

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Голубев В.А. — Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления // Человек и культура. – 2023. – № 3. – С. 1 - 20. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.3.40617 EDN: SEHZFB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40617

Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления

Голубев Валентин Александрович

ORCID: 0000-0002-9490-3192

ассистент, кафедра Истории русского искусства, Российский государственный гуманитарный университет

119234, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1, кв. Ж237

✉ golubev.valent@yandex.ru



[Статья из рубрики "Культура и культ"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.3.40617

EDN:

SEHZFB

Дата направления статьи в редакцию:

27-04-2023

Дата публикации:

04-05-2023

Аннотация: В статье дается общая характеристика калужской иконописи как особой региональной иконописной традиции, формирующийся во 2 половине XVIII века. Выделяются основные параметры данного феномена: технологические, иконографические, стилистические. На примере архивных данных и исторических свидетельств калужские иконы определяются как памятники темперной живописи, исполненные в специфической манере письма, в основной своей массе наследующие иконописи живоподобного направления. Выявляются основные иконографические особенности продукции калужских иконописцев, в частности, распространённые в Калуге иконографические изводы Христа Вседержителя и Богородицы «Живоносный источник». Также приводится классификация основных стилистических линий в калужской иконописи, оформившихся в конце XVIII века. Рассматривается вопрос о хронологических границах явления. На основе произведённого анализа калужская иконопись определяется как полноценный центр регионального иконописания, который

вписывается в ряд уже известных центров поздней иконописи. С одной стороны, в Калуге проявляются общие тенденции (наблюдаемые и в других центрах эпохи Нового времени): собственная манера оформляется в последней четверти XVIII века; явно заметна рецепция больших европейских стилей; во второй половине XIX века наблюдается спад художественного феномена. С другой стороны, иконопись Калуги отличается и стилистическим, и иконографическим своеобразием, достаточным для того, чтобы определять данное явление как отдельный художественный центр.

Ключевые слова:

калужская иконопись, история Калуги, Калужская губерния, иконопись Нового времени, региональные иконописные центры, старообрядчество, иконографическая программа, иконопись XIX века, стратегии идентичности, Ветка и Стародубье

Введение

В данной статье мы хотим выразить наше видение границ «калужской иконописи» как самостоятельного и цельного художественного явления. За последние два десятилетия о ней сложилось определенное впечатление в среде исследователей и собирателей, главным образом, благодаря публикациям В. Г. Пуцко, Т. Г. Нечаевой и М. А. Чернова [26, 27]. Калужскому иконописному наследию посвящены как отдельные статьи В. Г. Пуцко, так и эпизодические упоминания, пассажи в публикациях, напрямую не связанных с калужской иконописью (основные публикации автора, затрагивающие интересующую нас проблематику перечислены в библиографии к статье [27]). Впрочем, представления исследователей о калужской иконописи достаточно условны, датировки и атрибуции у различных авторов разнятся и требуют уточнения. Более того, до конца не ясно, что именно мы понимаем под «калужской иконописью» как художественным феноменом: в чем состоит отличие калужских икон от произведений прочих центров и направлений в поздней русской иконописи, где пролегают хронологические границы этого явления и каково его место в общем художественном ландшафте сакрального изобразительного искусства Нового времени.

К истории изучения калужских писем

О памятниках иконописи Нового времени на Калужской земле неоднократно писал В. Г. Пуцко. Достоинствами его публикаций является внимание автора к архивным данным (например, две его статьи полностью построены на изложении архивных источников – описей имущества церковей Калуги и Перемышльского уезда [39, 42]) и прилежная аналитическая работа с материалом, что часто помогает ему с высокой точностью определять датировки отдельных памятников и целых комплексов. Например, на основе описи 1801 года концом XVIII века датируется икона «Живоносный источник» из местного ряда иконостаса церкви Никола на Козинке [41, с. 346], а ряд икон иконостасных комплексов нижнего храма церкви Георгия «за верхом» связывается с пристройкой Предтеченского и Утолимовского приделов в 1824 году [38, с. 104]. Однако его статьи отличаются спецификой, характерной для краеведческих исследований: автор описывает памятники, систематизирует их, но не пытается определить характерные черты и тенденции региональной иконописной традиции в целом. Иногда в качестве калужских в его публикациях фигурируют иконы, связанные с совершенно иным типом художественной культуры. Так, в одной его статье [40] упоминается фрагмент

иконописной рамы с изображением страстей Господних [\[40, с. 320, рис. 1\]](#), происходящий, согласно церковной описи и семейному преданию прежних владельцев, из Благовещенской церкви, и миниатюрная икона Успения Богоматери [\[40, с. 324, рис. 4\]](#). Оба образа, по всей видимости, были привозными, поскольку отличаются от эталонных произведений калужских иконописцев.

М. А. Чернов и Т. Н. Нечаева в своей программной статье 2010 года с афористичным названием «Писанъ в Калуги...» [\[26\]](#) сделали важный шаг в выявлении специфики калужской иконописи. Их краткое научное высказывание строится на хронологически организованном ряде памятников, атрибутируемых как «калужские» по характерным параметрам: иконы либо связаны с Калугой историей бытования, либо же на них присутствует подпись автора, либо же они украшены окладами (в таком случае региональными маркерами выступают клейма калужских чеканщиков и прорибиреров, а также городовые клейма с гербом города Калуги). Авторы публикации не ставили перед собой масштабных целей, согласно их словам, они стремились «познакомить читателей с некоторыми сохранившимися калужскими иконами XVIII—XIX веков и поделиться своими наблюдениями об особенностях местного стиля» [\[26, с. 15\]](#).

Отнюдь не умаляя программного значения исследования Т. Н. Нечаевой и М. А. Чернова, мы позволим себе заметить, что икона с изображением Калужского водопровода датирована авторами 1807 годом (годом создания водопровода, указанным на иконе), тогда как в книге О. Ю. Тарасова [\[49, с. 63, цв. табл. 30\]](#) икона уже публиковалась с указанием верной даты создания – 1837 годом. Сомнений в датировке в данном случае быть не может, поскольку год создания указан в посвяtitельной надписи на обороте иконы [\[8, с. 259\]](#). Некоторые другие памятники датированы авторами слишком широко [\[26, с. 34, ил. 23\]](#) (из осторожности?), хотя в более ранних публикациях В. Г. Пуцко приводятся достаточно убедительно аргументированные датировки. Основной заслугой авторов, на наш взгляд, является масштабное иллюстративное приложение. Этот материал все еще нуждается в основательном анализе, в рамках которого можно определить группы икон, связанные с отдельными мастерами и мастерскими.

О Калуге как иконописном центре с характерной региональной манерой письма писали Н. И. Комашко и И. Л. Бусева-Давыдова [\[13, с. 18, 3, с. 131–135\]](#). Мы также посвятили отдельным калужским иконам три статьи [\[8, 7, 6\]](#). Публикации посвящены отдельным памятникам, довольно точно датируемым по различным параметрам и по ряду признаков атрибутируемым как калужские.

