icon painters of Yaroslavl the relish of the intricate miniature painting and the taste of exquisite beauty⁵¹.

In particular, local painters used his icons as models to paint the *Icon of Our Lady Enthroned* (early 18th century, YaAM) from the Church of Our Lady of Smolensk in the Village of Ustye, Yaroslavl District⁵², and two icons from the Church of John the Baptist at Tolchovo (both in YaMP): the *Icon of Our Lady of Cyprus with 36 border scenes*⁵³, of the last quarter of 17th century (illustr. 24) and the *Icon of Elijah the Prophet with 48 scenes from his life*⁵⁴.

Based on the scenes of the latter icon, Fyodor Arkhipov-sky (1746–1805), a painter from the Town of Romanov, made tracings of the icon exemplar⁵⁵. These tracings very closely, sometimes literally, reproduce some compositions by Kholmogorets (illustr. 25–26).

⁵⁰ The artists even depicted subject of soviet history: revolution and building of communism.

⁵¹ *Богословие* И.П. Ивлев, С. 94, 110.

⁵² YaAM, Икон. № 613/87/101.53/403/1252, 1322.103, published in: Иконома XVII—XVIII вв. из собрания Ярославского художественного музея, Каталог выставок / АИИ — сост. А.В. Федорчук. Ярославль, 2009. Кат. № 8.

⁵³ YaMP (Yaroslavl) Museum Preserv. № 41889. Ик. 250, 193/274.

⁵⁴ YaMP, № 44852, Ик. 220, 194/16165. The icon is not restored.

⁵⁵ Репродукция образа XVII в. — начала XIX в. Иконография Илья Пророка / Горт. 3. П. Морозова. М., 2005. Кат. № 1–14. About Fyodor Arkhipovskiy see: Иконографические типы в Золотом и серебряном веке иконописания в Ярославском музее / АИИ — сост. И.П. Ивлев, М., 2006, № 1.

Тонкие, виртуозно написанные миниатюры клейм, как бы расширяющие обрамление средника — арку на колонках и раму с текстом молитвы — перестают восприниматься уже на небольшом отдалении от иконы, тем более они не читаются в интерьере храма, когда икона находится в иконостасе. Замечательные, не перестающие восхищать, изделия они сливаются в орнаментальную раму и, строга говоря, теряют свой смысл. Но это, похоже, совсем не беспокоило художника, который тщательнейшим образом выписывал сложный мир каждой миниатюры. Что это — искусство ради искусства, стремление блеснуть своим умением перед заказчиком, или, напротив, работа для Господа, которому, в отличие от людей, видно все и который призывал не зарывать свой талант в землю?

Семён Спиридонов Холмогорец занимает особое место в русском иконописании. Его рафинированное искусство прекрасно подходило для закрепления устойчивых типов иконных композиций: «в палатах» (вариант — «во дворце»), «в храме», «в пейзаже», «на море»; характерных типов персонажей с вытянутыми удлинёнными фигурами, как бы скользящих на кончиках пальцев. Фактически он свел устойчивые иконописные приемы в своеобразные художественные формулы, которые оказались жизнеспособными в иконописи Нового времени, и даже в искусстве советской лаковой миниатюры Палеха, Холуй, Мстеры. И здесь поэтика фольклора, свойственная иконам Семёна Холмогорца, оказалась как нельзя более кстати: былины, сказки, народные песни воплощались в иконописной стилистике, воспринимавшейся в этом контексте как органичная художественная форма, имеющая вполне узнаваемое национальное начало⁵⁰.

Что же дал Ярославль выходцу из Холмогор и что он дал Ярославлю?

Богатый торговый город на Волге с его активным посадским населением дал Семёну Спиридонову Холмогорцу заказы, признание и уважительное внимание к его мастерству. Именно Ярославль сохранил произведения иконописца.

Семён Спиридонов, со своей стороны, открыл для ярославских художников привлекательность сложного миниатюрного письма, вкус к утонченной красоте, создавая иконы, которые стали образцами для его современников и ближайших последователей⁵¹.

⁵⁰ Мастера лаковой миниатюры с успехом воплощали даже советские, послешенские революционной борьбе и строительству коммунизма.

⁵¹ См. об этом: Болотинцев Г. П. Указ. соч. С. 94, 110.



26
Заслание ярмарок.
Из цикла иконных
образов XII — начала
XIX века.
ГИМ

Immolation of the Priests.
From The Book of Ioon
Models of the 17th —
early 19th Centuries.
SHM

В Ярославле по образу его икон написаны, в частности: «Богоматерь на престоле» начала XVIII в. из церкви иконы Смоленской Богоматери с Устье Ярославского района (ЯХМ)⁵²; две иконы из церкви Иоанна Предтечи в Толчкове: «Богоматерь Кипрская, с 36 клеймами» последней четверти XVII в.⁵³ (ил. 24) и «Илия Пророк, с житием в 48 клеймах» (обе — ЯМЗ)⁵⁴.

На основе клейм последней иконы были сделаны прорисы иконных образов, принадлежавших романов-

⁵² ЯХМ. Икон. № 14-1397. КЛ. 58403/1322. 132х103. Воспр.: Иконы XVII-XVIII вв. из собрания Ярославского художественного музея. Каталог выставки / Авт.-сост. А. В. Федурук. Ярославль, 2005. Кат. № 8.

⁵³ ЯМЗ-41889. Ик-750. 195х174.

⁵⁴ ЯМЗ-41852. Ик-720. 194х165. Икона не раскрыта.



27
София Преврудость.
Божия.
3-я четверть XVII в.
ЯХМ

Sophia the Holy Wisdom.
Third quarter of the 17th
century.
YAMM



28

Пророцеский чин,
3-я четверть XVII в.
ЯХМ

The Prophecy Tser
Third quarter of the 17th
century.
YAM

скому иконописцу Федору Архиповскому (1746–1805)⁵⁵. Прорисен очень близко, иногда дословно воспроизводит некоторые композиции мастера XVII столетия (ил. 25, 26). Влияние стиля Семёна Холмогорова очевидно и в иконах, украшавших царское и патриаршее моленные места в церкви Николая Мокрого — «София Премудрости Божия» (ил. 27) и «Святая Троица. Отечество» третьей четверти XVII в. (ЯХМ)⁵⁶, «Пророцеский чин» третьей четверти XVII в. (ЯХМ)⁵⁷ (ил. 28).