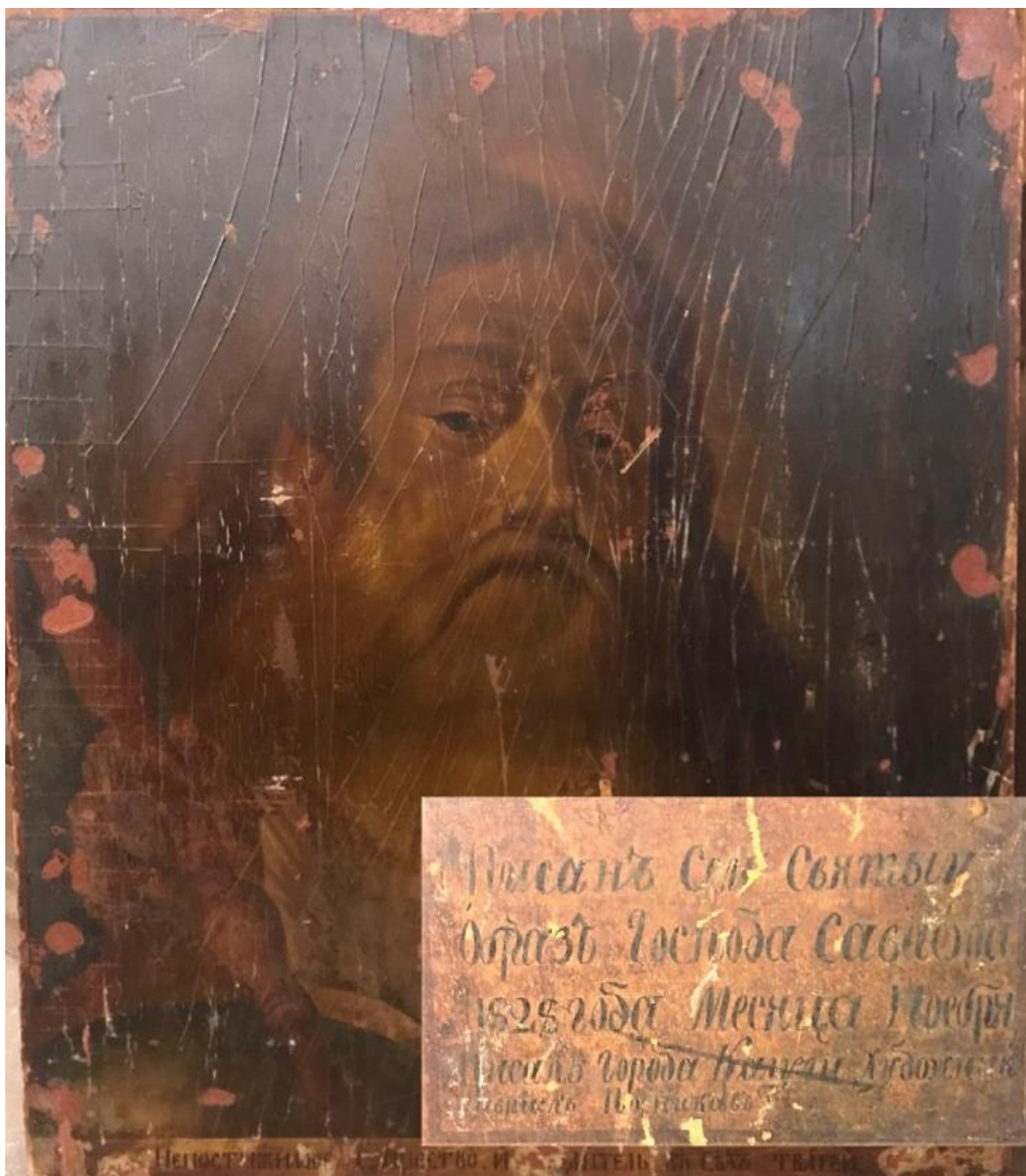
Калужская иконопись как самостоятельное художественное явление

Что мы подразумеваем под феноменом калужской иконописи? Очевидно, что в это понятие не вписывается все иконописное наследие Калужского края. Нас интересуют формирование и эволюция определенного направления в иконописи, отличающегося самостоятельностью и цельностью. Иначе говоря, мы исследуем иконы, выходящие из мастерских местных иконописцев, в которых можно наблюдать линию преемственности, свой особый узнаваемый почерк.

Итак, во-первых, к иконам калужского письма относятся произведения темперной живописи. Естественно, в Калуге писали и иконы в живописной манере, подражая образцам масляной академической живописи. Приведем в пример подписную и датированную икону Господа Саваофа (**илл. 1**), на обороте которой в квадратной рамке помещена надпись: «**Писанъ Сей Святый // Образъ Господа Савофа // 1828 года**

Месеца Ноября // Писаль Города Калуги Художникъ // Гаврииль Постниковъ.

Если бы надпись отсутствовала,



то вряд ли можно было бы связать икону с Калугой, основываясь только на характере исполнения живописи. Икона написана масляными красками согласно с приемами академической живописи: хотя результат работы художника и выдает его провинциальное происхождение, но вполне очевидно, что он принадлежит к традиции религиозной живописи, что подчеркнуто и в самоопределении – «художник». Подобные иконы, хотя и писались в Калуге, не могут быть причислены к «калужской иконописи», поскольку в них трудно разглядеть региональную специфику.

Темперную религиозную живопись в XVIII и XIX веке определенно воспринимали как особый вид искусства со своими специфическими технологическими особенностями и эстетическими критериями. Например, тульский иконописец Григорий Белоусов в 1769 году подал в духовную консисторию своей епархии донесение, в котором просил освободить его из-под надзора Ивана Уральского, работавшего в технике масляной живописи (согласно постановлению Коломенской консистории, И. Уральский должен был

быть кем-то вроде иконописного цензора и ответственного за качество работы местных мастеров), поскольку сам Белоусов *«имел иконописное искусство, писанное из яйца, на подобие греческого писания, а он Уральский пишет из масла живописным художеством, и так ему, Уральскому, за неимением яишным мастерством писания, за мною присмотра иметь невозможно»* [23, с. 416].

В данном контексте уместно отметить, что в делопроизводстве XVIII и XIX века проводится различие между теми мастерами-иконописцами, которые работали в технике масляной живописи, и теми, кто придерживался традиции темперной живописи. Например, в книге «расходов денежной суммы...» на строительство Крестовоздвиженской церкви в Калуге при Калужском архиерейском доме отмечается, что деньги за написание некоторых икон выданы *«живописцу штатному служителю Федору Ивановичу Новикову»* (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. «Указы Сената, Синода, Калужской духовной консистории 1825-1827 годы. Опись имущества церквей Калужского Архиерейского дома на территории Лаврентьева монастыря 1827 г.»: Книга расхода денежной суммы, употребляемой на материалы и работы, по случаю устройства вместо каменной часовни близь города Калуги в Ямской слободе, принадлежащей Лаврентьеву монастырю, что ныне Архиерейский дом: храма во имя честного и животворящего Креста Господня. Л. 10 об.), при этом мещанин Михаил Федоров Краснощеков, писавший большую часть икон для данной церкви, «живописцем» не именуется (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. Л. 8 об., 10 об., 12 об., 13 об.). В описях некоторых церквей особо отмечаются иконы живописные, особенно, если они немногочисленны и выделяются в интересе.

Во-вторых, калужские иконы для нас – это традиционная иконопись, как в своей иконографии, так по характеру стиля. Эти особенности памятников иконописи в свидетельствах XVIII и XX веков подчеркивались неоднократно. В своих «путешественных записках» академик Василий Федорович Зуев (1754-1794) отмечает, что в калужских церквях «образа и украшения внутри сделаны более на древний вкус, нежели на нынешний» [10, с. 35]. Уже в XX веке местный краевед А. Д. Малинин, описывая калужскую Знаменскую церковь, характеризовал сцену Страшного Суда на ее западной стене как *«характерную, роскошную византийскую иконопись»* [21, с. 143]. При этом он добавляет, что согласно городскому преданию, автором стенописи был придворный художник эпохи Петра I, почему-то скрывавшийся в Калуге. Получается, что автор подразумевает под данной формулировкой живопись в традиции иконописной мастерской Оружейной палаты, поскольку она была для него условно «византийской», то есть старомодной в сравнении с западноевропейским религиозным искусством, но при этом говорится, что мастер был «придворным». То же значение обычно кроется за типической для императорской России определением – «греческое письмо» [13, с. 11]. Памятники калужской иконописи фигурируют в описях церковного имущества как примеры «греческого» пошиба: *«Церковь Одигитрии Пресвятой Богородицы. Настоящая росписанная по стенам греческим писанием...»* (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества церквей города Калуги за 1800 год. Опись города Калуги церкви Одигитрии Пресвятой Богородицы. Л. 14); *«Означенная церковь Преображения Господня каменная, в ней внутри стенное греческое писание в олтаре, с приделом Казанския Пресвятыя Богородицы...»* (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества ...Опись церкви Преображения Господня, что под горою. Л. 26); *«Олтарь расписан греческою работою»* (ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 7. Книга описи имущества городской Преображенской церкви (На глубоком) за 1800 год. Л. 1). Если в XVI и XVII вв. «греческим письмом» часто обозначали именно привозные поствизантийские иконы [43], то в России Нового времени это понятие стало многозначным, поскольку эпитет «греческое» в Новое время

использовался для выражения таких широко трактуемых на практике идей и понятий как «традиционное», «старинное», «старомодное». Для императрицы Елизаветы Петровны «греческим» письмом, в отличие от «живописного», были иконы, написанные в традиции мастеров Оружейной Палаты с сильным налетом барокко. Судя по всему, в лексиконе императрицы эпитет «греческий» обозначал стилистику, которая воспринималась, во-первых, как консервативная и традиционная (т.е. восходящая к прошлому XVII веку); во-вторых, как альтернатива живописной манере; в-третьих, могла действительно считываться как искусство близкое поздней балканской иконе [\[3, с. 76\]](#), [\[24, с. 63\]](#). Иногда этот термин обретал значение эвфемизма для обозначения произведений старообрядческой иконописи, что нам тоже важно отметить. Так, для губернских обывателей (например, в Симбирской губернии) – это иконы, исполненные в традиционной стилистике (читай «старообрядческие») и с соблюдением ряда норм и принципов дораскольной иконографии [\[48, с. 7–8\]](#).

Иконографические особенности калужских икон

Во-первых, для исследователей поздней иконы важными, хотя и косвенными маркерами, указывающими на тот или иной регион происхождения памятника, являются изображения местночтимых святых и икон. Естественно, Калужская земля не является исключением (этот аспект иконографии калужских икон затронут в статье В. Г. Пуцко [\[35\]](#)).



Полномасштабные или же небольшие, приписанные на полях, фигуры преподобного Тихона или блаженного Лаврентия Калужских часто появляются именно на калужских иконах. То же самое можно отметить и в отношении чтимых в регионе богородичных икон: Калужской, «Утоли болезни», «Взыскание погибших» и «От бед страждущих» [12]. Особенно показательны многочастные иконы, где в одном изобразительном пространстве сочетаются несколько местночтимых образов или святых (илл. 2). Однако подобные иконографические детали отражают лишь особенности местного пантеона, тогда как иконографическое своеобразие предполагает еще и наличие специфических сюжетов, местных изводов или полюбившихся (возможно, сформировавшихся) в регионе конкретных иконографических мотивов. Поэтому мы попытаемся кратко и последовательно изложить характеристики местного иконографического ассортимента. При этом важно учитывать эти особенности в совокупности, поскольку именно сумма факторов и связанных с ними признаков формирует региональную специфику.

Во-вторых, работая в русле общих тенденций Нового времени калужские иконописцы испытали сильное влияние североевропейской гравюры, определившей во многом облик композиционный строй и набор изобразительных мотивов их произведениях. Явным тому свидетельством является Библия Пискатора с владельческой записью выдающегося калужского иконописца Семена Фалеева [\[2, с. 88\]](#). Анализируя в своей статье сохранившуюся стенопись 1747 года в четверике Казанской церкви «под горой», А. Л. Павлова продемонстрировала, что «главным образцом в росписи для большинства композиций послужила Библия Пискатора» [\[30, с. 88\]](#). Другой пример использования гравюр Библии Пискатора калужскими мастерами – икона Богоматери «Всех скорбящих радость» 1792 года из собрания ГТГ [\[50, с. 138-139\]](#), автор которой использовал в качестве образца первый лист из серии «Молитва Господня» (гравер Йоханнес Вирикс, по рисунку Мартена ван Хемскерка), входящей в состав Библии Пискатора. В XIX веке также чувствуется присутствие изобразительных мотивов, почерпнутых из Библии Пискатора и других западноевропейских гравюр. Влияние североевропейской гравюры было отмечено нами и в образе Триипостасного Божества (**илл. 3**) из собрания И. А. Сысолятина [\[45, с. 96-97\]](#), написанном в 1802 году.



«Наиболее близкой к исследуемому памятнику кажется относящаяся к 1588 г. гравюра Рафаэля Садалера "Святая Троица" по образцу Мартина де Воса»^[45, с. 96-97] (сравни с образом Троицы из комплекта девяти гравюр «*Virtutes Iesu Christi Filii Dei...*» на сайте Национальной библиотеки Испании: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=5484>). Отголоски европейской графики обнаруживаются также в фигурах воинов в римских латах и с плюмажем на шлеме, поданных в маньеристических ракурсах, которые можно увидеть, например, на иконах Чуда блаженного Лаврентия Калужского (илл. 4) и священномученика Харлампия ^[19, кат. 27, с. 16-17, 88-89] (илл. 5).





В-третьих, стоит отметить влияние Малороссии, прежде всего, киевское влияние (что отмечал еще В. Г. Пуцко [\[36, с. 331\]](#)). Дело в том, что через Калугу пролегал знаменитый паломнический маршрут к святыням Киева, что обусловило и особую популярность киевских святых и святынь: в калужской иконописи довольно часто встречаются изображения печерских преподобных, особенно святых Антония и Феодосия. Можно также нередко увидеть списки с наместной иконы Киево-Печерской лавры (Успения Киево-Печерского извода), изображения великомученицы Варвары, что, соответственно, связано с культом хранившихся в Киеве мощей этой святой. Неудивительно и то, что ряд иконографических мотивов и композиционных приемов заимствуются калужскими иконниками из иллюстраций богослужебных и учительных книг киевской печати [\[41, с. 347\]](#), [\[6, с. 151\]](#), [\[7, с. 163, примеч. 38\]](#).

В-четвертых, отчасти иконографическое своеобразие калужской иконописи

определялось широкими симпатиями горожан к старообрядчеству и соседством с черниговскими записными старообрядческими слободами, что выразилось в частом использовании калужскими иконописцами старообрядческих маркеров (дореформенная орфография, двуперстие, дораскольные облачения святителей и проч.). Однако эти особенности свидетельствуют не только о принадлежности икон старообрядцам, но и об общей склонности калужан к дореформенному благочестию, даже при условии формальной принадлежности к господствующей церкви [51, с. 14–18], [17, с. 270–284]. Иконы дореформенной иконографии, исполненные в консервативной стилистике, вполне могли быть востребованы представителями официальной церкви, что нашло отражение даже в специализированных старообрядческих исповедных вопросниках, адресованных иконописцам [22, с. 752].