Творчество Семёна Спиридонова Холмогорова далеко еще не изучено. Остаются вопросы: была ли здесь у художника своя мастерская и местные ученики? Какие ярославские иконописцы испытывали на себе его влияние? Наконец, все ли иконы мастера выявлены в собраниях музеев страны?

Публикуемые иконы Семёна Спиридонова Холмогорова — малая часть наследия художника, открывающая бесконечно прекрасный мир — завораживающий и удивляющий, радостный и изукрашенный, славящий мир небесный и прославивший выдающегося иконописца XVII в.

⁵⁵ Итоговые образцы XVII — начала XIX вв. Иконография (Иван Пророк / Свст. 3. П. Морозова. М., 2005. Кат. № 1–14; О Федоре Алексее Архиповском — иконописце XVIII в. // Иконография. Труды Ярославской школы / Авт. — сост. И. Л. Холкина. М.: Рубиникс, 2001.

⁵⁶ ЯХМ. Имя № 14751.14.68. Иконы были собраны, исполнены в музее, в центре иконы из Ярославля. Каталог выставок. М., 2007. Кат. № 35, 36.

⁵⁷ ЯХМ. Имя № 14751.14.68. Иконы были собраны, исполнены в музее, в центре иконы из Ярославля. Каталог выставок. М., 2007. Кат. № 35, 36.

The influence of Kholmogorets' style is evident in the icons that decorated Tsar's and Patriarch's "places for prayer" in the Church of St. Nicholas Mokry (both in YaAM): *Sophia the Wisdom of God*, *The Holy Trinity (Paternity)*⁵⁶ of the third quarter of 17th century (illustr. 27) and *The Forefather Tser*⁵⁷ of the third quarter of 17th century (illustr. 28).

There remain many areas in Semyon Kholmogorets' creative heritage to be explored. We still don't know if he had his own studio in Yaroslavl or who of the local painters were influenced by him. We even don't know if all icons by the master have been identified in the museum collections of Russia.

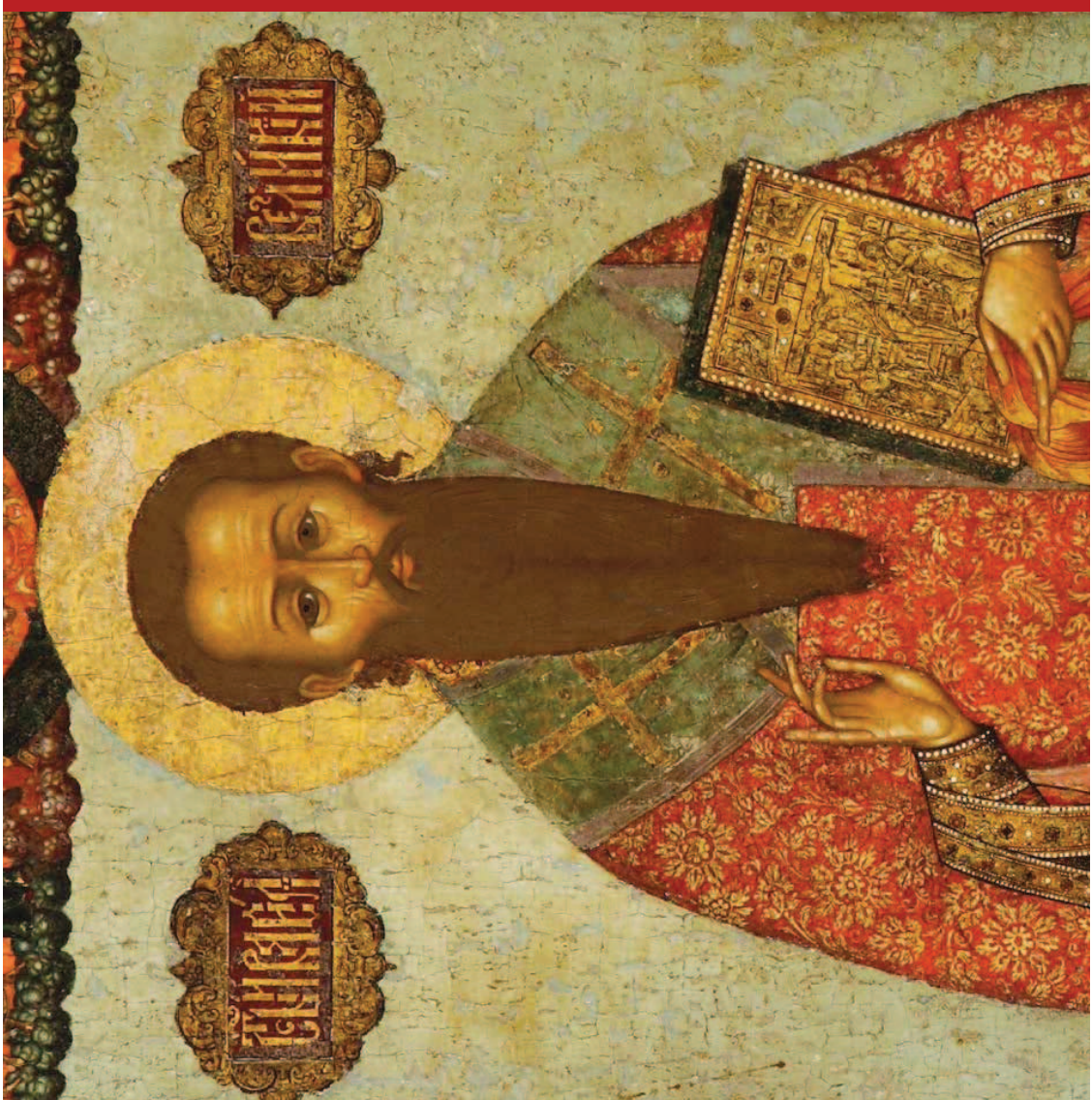
The icons by Semyon Spiridonov Kholmogorets, published here, make only a small part of the painter's heritage. However, they reveal an infinitely beautiful, fascinating, amazing, joyful and adorned realm. This painted realm is praising the heavenly realm and has also glorified the outstanding icon painter of the 17th century.

⁵⁶ ЯХМ. Имя № 14751.14.68. Published in: Ярославский художественный музей. 101 икона из Ярославля. Каталог выставок. М., 2007. Кат. № 35, 36.

⁵⁷ ЯХМ. Имя № 14751.14.68. Published in: Ярославский художественный музей. 101 икона... Кат. № 37.