В-пятых, существовали и немногочисленные иконографические типы, обладавшие востребованностью в Калуге и почти не известные в других регионах. Например, В. Г. Пуцко отмечает тенденцию в употреблении калужскими иконописцами одного из типов иконографии Богоматери «Знамение». Речь идет об изводе, в котором Богоматерь вписана в кольцо с небесными силами, помещенное как бы на фоне четырехконечной алого цвета ромбовидной славы с вогнутыми гранями. В треугольных сегментах алой славы, выглядывающих из-за синего кольца, изображен тетраморф [36, с. 336]. В. Г. Пуцко приводит в пример два памятника – икону Богоматери Знамение из Воздвиженского придела церкви Георгия «за верхом» (ок. 1701 г.) [26, с. 19, илл. 3] (статья и иллюстрации к ней также доступны в электронном формате: [Электронный ресурс]. URL: <https://antiqueland.ru/articles/374/> (дата обращения 21.04.2023)) и предположительно бывшую храмовую икону церкви Знамения, «что на Зелени» (ок. 1720 г.), хранящуюся ныне в церкви Николы на Козинке (в хорошем разрешении снимок иконы доступен на сайте церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/chtimyie-ikonyi> (дата обращения: 21.04.2023)). Конечно, два памятника еще не говорят о распространенности извода, однако нам видится, что этот ряд можно дополнить образом Богоматери Знамения из частного собрания (илл. 6), написанной в 1810-е годы (в правом нижнем углу надпись «**писанъ awi[?] (181[?]) году**»), поскольку образ легко вписывается в стилистику калужских икон первой четверти XIX века. Надеемся, что дальнейшие исследования помогут подкрепить данную гипотезу В. Г. Пуцко или же позволят отказаться от нее.



Выстраивается ряд памятников, воспроизводящих с той или иной степенью подробности довольно необычный и сложный по композиции извод богородичной иконографии «Живоносный источник». Самый ранний из сохранившихся образцов этого ряда, непосредственно связанных с Калугой, находится в Воскресенском войсковом соборе станицы Старочеркасской, куда изначально и был вложен вкладчиком (илл. 7) (фотосъемку иконы в деталях можно увидеть на сайте Воскресенского войскового собора станицы Старочеркасской ([Электронный ресурс]. URL: <https://vsobor.ru/?p=716> (дата обращения 21.04.2023)). В нижней части иконы пространная надпись, в которой читается, что образ «...списанъ в городе калугѣ съ образа живоноснаго источника 1756 году». Эта фраза недвусмысленно указывает на существование какой-то калужской иконы той же иконографии, созданной в первой половине XVIII столетия [1], [18]. Надпись в картуше дублирует дату создания – 1756 год («... писанъ 1756 году»). Представленный на иконе Воскресенского собора иконографический тип

воспроизведён и на иконе из местного чина центрального иконостаса церкви Николы на Козинке, датируемой В. Г. Пуцко концом XVIII века (до 1801 года) [\[41, с. 346\]](#). Сокращенный вариант этой же иконографии был воспроизведен и на иконе Богоматери «Живоносный источник», созданной около 1824 года (икона датируется по приделу – около 1824 года [\[29, с. 865\]](#)) для иконостаса Предтеченского придела церкви Георгия «за верхом» [\[41, с. 348\]](#).



Мы также пришли к выводу о существовании в Калуге особого извода иконографии Христа Вседержителя. Данный извод отличается набором следующих признаков: правая косица Христа закинута за шею, тогда как левая спускается на плечо; элегантный жест с отставленным мизинцем левой руки, держащей раскрытое и как бы наклоненное

Евангелие; отличительными чертами типа также являются нижняя, одетая под хитон, рубашка с поручами и складка - залом хитона в правую сторону по центру шейного разреза (**илл. 8**). Перспективным для дальнейшего исследования нам видится поиск протографов данного извода.



Трудности атрибуции

В государственных и частных собраниях присутствует значительное количество икон, которые производят эффект узнавания, но не обладают прямыми признаками, помогающими связать данные иконы непосредственно с Калугой или Калужской губернией. Мы имеем в виду общее феноменологическое восприятие, которое мы разделяем с другими исследователями. Наличие визуально считываемой специфической системы признаков, формирующих матрицу художественной системы, подтверждается рядом каталожных описаний, в которых те или иные иконы определяются как «калужские» [\[19, кат. 19, с. 72-73; кат. 20, с. 74-75\]](#), [\[11, кат. 130, с. 338-339\]](#), [\[4, кат 151, с. 123\]](#).

Однако отсутствие ясного и четкого изложения данной системы, как и сложно поддающаяся учету индивидуальная специфика зрительного восприятия различных исследователей, порождают противоречия в атрибуции памятников иконописи. Например, образ священика Харлампия в житии начала XIX века (ГРМ. Инв. №ДРЖ Б-289) [\[28, с. 258-259, кат. 231\]](#) Т.Н. Нечаевой и М. А. Черновым атрибутируется как произведение калужских иконописцев [\[26, с. 63, илл. 94\]](#), тогда как Н. В. Пивоварова относит его к иконам Ветки и Стародубья [\[31, с. 250, примеч. 113\]](#). Поэтому необходимо определить принципы и составные части феномена, которые в сумме или же в определенных комбинациях составляют исследуемое нами явление как нечто целое.

Как правило, атрибуция памятников поздней иконописи становилась более дифференцированной соответственно процессу выделения новых (или скорее забытых) региональных художественных центров. Спорные ситуации демонстрируют терминальные позиции в отношениях между более крупным и старым центром и выделившимся из него локальным направлением; географически близкими центрами (Мстера – Суздаль, Ярославль – Романов). В нашем случае, как отмечали некоторые исследователи, Калуга в художественном и культурном отношении близка другим иконописным центрам Поочья [\[13, с. 18\]](#) как единого макрорегиона. Именно поэтому некоторые произведения тульских (о влиянии калужской иконописи на тульскую и о сходстве этих двух региональных традиций: [\[3, с. 135\]](#)) и серпуховских иконописцев порой трудно отличить от произведений калужских икон. Например, икона Богоматери Казанской с 16 клеймами из Преображенской церкви в селе Спас-Загорье Малоярославецкого района Калужской области, написанная в 1793 году серпуховским иконописцем Яковом Иконниковым, в высшей степени близка художественному языку калужских иконописцев, а именно основному живоподобному направлению в калужской иконописи (см. далее) [\[47\]](#).

О времени формирования калужской иконописи

как художественной системы

От второй четверти XVIII века до нас дошли свидетельства о появлении местных иконописных династий. Так, среди калужских иконописцев первой половины XVIII века встречаются два Фалеева – Федор Семенов и Семен Фалеевы. Степень родства Семена Фалеева и Федора Семенова Фалеева до сих пор не выяснена. Логично полагать, что они находились в непосредственном родстве и Федор Семенов приходился Семену Фалееву сыном. Этому мнению придерживаются А. С. Преображенский (мнение высказано в частной беседе) и А. Л. Павлова [\[30, с. 99, примеч. 3\]](#), а также И. А. Кочетков [\[46, с. 1085\]](#). Сохранились и иконы письма Фалеевых: образ архангела Михаила и Троицы Ветхозаветной руки Федора Семенова Фалеева и икона Богоматери Иерусалимской Семена Фалеева, написанная в 1740 году (**илл. 9**).



Известно, что Семен Фалеев написал также храмовую икону для Благовещенской церкви. Составители словаря иконописцев [46] указывают, что эта икона хранится в КХМ (ныне КМИИ), однако в фондах КМИИ данную икону мы не обнаружили. По мнению В. Г. Пуцко храмовой иконой Благовещенской церкви, созданной Семеном Фалеевым, является икона Благовещения, ныне хранящаяся в киоте за правым клиросом центрального придела церкви Николы на Козинке. Эта последняя версия кажется нам более правдоподобной [36, с. 340-341] (снимок иконы доступен для просмотра на сайте церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/Blagoveshhenie-2.jpg> (дата обращения: 21.04.2023)). Сведения о не сохранившихся или еще не найденных иконах Семена Фалеева мы здесь не приводим.

Работы Фалеевых, как другие иконы первой половины XVIII века [\[26, с. 19-26, илл. 3-7\]](#) (либо в электронном формате: [\[Электронный ресурс\]](#). URL: <https://antiqueland.ru/articles/374/> (дата обращения 21.04.2023)) представляют, на наш взгляд, довольно качественные образцы традиции живоподобия с ощутимой преемственностью высокому стилю иконописной мастерской Оружейной палаты. Однако здесь пока что еще нет явных и выразительных особенностей, которые позволили бы говорить о существовании на данном этапе отдельного регионального художественного направления.