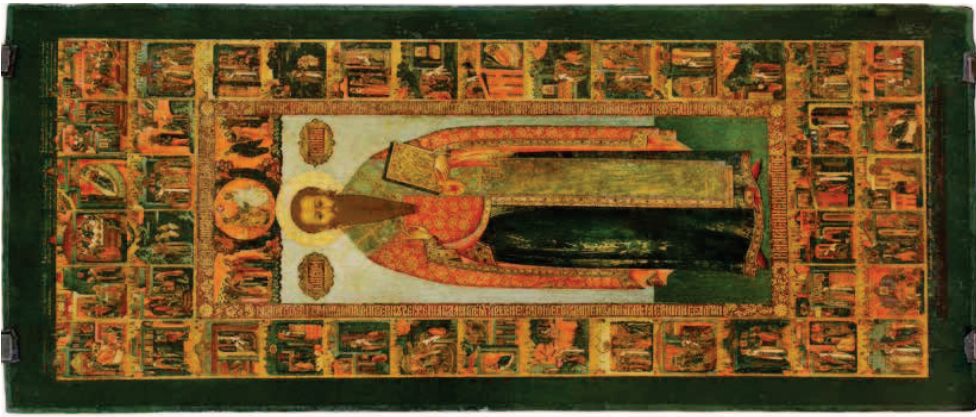
СВЯТИТЕЛЬ ВАСИЛИЙ
ВЕЛИКИЙ, С ЖИТИЕМ
В 42 КЛЕЙМАХ

ST. BASIL THE GREAT
WITH 42 BORDER
SCENES FROM HIS LIFE



СВЯТИТЕЛЬ
 ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ,
 С ЖИТИЕМ
 В 42 КЛЕЙМАХ

ST. BASIL THE
 GREAT WITH 42
 BORDER SCENES
 FROM HIS LIFE



1674
 Дерево, основа состоит из двух досок с двумя
 врезными односторонними шпонками. Лепка,
 темпера.
 127,5×54
 ЯХМ. Инв. № И-648, КП-53403/572
 Происхождение:
 Из церкви Николая Мокрого в Ярославле.
 Реставрация:
 Раскрыта в 1961 г. Реставратор А. К. Лисицын,
 ВХНРЦ.

1674
 The panel of two planks with two set-in
 one-sided bungs. Gesso-ground and tempera
 on wood.
 127,5×54 cm
 YaAM, И-648, КП 53403/572
 Provenance:
 Church of St. Nicholas Mokyry in Yaroslavl.
 Restoration:
 Restorer A. Lisisyn (VKHNRCT) cleaned the icon
 in 1961.

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13					14
15					16
17					18
19					20
21					22
23					24
25					26
27					28
29					30
31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42

1. Рождение Василия Великого.
2. Приведение в школу для обучения грамоте.
3. Обучение «эллинистскому лобомудрию» в Афинах.
4. Божественное призвание Василия Великого учиться божественной мудрости.
5. Обучение у архимандрита Порфирия в Египте.
6. Василий Великий разрешает спор эллинистских мудрецов.
7. Ливаний приглашает Василия Великого с Еввулом в свой дом.
8. Василий Великий и Еввул перед епископом Максимом.
9. Крещение Василия Великого и Еввула в Иордане.
10. Поставление Василия Великого в диаконы.
11. Люди архиепископа Леонтия встречают Василия и Еввула у городских ворот Кесарии.
12. Поставление Василия Великого в епископы.
13. Явление Христа и апостолов Василию Великому и составление литургии.
14. Люди просят Василия Великого поведать о его видении в храме.
15. Чудо о некоем евреине.
16. Крещение уверовавшего еврея и его семьи.
17. Чудо о жене, обиженной вязем.
18. Князь возвращает долг жене.
19. Император Юлиан Отступник «умалевает дары» Василию Великому.
20. Василий Великий с народом поклоняется иконе Богоматери.
21. Явление Богоматери и святого Меркурия Василию Великому.
22. Богоматерь вручает Василию Великому книгу.
23. Василий Великий в церкви поклоняется мощам святого Меркурия.
24. Ливаний возвещает Василию Великому о смерти Юлиана Отступника.
25. Епарх угрожает смертью Василию Великому.
26. Епарх угрожает смертью Василию Великому.
27. Василий Великий перед царем.
28. Молитва Василия Великого защищает недуг царевича.
29. Василий Великий принимает царские дары Валентиниана и раскладывает их на благотворительность у ворот дома.
30. Благочестивая Феогния встречает святого Василия у ворот дома.
31. Встреча Василия Великого и священника Анастасия.
32. Служба Анастасия в церкви.
33. Чудо о прельщенном отроке.
34. Святытель затворяет прельщенного отрока на сорочдней.
35. Возвращение прельщенного отрока в лоно церкви.
36. Преподобный Ефрем Сирий видит Василия Великого в церкви.
37. Встреча Василия Великого и Ефрема Сирина.
38. Совместная молитва двух святых об овладении преподобным Ефремом Сирином греческим языком.
39. Василий Великий, почувствовав свою смерть, призывает еврей-лекаря.
40. Лекарь-еврей, увидев святого Василия живым, принимает от него крещение.
41. Преставление Василия Великого.
42. Потребление Василия Великого.
1. Nativity of St. Basil the Great.
2. St. Basil brought to school.
3. Studies in "Hellenic love of wisdom" at Athens.
4. The divine vocation for studying the wisdom of God.
5. Studying from Porphyrius in Egypt.
6. St. Basil the Great resolves the dispute of the Greek philosophers about the true faith.
7. Libanius invites St. Basil the Great and Evvul to his place.
8. St. Basil and Evvul before Archbishop Maximian.
9. The baptism of St. Basil the Great and Evvul in the Jordan.
10. St. Basil the Great is ordained a deacon.
11. St. Basil and Evvul are met at the gate of Caesarea.
12. St. Basil the Great is ordained a bishop.
13. Apparition of Jesus and Apostles to St. Basil the Great.
14. People ask St. Basil the Great to tell them about his vision in the church.
15. The miracle about a Jew.
16. Baptizing of the converted Jew and his family.
17. A miracle of the woman offended by the prince.
18. The prince gives back his owing to the woman.
19. Emperor Julian the "Renegade" "belittles the gifts of St. Basil the Great.
20. St. Basil the Great and his parish worship the Icon of Our Lady.
21. The apparition of Our Lady and St. Mercurius before St. Basil the Great.
22. Our Lady hands over the Gospel to St. Basil.
23. St. Basil worships the relics of St. Mercurius in the church.
24. Praying before the Icon of Our Lady.
25. Libanius informs St. Basil the Great of Emperor Julian's death.
26. The eparch threatens St. Basil the Great with death.
27. St. Basil the Great before the Emperor.
28. The prayer of St. Basil the Great relieves the ailment of the emperor's son.
29. St. Basil the Great accepts the gifts from Valens and gives them for charity.
30. Pious Theognia meets St. Basil at the gate of her place.
31. St. Basil the Great meets Anastasius.
32. Anastasius serves in the church.
33. The tempted adolescent.
34. The Archbishop locks the tempted adolescent for forty days.
35. The return of the tempted adolescent to the bosom of the church.
36. Reverend Ephrem the Syrian sees St. Basil the Great in the church.
37. St. Basil the Great meets Ephrem the Syrian.
38. The two saints pray together for Ephrem to be able to speak Greek.
39. St. Basil the Great anticipates his death and calls for the Jewish healer.
40. The Jewish healer saw St. Basil alive and receives baptism from him.
41. St. Basil the Great dies.
42. The entombment of St. Basil the Great.