Определенные перемены в данном вопросе происходят лишь во второй половине XVIII века. Это общая черта для многих региональных центров Нового времени. Как правило, путь к стилевому своеобразию связан с унификацией приемов письма, выработка стандартного ассортимента композиционных клише и изобразительных мотивов. Избирательное (отдельные изобразительные мотивы, цветовые сочетания) восприятие общей художественной моды на европейские стили (прежде всего, барокко, рокайль и классицизм) также определило местное своеобразие иконописи (о рецепции европейских стилей в поздней русской иконе смотри: [\[16\]](#)).

Иконопись и стратегии идентичности

Тем не менее, уже в первой половине XVIII века местные мастера начинают ассоциировать себя со своим городом, о чем свидетельствуют подписи на иконах [\[46, с. 531, 839\]](#). Топонимические эпитеты в авторских подписях – характерный признак региональной идентичности. На наш взгляд, региональная идентичность – это важный фактор, способствующий развитию местной художественной традиции, поскольку осознавая себя аффилированными с конкретным регионом, иконописцы намеренно или произвольно стараются выделяться на фоне своих иногородних коллег – здесь не только соревнование в качестве, но и особенные стилевые отличия, выполняющие роль «марки». Сходные процессы наблюдаются и в соседнем регионе – старообрядческих слободах Черниговщины, – где местная иконописная традиция стяжала себе известность даже за пределами конфессиональных рамок: порой словосочетание «клинцовская иконопись» (по посаду Клинцы) употреблялось как нарицательное для всей старообрядческой иконописи [\[3, с. 171-173\]](#). Различал местную стародубскую иконописную манеру и миссионер протоиерей Тимофей Верховский. Описывая церковь в Чуровичах, он замечает, что «иконостас приличный; иконы слободской, довольно хорошей иконописи» [\[5, с. 174\]](#).

Однако в вопросе стиля в Калуге до 1760-х гг. все еще сохраняется слишком тесная связь калужской иконописи с наследием Оружейной палаты, настолько сильная, что региональным это искусство назвать сложно. При этом калужане и во второй четверти XVIII века остаются приверженными первоначальной старой манеры живоподобного письма, лишенной явных барочных влияний в колорите и рисунке. В отличие от Калуги, в Москве во второй четверти XVIII века развивается прогрессивная линия «традиции Оружейной палаты». В иконах этого нового типа «меняются цветовая система, приемы изображения складок одежд», а в колорите «цветовую доминанту стало образовывать сочетание насыщенно-синего и красного цветов, дополненное белым, коричневым, розовым, а также золотом и серебром» [\[9, с. 13-14; кат. 51, с. 132-133; кат. 52; с. 134-135; кат. 57, с. 146-147\]](#).

Уже с 1760-х годов в Калуге появляются произведения, в которых чувствуется наличие

общих черт. Это переходная стадия связана с процессом трансформации системы живописи, в которой отдельные приемы приобретают нарочитость и стилизованность. На это налагается влияние тенденций европейской художественной моды, воспринимавшееся как прямую, так и опосредованно, например, через графические образцы.

Среди видных имен калужских иконописцев второй половины XVIII века стоит назвать Андрея Михайлова, подписание икона которого хранится в собрании ГИМ (с подписью: **«писал сей образ колужской иконного цеху Андрей сын Михайлов»** (Апостол Лука. Андрей Михайлов. Калуга (?), 1775 г. 133 x 63 см. ГИМ. Инв.: НД ИИ-937; Номер в Госкаталоге: 22002202; [\[13, с. 18, примеч. 27\]](#)). Также стоит отметить Андрея Филиппова [\[13, с. 18, примеч. 27\]](#), [\[23, с. 10\]](#) и Петра Дмитриева, руке которого принадлежит икона Рождества Христова 1796 года из собрания В. И. Михалевского в Москве [\[3, с. 134, илл. 142\]](#). К произведениям этих мастеров уже можно применить критерии, выделенные Нечаевой и Черновым, согласно которым калужским иконам присущ особый холодный гаммы с нюансированными сочетаниями розового, синего и сизого колорит, узнаваемый пейзажный ландшафт, а также округлая форма ликов и общие приёмы исполнение карнации [\[26, с. 16, 19\]](#).

Действительно, в этих и ряде других произведений последней трети XVIII столетия заметна некоторая общность. Мы, в свою очередь, отметим те особенности, которые кажутся нам приметой местного вкуса: иногда это форма фигуры, резко сужающаяся от бедер к щиколоткам. Ощущение невесомости фигур подчеркивается маленькими ступнями, часто изображаемыми декоративно, так что фигуры как бы стоят на носках. В некоторых вариантах процесс стилизации живописных форм стремится в обратную сторону, и это распространено в большей степени: стопы ног становятся более массивными, в очертаниях рук угадывается тенденция к некоторой уплощенности; формы позы становятся более стандартизированными, их легко разложить на отдельные мотивы, из которых различные мастера составляют пейзаж. Эти черты хорошо считаются в ансамбле икон иконостаса главного придела церкви Николы на Козинке, созданном (учитывая строительство каменной церкви в 1775 году [\[44, с. 71-72\]](#)) в 1775 – начале 1780-х годов (**илл. 10**).





Общность художественного языка в калужских памятниках последней трети XVIII века, по-видимому, сформирована целым рядом факторов. Здесь отразилось и знакомство с иконописным искусством старообрядцев Ветки и Стародубья, а также малороссийской иконописью и книжной гравюрой. Заметно усвоение эстетических принципов и отдельных черт больших европейских стилей. Свою роль сыграла очевидно и система цеховых ремесленных объединений, в которые входили иконописцы. С одной стороны, система стандартов ремесла, пусть и условных, способствовала дополнительному вниманию к работе коллег, а также использованию общих образцов, материалов (частично определявших общность тональных и цветовых отношений в работах мастеров одной корпорации), формированию общих принципов работы. При этом иконопись Калуги,

формируя свой самостоятельный художественный почерк, отнюдь не становилась однообразной. Уже в конце XVIII века начинают выделяться несколько стилистических линий.

Основные стилистические направления в калужской иконописи

Условно, на данном этапе исследования мы можем выделить следующие направления (последующая классификация – плод наших длительных наблюдений, которые будут подробно изложено в дальнейших публикациях) в местной иконописи, сформировавшиеся к концу XVIII века:

Первое направление: живоподобное

Магистральное направление в иконописании Калуги, генетически восходящее к живоподобию Оружейной палаты, с отчетливо заметной рецепцией этой художественной системы через эстетику провинциального барокко, классицизма и уже в первой половине XIX века – ампира. Формирование этой стилистической линии стоит отнести к 1760–1790-м годам, то есть к периоду творческого расцвета Андрея Филиппова.

Здесь стоит отметить основные маркеры данного художественного явления, ориентируясь на которые, можно было бы отнести икону к калужской иконописной традиции:

Во-первых, это килевидные трехлопастные завершения средников. Они, конечно, не уникальны для калужской иконописи и встречаются на иконах более раннего времени, не связанных с Калугой напрямую. Однако именно в Калуге эта деталь станет излюбленной и широко тиражируемой. При этом в первой трети XIX века усложняется типология этого элемента – иногда он приобретает строго геометрические очертания ступенчатого фронтона, вызывающего ассоциации с классицистической архитектурой.