On the lower margin are two historical inscriptions: one by Semyon Spiridonov of the 17th century:

На нижнем поле находятся две исторических надписи. Ангорская надпись XVII в. иконописца Семёна Спиридонова Холмогорца:

С...СВЯТАЯ ИКОНА ПОНОВЛЕНА. 1812 ГОДА АПРЕЛІЯ 15 Д... ПРІИ...ЕРЕЕ ДИМИТРИИ СТАРОСТЕ [ВАСИЛІЕ ДМИТРЕВЕ МАЛАШКИНУ] МАСТЕРОМЪ ЗАВЯЗОШНИКОВЫМЪ.

Надпись о поновлении иконы в начале XIX в. иконописцем Семёном Завязошниковым, оставленная при реставрации:

СИЯ...ИКОНА НАПИСАНА. ЛѢТА ЗРІГ [1812] Г.о. НОЕМБРІА [ВЪ ДЕНЬ] ВТОРЫ. ТРУДЫ ИКОНОПИСЦА [СЕМЕНА СПИРИДОНОВА] КРОДНОГОГОРЦА.



The border scenes were painted after the life of St. Basil, included into the Great Menalon Reader (GMR) by Metropolitan Makary in 1530–1550s. In describing the border scenes we referred to the edition of 1910 edited by The Imperial Archeological Commission based on "The Assumption Code of the GMR". This edition contains the readings for the first six days of January, including the life of Basil of Caesarea annually remembered on 1 (14) January.

Литературной основой житийных клейм стало житие святого, составленное для Великих Минея Четий (далее — ВМЧ) митрополита Макария в 1530–1550-х гг. При описании клейм мы опирались на издание 1910 г., подготовленное Императорской Археологической комиссией на основе Успенского свода ВМЧ. Это издание содержит чтения на первые шесть дней января, в том числе житие Василия Кесарийского, ежегодно вспоминаемого 1 (14) января.

* Надпись приводится полностью, на языке и в орфографии оригинала, с разделением на строки. Надпись обобщается от оригинала. Разделение надписи на строки не является ксеро-чертой. Выносы буквы делают строки ровными в алфавитных таблицах. Слова не воспроизводятся в квадратных скобках.

* The inscriptions are shown in full in the original language and spelling. Leading letters designates the bases. Oblique characters are in parentheses. Reconstructed characters are in square brackets. Tribes, or extended diacritic symbols, figures are denoted in square brackets.

The icon comes from the Local Tier of the iconostasis, to the right of the Royal Gate, in the Church of St. Nicholas Mokry in Yaroslavl¹.

Semyon Spiridonov painted the icon in 1674, and it is the earliest from his signed and dated works. This icon has the largest number of border scenes from the life of St. Basil the Great. We know five other icons of St. Basil painted in the 16th — 17th centuries — each of them has 14 to 16 border scenes².

The icon shows St. Basil the Great depicted full-length in the center, surrounded with 42 border scenes from his life. St. Basil's figure is shifted utmost to the centerpiece's bottom while in the upper region of the centerpiece are presented Our Lady, John the Baptist and heavenly virtues standing in front of the Holy Trinity (of the New Testament iconographic type). A frame with the text of the prayer to St. Basil the Great surrounds icon's centerpiece.

Inscriptions.
From left to right and down in the quote from Toroptan, Tone 1:
ВО ВСЮ ЗЕМЛЮ ИЗЫДЕ ВЕЩАНІЕ / СЛОВО ТВОЕ ИМЖЕ БОГОПЕЧНО НАУЧИЛ
ЕСИ И ЕСТЬЕВО СУЩИХ УХАСИЛЕСИ ЧЕЛОВЕЧЕСКА СЪБОУЧАЯ УКРАСИЛЕСИ ЦАРСКОЕ
СВЯЩЕНІЕ ОТЧЕ ПРЕПОДОБИЕ ВАСИЛЕ МОЛИ ХРИСТА БОГА ДА СПАСЕТЬ ДУША НАША*.
From left down and to the right, from Kondak, Tone 4:

НАВІСА СТОПІТЬ НЕПОКОЛЕБИМЫИ ЦЕРКВИИ / СТЕПЕНЬ УТВЕРЖЕНІА ПОДАА ВСЕМЪ
ЧЕРНОУВЪКОМ НЕКРАДОМОЕ СОКРОВИЩЕ И ЗАПЕЧАТЛЕНА СВОИМИ ВЕЛЕНІИ / НЕРЪХВЛЕННЕ
ВАСИЛІЕ ПРЕПОДОБИЕ.

1. Описание иконы церкви Николая Мокрого см.: ГМБФ, ф. 1118. Оп. 1. Д. 218. Л. 2 об. The inventory of the icons at the restoration studio in the cathedral of the Holy Nicholas. Synopsis of the master: Иконография икона № 26 (№ 2) отдела древнерусского искусства Ярославля, 1924 г.
2. См. Мельнико М. А. Восемь икон святого Василия Кесарийского в Ярославском соборе: описание и образ вселикого святого в русском искусстве позднего средневековья // Ярославский храм. Благоустройство собора Московского Кремля в истории русской культуры / Отв. ред. А. К. Левантин. М., 2008 (Материалы и исследования / Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. музейно-выставочный Ц.С.С.Р.». Кресты», 15). С. 37.