Во-вторых, это характерный пейзаж на заднем плане. Линия горизонта, как правило, примерно на одном уровне. В пейзаже фигурирует типовой набор форм и элементов: пригорки, холмы, сломленный ствол дерева, небольшие уступы и обрывы, речка или ручей с небольшим мостиком. В тональном и цветовом исполнении эти пейзажные планы калужских икон как бы наследуют традиции Оружейной палаты, но все же эти старые образцы воспринимаются теперь через призму упрощенного понимания академической живописи с ее трехцветной ранжировкой ближних и дальних планов. Отдельные элементы говорят о рецепции культуры буколического пейзажа рокайльной, сентиментальной и позже романтической стилистической ориентации. Сам по себе такой пейзаж также не является уникальной чертой. Очевидно, что в данном случае мы имеем дело с влиянием столицы. Ряд икон московского круга елизаветинской и екатерининской эпохи демонстрируют сходные принципы изображения пейзажа на заднем плане.

В-третьих, отметим кучевые облака, изображаемые в контражуре. Эта деталь тоже относится к пейзажным формам, но мы выделяем ее отдельно, поскольку она крайне выразительна и очень часто встречается в калужских иконах.

В-четвертых, это использование флорального орнамента с мотивом букетов и розанов, в чем можно усматривать различные влияния: подобные детали могли быть заимствованы из европейского текстиля, использовавшегося для пошива облачений; не исключено и влияние украинской иконописи, в которой обнаруживаются сходные мотивы.

В-пятых, среди памятников первой группы заметно использование белых разгранок и белых же надписей строгого классицистического шрифта.

В-шестых, присутствует холодный колорит, отличающий иконы данного типа, от образчиков других групп: здесь встречаются различные градации серого, светло-оранжевый, ярко-синий, малиновый, сиреневый.

В-седьмых, выделяется типичный прием моделировки ступней ног, обутых в сапожки или иную обувь. Мастера часто подчеркивают анатомическое строение стопы с помощью золотопробельных разделок. Золотом подчеркиваются свод стопы, большой палец и оставшиеся четыре, которые воспринимаются как единый объем.

В-восьмых, на иконах первой и второй групп встречаются цированный орнамент (в большей степени это свойственно иконам старообрядцев-поповцев юго-западных регионов, однако встречается и на калужских иконах первой группы). При этом для декорации полей иногда используется орнамент с повторяющимся мотивом загнутого по кругу стебля, с отделкой поверх золота черным лаком, что сильно напоминает декор полей на иконах, писавшихся в селе Павлово-на-Оке (сравни орнамент павловских [\[25, кат. 301, с. 423; кат. 306, с. 428; кат. 312, с. 434\]](#) с орнаментом калужских икон – иконы Иоанна Богослова 1860 года руки Ивана Иванова Касалапова [\[26, с. 66, илл. 100–101\]](#) либо образа Николая Чудотворца (ок. 1865 г.) из церкви Николы на Козинке (снимок иконы доступен для просмотра на сайте церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/nicola-3.jpg> (дата обращения: 21.04.2023))). Здесь вновь стоит вспомнить о тезисе Н. И. Комашко, включающей иконописное искусство Калуги в контекст культуры Поочья как макрорегиона [\[13, с. 18\]](#). При этом село Павлово находится довольно далеко от Калуги – намного ниже по течению Оки, близко к её впадению в Волгу.

Второе направление: «стародубское» или «старообрядческое»

Направление близкое и порой сложно различимое с высокими образцами иконописной продукции старообрядческих слобод и посадов Черниговщины. На таких иконах можно встретить приметы иконописи старообрядцев-беглопоповцев: «*“мотивы цветов и букетов”, а также декоративные элементы в виде венков, гирлянд на фоне, полях иконы, иногда на архитектуре... форму и способ моделировки башмаков и сапожек*» и т. д. [\[14, с. 35\]](#). Атрибуция в данном случае осложняется культурно-экономическими связями калужских старообрядцев со своими одноверцами из черниговских слобод (М. П. Чельцов в своей статье исследует почти что детективную историю переноса попом Феодосием на Ветку древнего дораскольного иконостаса из Калуги [\[53, с. 25–29\]](#)). Так, основываясь на архивных данных (РГАДА. Ф. 248. Оп. 29. Д. 1766, 1797, 1838; Оп. 113. Д. 1491; Ф. 7. Оп. I. Д. 555. Л. 167 об.), М. В. Починская указывает на значительную роль калужан в развитии старообрядческих слобод Черниговщины: «*Как свидетельствуют материалы первых переписей стародубских слобод, выходцы из Калуги составляли значительную долю среди поселенцев*» [\[34, с. 11–12, 77, примеч. 150\]](#). Среди насельников старообрядческих монастырей и беглого, перешедшего к старообрядцам священства периодически упоминаются калужане [\[15, с. 213\]](#). Известно также, что с первой трети XVIII века калужане отправлялись в старообрядческие скиты, находившиеся в Брынских лесах на пути в Стародубье из Калуги, обучаться иконописи: «*Брынские леса славились большою популярностью, и туда отправлялись многие с целью научиться в тамошних раскольнических скитах грамоте или же иконному письму. Так священник Можайского уезда, села Пречистенского, до своего поступления в клир в 1710 г., жил за Угрюм в скитах Кириллова согласия, где учился иконному письму у старца Никиты месяцев пять*» [\[51, с. 25–26\]](#). В тоже время стародубские иконы часто привозились старообрядцами в

Калугу. Например, на обороте одной иконы из частного собрания, исполненной в типичной стародубской манере, читается: «**Цена пятнадцать рублей // 15 Р= //** **Подать сіе икону ино//ки Измарагдѣ в Калуге...**» (илл. 11, 12).



В таких обстоятельствах географическая локация бытования иконы уже не имеет явной доказательной силы. Иначе говоря, если икона относится к данному стилистическому направлению, то ее калужский провенанс (была куплена в Калуге, находится в

калужской церкви) не является сильным аргументом в вопросе атрибуции. Все эти данные подводят к заключению о том, что иконопись калужских старообрядцев является частью более широкой традиции иконописи беглопоповцев юго-запада России. Тем не менее, мы полагаем, что в Калуге могли писать иконы в манере, близкой к стародубской, но на более высоком уровне и с предпочтением холодной гаммы в колорите. Всё же некоторые иконы удаётся выделить из круга памятников иконописи Ветки и Стародубья и связать с Калугой. Например, икона Пресвятой Богородицы «Утоли болезни» из собрания храма Знамения, что «на Зелени» (община РПСЦ) с датирующей надписью (1773 г.) (**илл. 13**) может быть определена как произведение калужских беглопоповцев (в чём мы солидарны с позицией М. А. Чернова, атрибутировавшего икону как калужскую [\[53, с. 8\]](#)). По иконографическим признакам она близка старообрядческой культуре, а в стилистическом отношении воспринимается как памятник, сочетающий в себе черты и стародубской, и основного направления в калужской иконописи.



В нашу классификацию не попадают иконы Боровских старообрядцев. Как ни странно, но Боровск, будучи крупным старообрядческим центром беглопоповцев, не сформировал собственной художественной традиции (исследователь М. А. Чернов придерживается иного мнения, однако свои изыскания по данному вопросу он ещё не публиковал). Впрочем, для полноты картины приведём некоторые сведения об иконописании в Боровске. Известно, что в последней четверти XIX века в Боровске функционировала иконописная мастерская Максима Ивановича Исакова [\[32, кат. № 179, с. 357-359\]](#), продукция которой представляется чем-то близким к иконописной традиции Гуслиц и Мстеры. По всей видимости эти иконы были рассчитаны на старообрядцев-поповцев. К тому же до нас дошли упоминания о специфической иконописи одного из местных беспоповщинских толков. И. Ф. Тихомиров упоминает, что Евграф Егоров – наставник толка «трехначальных», появившегося в 1860–1870-х гг. в Боровске – сам снабжал адептов своей общины иконами собственного же письма, облик которых «отличался особенно

грубым и сердитым видом изображаемых» [\[51, с. 167-168\]](#). К сожалению, нам пока не удалось выявить группу памятников, которые могли бы соответствовать данному описанию.

Третье направление

Еще одно направление представлено группой икон, ориентированных на культуру провинциального калужского дворянства и высшего духовенства. К данной группе можно отнести семейную икону калужских дворян Пирамидовых (ок. 1801 года) [\[7\]](#), образ мученицы Анастасия и праведной Анны перед иконой Богородицы Смоленской (1829 г.) работы Козьмы Жердева [\[7, с. 162, рис. 12\]](#) и подносную икону с изображением Лихвинского Покровского Доброго монастыря (1818–1832 гг.) [\[6\]](#). Художественный язык этих произведений ближе к московской иконописи екатерининской эпохи и двух последующих царствований. Это неудивительно, поскольку культурные связи Калуги и Москвы были довольно сильными на протяжении XVIII века и не ослабли в XIX столетии. В. Г. Пуцко упоминает небольшую икону Распятия из ризницы церкви Георгия «за верхом», надпись на которой гласит: «писал иконописец московской зографской конторы» [\[37, с. 33\]](#). В облике калужских икон третьего направления чувствуется общность колористических и тональных отношений, однако в калужском варианте московские черты претерпевают некоторые изменения. Заметна в них и более тесная связь с большими европейскими стилями Нового времени.

Калужская иконопись во второй половине XIX века

Калужская иконопись второй половины XIX века во многом остается terra incognita, поскольку памятники калужской иконописи, относящиеся ко времени после 1850-х годов, с подписями мастеров и годовыми или городскими клеймами на окладах почти не встречаются. Самыми поздними датированными произведениями, как бы завершающими период расцвета калужской иконописной традиции, являются многочастный образ с изображением русских святых 1857 года, написанный Космой Михайловым [\[33, кат. № 234, с. 44-47\]](#), и икона Иоанна Богослова в молчании письма Ивана Касалапова 1860 года [\[26, с. 66, илл. 100-101\]](#). Основываясь на формально-стилистических признаках, не получается выделить и какую-то группу определенную группу памятников, выражающую более поздний этап существования традиции, связанный с произведениями первой половины века. Тем не менее, мы полагаем, что калужская иконопись как определенное явление сохранялась, претерпевая дальнейшие трансформации. Косвенно об этом могут свидетельствовать пусть и немногочисленные архивные данные (например, «Заявление калужского мещанина Никиты Львова Панова, коим ходатайствует о выдаче дозволения на производство иконописного мастерства». ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. «Книга Калужской ремесленной управы, на записку протоколов и приговоров на 1880 год». Л. 198 об. № 252. От 6 октября). Впрочем, мы не знаем, в какой манере работал этот и другие мастера, имена которых встречаются в документах Ремесленной палаты. Они могли писать иконы в академической манере или в широко распространенной в последней четверти XIX века манере владимирских иконописных сел. Поздними, но, к сожалению, единичными образцами калужской иконописи могут являться икона с избранными святыми (выставлялась на аукционе Jackson's 3 июня 2014 г. (лот 45) как русская икона XVIII в.) (илл. 14) и образ Боголюбской Богородицы, датируемый согласно вкладной надписи 1900 годом (1900 г. 98 x 45 см. КМИИ. Инв.: Ж 0935; Номер в Госкаталоге: 13686423). На нижнем поле последней иконы в прямоугольном картуше –рамке надпись, свидетельствующая о том, что икона создана в 1900 г. и подарена крестьянином

Василием Деагеновичем Деагеновым в Пафнутьев монастырь.



Однако этих поздних произведений очень мало. Их почти нет в собрании КМИИ и в церквях Калуги. Мы можем предположить в данном случае, что это мизерное число поздних икон, исполненных с сохранением, пусть и в трансформированном виде, принципов местного вкуса, связано, прежде всего, с условиями развития рынка иконописной продукции во второй половине XIX века. Во-первых, серьезную конкуренцию местным иконописцам могли составить печатные иконы [\[3, с. 394\]](#). Во-вторых, конкурентами становились и приезжие иконописцы, например, палешане. На этот процесс миграции иконописцев из старых и крупных иконописных центров, указывают единичные архивные свидетельства (например, «Заявление крестьянина Владимирской губернии Вязниковского уезда Палеховской волости деревни Тереховой Семена Васильева Глазунова, коим ходатайствует о выдаче дозволения на производство иконописного мастерства». ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. Книга Калужской ремесленной управы... на 1880 год. Л. 108. № 124. От 31 мая). В-третьих, местные иконописцы могли попадать под влияние других крупных центров или мастерских, примером чему является уже упоминавшаяся выше продукция мастерской Максима Ивановича Исакова в Боровске. В-четвертых, ко второй половине XIX века в Калуге сформировались основные иконостасные комплексы и храмовые интерьеры, поскольку время активного храмоздательства прошло, а значит, и не было большой потребности в местных мастерах.

Заключение

Подведем итог изложенным выше рассуждениям. Калуга как иконописный центр сформировалась благодаря сочетанию ряда факторов. В основу художественного языка данного направления легла система живоподобия, что роднит калужскую иконописную традицию с рядом других художественных центров, формировавшихся сходным образом – сочетая наследие XVII века с модой на европейские стили. В 1760–1780 гг. происходит оформление местного стиля, которое завершается в 1790-е гг.: это время активных контактов с сопредельными центрами, отмеченное также созданием крупных иконостасных комплексов.

В число основных признаков калужской иконописи как специфического регионального художественного феномена, которые могут помочь в процессе атрибуции памятников, можно выделить следующие:

- 1) традиционная техника многослойной темперной живописи;
- 2) традиционализм стиля, выражающийся в наследовании принципам живоподобия (по контрасту с иконами академического направления оно воспринималось как «греческое», «византийское» или просто старое) и некоторым элементам дореформенной иконографии;
- 3) использование цированного орнамента в виде загнутых кольцом побегов;
- 4) типовые цветовые сочетания в холодной гамме: открытый синий, сиреневый, серый, светло оранжевый, малиновый;
- 5) принадлежность к одному из трёх описанных стилевых направлений в калужской иконописи XIX столетия;
- 6) набор наиболее частотных специфических изобразительных мотивов: кучевые облака в контражуре, трех- или пятилопастная арочка, завершающая средник, характерный флоральный орнамент с розанами;
- 7) наличие изображений местночтимых святых, чтимых в регионе изводов богородичных икон, использование местных изводов иконографии Богоматери «Живородящая» и Христа Вседержителя.
- 8) подписи с упоминанием топонимов (например, по формуле «Писан в Калуги...» или иначе);

Во второй половине XIX калужская иконопись переживает процесс угасания. И если в других центрах (на Урале или в Стародубье) иконописание идёт по пути стандартизации приёмов и упрощения художественного языка, то в Калуге с 1860-х гг. резко сокращается производство икон в узнаваемой местной стилистике.

Архивные источники

1. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 7. Книга описи имущества городской Преображенской церкви (На глубоком) за 1800 год.
2. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Д. 8. Описи имущества церквей города Калуги за 1800 год.
3. ГАКО. Ф. 33. Оп. 3. Т. 1. Д. 160. «Указы Сената, Синода, Калужской духовной консистории 1825-1827 годы. Опись имущества церквей Калужского Архиерейского дома на территории Лаврентьева монастыря 1827 г.»: Книга расхода денежной суммы, употребляемой на материалы и работы, по случаю устройства вместо

каменной часовни близь города Калуги в Ямской слободе, принадлежащей Лаврентьеву монастырю, что ныне Архиерейский дом: храма во имя честного и животворящего Креста Господня.

4. ГАКО. Ф. 278. Оп. 1. Д. 4. «Книга Калужской ремесленной управы, на записку протоколов и приговоров на 1880 год».