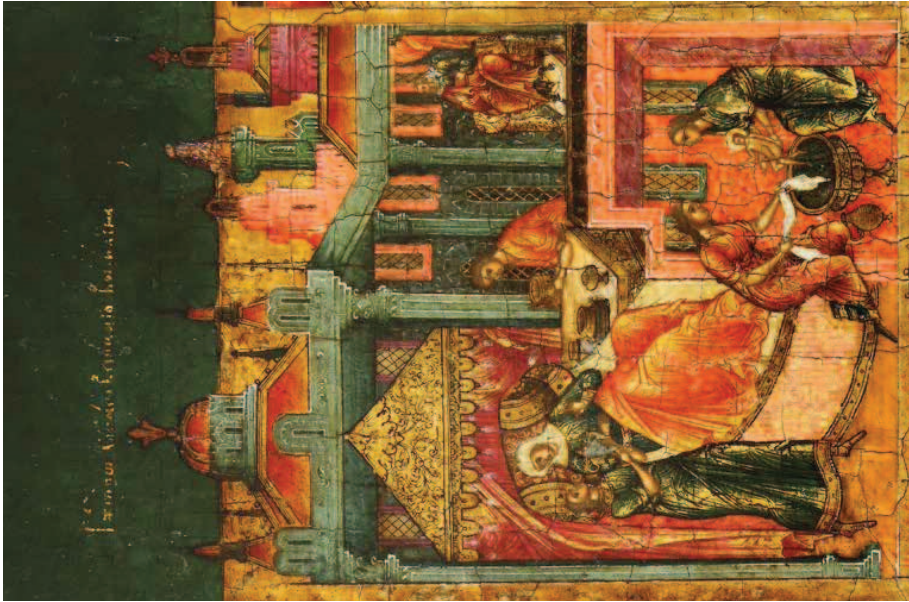
Икона происходит из церкви Николая Мокрого в Ярославле, где она находилась в местном ряду иконостаса справа от царских врат¹.

Образ Василия Великого создан в 1674 г. и является самым ранним из подписанных и датированных произведений Семёна Спиридонова Холмогорца, а также самой подробной житийной иконой Василия Великого по количеству и содержанию клейм. Кроме этого образа, известны еще пять житийных икон Василия Великого XVI–XVII вв., каждая из которых содержит от 14 до 16 клейм жития².

Житийный образ Василия Великого представляет собой ростовое изображение святого в срединке, окруженный 42 клеймами жития. Фигура святого предельно смещена к нижней границе срединки, а в его верхней части изображены Богоматерь и Иоанн Предтеча с силами небесными, предстоящие Святой Троице (иконографический тип «Сопрестольно»). Средина икона окружена рамкой с текстом молитвы Василию Великому.

Надписи.
Слева направо и вниз (тропарь, глас 1):
ВО ВСЮ ЗЕМЛЮ ИЗЫДЕ ВЕЩАНІЕ / СЛОВО ТВОЕ ИМЖЕ БОГОПЕЧНО НАУЧИЛ
ЕСИ И ЕСТЬЕВО СУЩИХ УХАСИЛЕСИ ЧЕЛОВЕЧЕСКА СЪБОУЧАЯ УКРАСИЛЕСИ ЦАРСКОЕ
СВЯЩЕНІЕ ОТЧЕ ПРЕПОДОБИЕ ВАСИЛЕ МОЛИ ХРИСТА БОГА ДА СПАСЕТЬ ДУША НАША*.
Слева вниз и направо (кондак, глас 4):
НАВІСА СТОПІТЬ НЕПОКОЛЕБИМЫИ ЦЕРКВИИ / СТЕПЕНЬ УТВЕРЖЕНІА ПОДАА ВСЕМЪ
ЧЕРНОУВЪКОМ НЕКРАДОМОЕ СОКРОВИЩЕ И ЗАПЕЧАТЛЕНА СВОИМИ ВЕЛЕНІИ / НЕРЪХВЛЕННЕ
ВАСИЛІЕ ПРЕПОДОБИЕ.

1. Описание иконы церкви Николая Мокрого см.: ГМБФ, ф. 1118. Оп. 1. Д. 218. Л. 2 об. The inventory of the icons at the restoration studio in the cathedral of the Holy Nicholas. Synopsis of the master: Иконография икона № 26 (№ 2) отдела древнерусского искусства Ярославля, 1924 г.
2. См. Мельнико М. А. Восемь икон святого Василия Кесарийского в Ярославском соборе: описание и образ вселикого святого в русском искусстве позднего средневековья // Ярославский храм. Благоустройство собора Московского Кремля в истории русской культуры / Отв. ред. А. К. Левантин. М., 2008 (Материалы и исследования / Федеральное гос. учреждение культуры «Гос. музейно-выставочный Ц.С.С.Р.». Кресты», 15). С. 37.



Ключевое 1
РОЖДЕСТВО
ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО

Название:

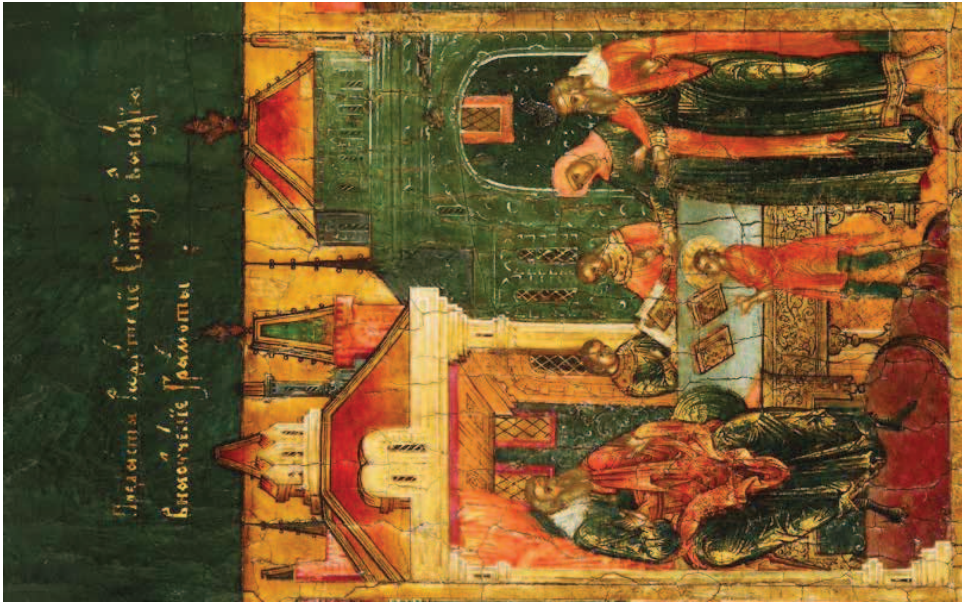
РОЖДЕСТВО СВЕЯТАГО ВЕЛИКАГО ВАСИЛІА.

Исcriptions:

В соответствии с традиционным построением житийного цикла, первое клеймо изображает рождество святого у благодных и благочестивых родителей. Композиция сюжета также следует уже сложившейся модели и включает изображение матери, лежащей на оспе, и спящую новорожденного младенца. Вероятно, под влиянием жития Василия Великого, которое называет место рождения — от Петра Калодельского³ — и сообщает имя его отца — тоже Василия — упоминается пейзажная и повых на первом плане от святого, и арена как для подобных композиций это изображение льва. Для композиции и клейма, также как и для житийных композиций иконы в целом, характерны пространственные противоречия между архитектуре ринами кулсами и персонажами, которые изображены одпорченно и в интерьере, и на его фоне.

Житие ВМЧ: «Сий жеже в стых отец наш Василий Великий бе от Петра Калодельскы, сын Василиев»³.

³ Великие Мученики, собранные всероссийским митрополитом Макарием, январь, тетрадь 1, лии 1–6, № 17903, л. 6 об.



Ключевое 2
ПРИВЕДЕНИЕ В ШКОЛУ
ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ
ГРАМОТЕ

Название:

ПРЕДСТА РОДИТЕШЕ СВЕЯТАГО ВАСИЛІА В НАУЧЕНІЕ ГРАМОТЫ.

Исcriptions:

Сюжет о приведении снгого в школу является традиционным для житийной бондер сцен в икон-пайнтинге. It reminds of the saint's first steps on the way to great wisdom. St. Basil was seven years old when he was brought to "study the sacred books" for seven years. The meaning of this scene is similar to that of the subject of "education" which is also present in other icons of St. Basil the Great; however, the subject on his icon differs as it shows designate St. Basil's home and the parents. The two buildings here is a school. The interior of the school is marked off by the column, at the lower edge of the border scene, and the back wall with windows. The caisson ceiling and the curtain make the background look even more remote.

Житие ВМЧ: «Сей седмиим летом бы, предан бываеет от рождших на учение святаим книгам, учивающихся в учениих на седмь лет...»⁴.

⁴ Там же, л. 11 в.



Ключевое 3

**ОБУЧЕНИЕ
«ЭЛЛИНСКОМУ
ЛЮБОВИМУДРИЮ»
В АФИНАХ**

Надпись:

ПРИХОДИТ ЖЕ СВЯТЫЙ [ВАСИЛИЙ] ВО УЧИЩЕ К НА/
СТАВНИКУ ЕЛЛИНСКАГО ЛЮБОВИМУДРИЯ ЕВВРОПУ /
ИМЕНЕМ,

Вверху:

УЧИЩЕ

Согласно житию, после семилетнего обучения грамоте святой Василий изучал «эллинское любовимудрие» у знаменитого учителя Еввула в Афинах. Вместе с Василием Великим у Еввула обучались и Григорий Назианзин, будущий святитель, Григорий Епифаний. В житии говорится о дружбе святого, углубляется их знакомство. В совете они предлагали и философскую прелесть, сплавляли. Надпись в картуше на аркадских стенах кулуара обозначает место действия как «учище». Его интерьер образуют три плоскости разных цветов. В первой из них находится боковое окно и угрюмая лиловая арка со сложными онованиями, а в третьей — задняя стена, которая служит фоном сюжету.

Житие ВМЧ: «...приходит же к наставнику эллинского любовимудрия Еввулу в Афинах... Была же сему любовь к обучению Григорий Великий...»³.

5. Византизм Мюнхен. Церковь...
Л. П. И.



Ключевое 4

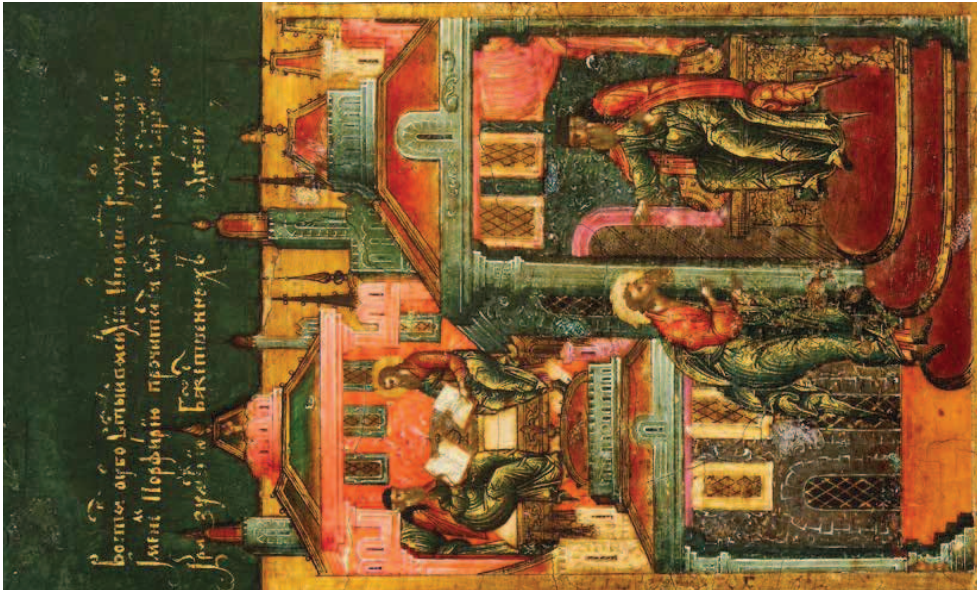
**БОЖЕСТВЕННОЕ
ПРИЗВАНИЕ ВАСИЛИЯ
ВЕЛИКОГО УЧИТЬСЯ
БОЖЕСТВЕННОЙ
МУДРОСТИ**

Надпись:

ИТРЕВЬЮ С СВЯТЫМ ВО УЧИЩИХ В [15] ЛЕТ И ВСЮ
ЕДИНУЮ МУДРОСТЬ ПРОШЕД ВО ЕДИНУ Ж НОЩЬ
ЕДИНУ ВОЖДЕСТВЕННОЕ / ОСИВАНЕ БЫВАЕТ ЕМУ
ПЛАТОУЩЕ ПРОИТИ КОЛПАЖ ВЪРЪ [ПИСАНИЕ]

Композиция ключа повторяет устойчивую схему при изображении нового божественного откровения. Святой Василий занимает на орле, занимающем основную часть композиции. В левом верхнем углу в облаках изображен Спаситель, который призывает святого к изучению божественной мудрости. Божественное призывание завершает этап обучения, занятым перлами христианского усердия. В композиции этого ключа особенно показательно соотношение приема обратной и прямой перспективы (более своего и боковая часть антаблемента средства углубления пространства (образные окна, затемнение задней стены). Житие ВМЧ: «Пробыл же во учищех е [15] лет и всю эллинскую мудрость прошел... Во едину же ночь, блгу сему, божественное некое освещение блвлет ему, глаголющее пробити кождо перы писание»⁴.

6. Там же. Л. П. И.



Ключь 5
ОБУЧЕНИЕ
У АРХИМАНДРИТА
ПОРФИРИЯ В ЕГИПТЕ

Напис:
 ВОСТАВ ОУБО СЪВЯТЫЙ ВАСИЛІИ ПРИШЕКО
 АРХИМАРИТУ / АМЕЛЕМА ПОРФИРИО ПРОЧИТАЕМУ
 КНИГЪ СЪВЯЩЕН. Ю КЕРАЗВЪЩІЮ
 БОЖІЕ СЪВЪЩЕХЪ ВЪДЪВІИ.

В двухплановой композиции сцена, посвященная проблеме обучения Василия в Египте у архимандрита Порфирия. Визуально изображена их встреча; здесь Василий перешагивает у архимандрита священные книги для постижения христианской мудрости. На втором плане, заключенном в самостоятельную архитектурную обочину, Василий и архимандрит Порфирий беседуют с книгами в руках. Условным переходом из одной сцены в другую служит лиловая арка. Интересно изображен престол Порфирия: одновременно и фронтально, и в трех четвертном развороте, что достигается горизонтально сидения и вознесением волака за край ступени.

Жизне ВМЧ-Востанъ Убо, идеще ю Египет, и пришед к сядиному от архимандрит Порфирию именов, проси дати ему книги священных и разумению божественныхъ повелени...⁸⁷

7. Византизм Мюнхен. Церковь...
 Л. 111.

Ключь 6
СТУДИУМ ФРОМ
ПОРФИРИУС ИН
ЕГУРТ

Напис:
 ВОСТАВ ОУБО СЪВЯТЫЙ ВАСИЛІИ ПРИШЕКО
 АРХИМАРИТУ / АМЕЛЕМА ПОРФИРИО ПРОЧИТАЕМУ
 КНИГЪ СЪВЯЩЕН. Ю КЕРАЗВЪЩІЮ
 БОЖІЕ СЪВЪЩЕХЪ ВЪДЪВІИ.

The two-plane composition of the border scene presents the events of St. Basil's studying from Archimandrite Porphyrius in Egypt. The first plane shows their meeting; Basil asks sacred books from the archbishop to learn Christian wisdom. The second plane, confined in the stand alone building, shows Basil and Porphyrius, holding books and talking to each other. The doorway with a litac arch serves as a conventional transition from the one plane to the other. The throne Porphyrius sits on is interestingly depicted: at the same time frontally and three-quarter turned as his legs go beyond the edges of the steps while the seat is horizontal.

Жизне ВМЧ-Востанъ Убо, идеще ю Египет, и пришед к сядиному от архимандрит Порфирию именов, проси дати ему книги священных и разумению божественныхъ повелени...⁸⁷

8. Ташкент. Л. 124.



Ключь 6
ST. BASIL THE GREAT
RESOLVES THE DISPUTE
OF THE GREEK
PHILOSOPHERS ABOUT
THE TRUE FAITH

Напис:
 ВОЗВРАТИВША СЪВЯТЫЙ ВАСИЛІИ ИДЪЖЕ
 ВЪДЪВІНСКОМУ ЛЮБОМУДРОЮ НАКАЗАНЪ БЫТЬ
 И НАЧАТЪ ПРЕИРАТИ МНОГОИ ФІЛОСОФЫ ПЛОХЪЗУМА
 ИМА ПУТЬ СПАСЕНІА И ПРИБЫСТЕ ОУБО ЕРВУДУ И...

Upon his return from Egypt to Athens St. Basil found his teacher Evvul. Basil resolved a sophisticated philosophical issue Evvul was disputing on with other philosophers. Especially lively is depicted the philosopher with his back to the viewer. He quickly turns back and at the same time throws his leg over at the bench in the opposite direction. After the dispute Basil and Evvul spent three days fasting and studying Christianity. The scene of the three-day instructions in the true faith is presented in the upper corner. This border scene was composed similarly to the previous one, however, with the colours in the reverse sequence. Here the coullisses of the foreground are red while of the background green.



Кельево 7

**ЛИВАНИЙ ПРИГЛАШАЕТ
ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО
С ЕВВУЛОМ В СВОЙ
ДОМ**

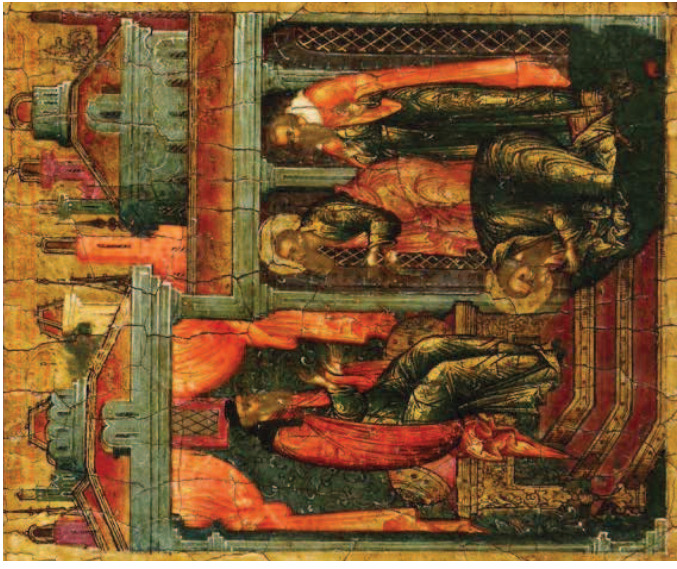
Надпись:

ПРИШЕДЕЖЕ КО РЕГУУСАДИНУ СВИТАИИ ВАСИЛИИ
ВИДЕ В ГОСТИНИЦУ ТИХОУ БО ЛИВАНИИ ПРИХОДИТ /
В ГОСТИНИЦУ... ДЬВ ВАСИЛИИ СО ЕВВУЛОМ МОЛИА... СНА
ОВГА ЕСИ / В ДОМУ ЕГО.

Согласно житию, святой Василий и Евул, прийдя в Антиохию град, остановились в гостинице. Сын ее хозяина, обучившийся софисту Ливаний, не мог выполнить задание по толкованию стихов Гомера. Святой Василий дал необыкновенно мудрое толкование этих стихам, чему удивился сам Ливаний. Философ-софист лично пришел в гостиницу и пригласил святого Василия и Еввула остаться в его доме. В келье представив их вестрча, предоставивши перед светом, и обржавши на фоне лавры. На его плечах, также как и у Еввула, и обржавши белый плат, который хуражение выдвинул и дареном из лавничном.

Житие ВМЧ: «Его покломену Убо Ливание, тексон в гостиницу приходит и виде Василия купно Еввулом... молше же их обглати в дому его»⁹.

⁹ Великие Мученики... Дл. 130.



Border scene 8

**ST. BASIL AND
EVUL BEFORE
ARCHBISHOP
MAXIMIAN**

Надпись:

СВЯТАИИ ВАСИЛИИ СО ЕВВУЛОМ ПРИДЕ КО
ЕПИСКОПУ ИМЕНЕМ МАКСИМИАНУ И ТОМУ /
ПРИНАДИШИ МОЛВИЩИСА ПОЛУЧИТИ
БРОЖЕСТВЕНАГО ПОРОЖЕНИЯ ВО ИОРДАНИИ (СТРИ
РЦЕ).

Как сообщает житие, святой Василий и Евул пришли в Иерусалим, чтобы принять крещение в Иордане. В келье представив архиепископу Максимиану, которого они и просят о крещении. Святой Василий изображен перед архиепископом дважды: стоящим с жестом прошения и коленопреклоненным. За ним представлен Евул, внимающий архиепископу. Фигуры, однако, по размеру, что подчеркивает обрамляющей его архитектурной формой. Протяжения и пространственным построениям обржавивают крайние колонны. Их белая окраска и темному краю кельи, хотя они поддерживают и опираются вместе с колоннами, стопами и в глубине интерьера.

Житие ВМЧ: «...ие бываю епископу граду именем Максимиану, и тому припадше моляхуся получить божественного порождения во Иорданьстей рець»¹⁰.

¹⁰ Там же, Дл. 131.



Ключевое 9
КРЕЩЕНИЕ ВАСИЛИЯ
ВЕЛИКОГО И ЕВВУЛА
В ИОРДАНИ

Название:

И ТАКО СОНЕЦ (В) ВОДУ СВЯТЫЙ ВАСИЛИ МОЛАНЕША
 И ПЕРИ ЛЕРИ И КРЕЩЕНИЕ И СЕ МОЛАНЕ / ОГНЕНА
 ПРЕНЕ НА / И ГОЛУБИЦИ НЕВЕШТИ / Е ВО ИОРДАНИ
 И (В)ОЗМУТИВИШЕ ВОДУ И ВОЗЛЕШЕ НЕРЮ.

Епископ Максимил изобразил на берегу Иордана с купелью-скамьями с Еввулом и двумя деаконами. Перед ним представили святой Василий и Еввул, стоявшие по колени в воде. Жгущее излучение огулашеми голубица в образе жемчужной слезы над Василием написана алая главица и ела заметна белая «голубица» с нимбом вокруг головы. При построении композиции ключевым элементом проследил плоскостность пространства. Например, он изобразил фигуру крещаемых погруженными в воду, а не стоящими на ее фоне. При этом река, убывающая к линии горизонта, визуальное углубляет пейзаж с абсолютно традиционными горами, деревьями и декоративными городками.

Жгущие ВМЧ-и присутствуют и в крестике сто. И се молния огнена прииде над них, и голубица изшедши из нею, сниде на Иордан и возмутити воду, возлеще на небо¹¹.

¹¹ Василий Момент Черны... гл. 131.

Border scene 9

THE BAPTISM OF ST. BASIL
THE GREAT AND EVVUL
IN THE JORDAN

Inscriptions:

...СВЯТЫГО ВАСИЛИЯ ВОДУ ДНА... И ОТ МЕШЕТА...
 В крестике:
 In cartouche:

СВЯТЫЙ ВАСИЛИЙ

Представленная сцена следует житийному сюжету о постылении святого Василия в диаконы антиохийским епископом Мелетием. Святой Василий изображен в диаконовском облачении с красным орарем на левом плече, благочестиво склонившись перед архиепископом. Сюжетное действие разворачивается в строгих формах, архитектурные формы которой являются скорее декоративней основной сцены, чем ее интрьером. Церковные атрибуты, поставленные на антаблемент, своим силуэтом напоминают окупленные храмы с мозаичными покрытиями.

В изображении боковой части здания наблюдается пространственное протворение между геометрически правильными антаблементом и дверным проемом, фронтоном и пересечениями стеной. Стеной для действия служат платоничий пол, и сохранившиеся фрагменты которого просматриваются орнамент в виде чередующихся овалов и прямоугольников. Жгущие ВМЧ-и Василия убо от Мелетия, тамошнего епископа, в диаконовский чин поставлен был...¹².

¹² Там же, гл. 14.



Border scene 10

ST. BASIL THE GREAT
IS ORDAINED
A DEACON

Inscriptions:

...СВЯТЫГО ВАСИЛИЯ ВОДУ ДНА... И ОТ МЕШЕТА...
 В крестике:
 In cartouche:

St. Basil the Great was ordained a deacon by Archbishop Melitius of Antioch. St. Basil is depicted in deacon garments with the red stole bowing before the archbishop. The subject takes place at a three-domed church which rather serves as scenery than the interior of the event. The silhouettes of the domes resemble one-dome churches. The event is staged on a tile floor where one can see the ornate fragments of ovals alternate with rectangles.