Электронные ресурсы

1. Сайт Воскресенского войскового собора станицы Старочеркасской ([Электронный ресурс]. URL: <https://vsobor.ru/?p=716> (дата обращения 21.04.2023)).
2. Сайт Национальной библиотеки Испании: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=5484> (дата обращения: 21.04.2023).
3. Сайт церкви Николы на Козинке: URL: <https://nikolo-kozinsky.ru/wp-content/uploads/2015/06/nicola-3.jpg> (дата обращения: 21.04.2023).

Список сокращений

ГАКО – Государственный архив Калужской области

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

КДУ – Калужское духовное училище

КМИИ – Калужский музей изобразительных искусств

НГХМ – Нижегородский государственный художественный музей

ПСЭ – Православная энциклопедия

РПСЦ – Русская православная старообрядческая церковь

ТОДРЛ – Труды Отдела древнерусской литературы

ЦГАДА – Центральный государственный архив древних актов (ныне РГАДА)

ЦМиАР – Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева

Список иллюстраций

1. Господь Саваоф. 1828 г., Гавриил Постников. Калуга. Частное собрание
2. Икона четырёхчастная с избранными образами Богоматери («Утоли болезни», «Взыскание погибших», «От бед страждущих» и «Нечаянная радость». 2 треть XIX в. Калуга. Собрание автора.
3. Триипостасное Божество. 1803 г. Калуга. Собрание И. А. Сысолятина (Москва).
4. Чудо праведного Лаврентия Калужского. 1 четверть XIX в. Калуга. КМИИ, Инв. Ж 0902.
5. Священномученик Харлампий Магnezийский со сценой кончины и избранными святыми (фрагмент). Кон. XVIII – нач. XIX. Калуга (?). Собрание В. А. Бондаренко
6. Богоматерь Знамение. 1810-е гг. Калуга (?). Частное собрание.
7. Богоматерь «Живоносный источник». 1756 г. Калуга. Воскресенский войсковой собор станицы Старочеркасской.
8. Господь Вседержитель. 1 четверть XIX в. Калуга. Ризница церкви великомученика Георгия «за верхом» (Инв. № 11 (359/50)), Калуга. Фотография автора.
9. Богоматерь Иерусалимская. 1740 г., Семен Фалеев. Калуга. Церковь

великомученика Георгия «за верхом», Калуга. Фотография автора.

10. Праотцы Исаак и Иаков. (из праотческого чина иконостаса главного придела церкви Николы на Козинке), 1775 – начало 1780 гг. Калуга. Фото любезно предоставлено художником-реставратором и преподавателем КДУ Н. Е. Алексеевым.
11. Икона пятичастная с избранными образами Богоматери и святыми (Богоматерь «Казанская», Богоматерь «Утоли болезни», ангел-хранитель, мученица Наталия, архангел Михаил, святитель Николай Чудотворец (по центру), исповедники Гурий, Самон и Авив. 2 треть XIX в. Стародубье. Частное собрание.
12. Икона пятичастная с избранными образами Богоматери и святыми. Обратот иконы. Фрагмент надписи: «...Подать сіе икону ино//ки Измарагдѣ в Калуге...».
13. Богоматерь «Утоли болезни». 1773 г., мастер «В. Ф.». Калуга. Собрание храма Знаменія, что «на Зелени» (община РПСЦ), Калуга. Фото любезно предоставлено настоятелем общины иереем Иоанном Курбацким.
14. Архангел Гавриил, мученица София со дочерями Верой, Надеждой и Любовью, архангел Михаил, святитель Кирилл, митрополит Киевский. Последняя треть XIX в. Калуга (?). Частное собрание (торги аукциона Jackson's от 3 июня 2014 г., лот 45)

Illustration list

1. Lord Sabaoth. 1828, Gabriel Postnikov. Kaluga. Private collection.
2. Four-part icon with selected images of the Mother of God (Our Lady "Healing of the Sick", "Seeking the Lost", "Relief from Suffering", and "Unexpected Joy"). 2nd half of the 19th century. Kaluga. Author's collection.
3. Triptych Deity. 1803. Kaluga. Collection of I. A. Sysolyatin (Moscow).
4. Miracle of Saint Lawrence of Kaluga. 1st quarter of the 19th century. Kaluga Museum of Fine Arts, Inv. Ж 0902.
5. Holy Martyr Harlampius of Magnesia with a scene of his death and selected saints (fragment). Late 18th - early 19th century. Kaluga (?). Collection of V. A. Bondarenko.
6. Our Lady of the Sign. In the 1810s. Kaluga (?). Private collection.
7. The Mother of God "the Life-Giving Spring". 1756, Kaluga. The Military Cathedral of Christ's Resurrection (stanitsa of Starocherkasskaya).
8. Lord Almighty. 1st quarter of the 19th century. Kaluga. Treasury of the Church of Great Martyr George "za verkhom" (Inv. No. 11 (359/50)), Kaluga. Photo by the author.
9. The Mother of God of Jerusalem. 1740, Semyon Faleev. Kaluga. Church of Great Martyr George "za verkhom", Kaluga. Photo by the author.
10. Ancestors Isaac and Jacob (from the ancestral tier of the iconostasis of the main altar of the church of St. Nicholas on Kozinka), 1775 - early 1780s. Kaluga. Photo kindly provided by artist-restorer and lecturer in Kaluga orthodox college N. E. Alexeyev.
11. Five-part icon with selected images of the Mother of God and saints ("Our Lady of Kazan", Our Lady "Healing of the Sick", guardian angel, martyr Natalia, Archangel Michael, St. Nicholas the Wonderworker (in the center), confessors Guriy, Samon, and Aviv). 2nd half of the 19th century. Starodubye. Private collection.
12. Five-part icon with selected images of the Mother of God and saints. Reverse side of the icon. Fragment of inscription: "...Submit this icon to nun Izmaragda in Kaluga..."
13. The Mother of God "Healing of the Sick". 1773, master "V. F.". Kaluga. Collection of the congregation church of Our Lady of the Sign "na Zelenyi" (Russian Orthodox Old-Rite Church), Kaluga. Photo kindly provided by the prior of the parish, His Reverence Ioann Kurbatsky.
14. Archangel Gabriel, Martyr Sophia with daughters Vera, Nadezhda and Lyubov' with Archangel Michael and St. Cyril, mitropolit of Kiev. Last third of the 19th century.

Kaluga (?). Private collection (auction lot 45 of Jackson's auction on June 3, 2014).

Библиография

1. Астапенко С. Г. Живоносный источник в Воскресенском соборе. [Электронный ресурс]. URL: <https://proza.ru/2019/11/15/1022> (дата обращения 21.04.2023))
2. Белоброва О. А. О древнерусских подписях к некоторым нидерландским цельногравированным изданиям XVII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Ленинград: Наука, 1990. Т. XLIII. С. 70—81.
3. Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019.
4. «В воспоминание избавления от нашествия галлов...». Русская икона в канун войны 1812 года: каталог выставки / составитель и автор статьи Н. В. Герасименко. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР). М.: Индрик, 2014.
5. Верховский, Т. А. Стародубье. Записки (в III частях). Казань: Университетская типография, 1874.
6. Голубев В. А. Подносная икона с видом Лихвинского Доброго монастыря: датировка, типология, иконография, стиль // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2022. Вып. 47. С. 136-157.
7. Голубев В. А. «Устроися сей образ в память благодеяния Божия»: Семейная икона калужских дворян Пирамидовых // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. №4. С. 142–169.
8. Голубев В. А. «Божией милостью» и «общим иждивением»: иконографическая программа и стиль заказных икон калужского купца М.А. Макарова // Художественная культура. 2022. № 4. С. 254–285.
9. Иконопись Оружейной палаты из частных собраний. Каталог выставки / ЦМиАР. Сост. Н. И. Комашко. М., 2017.
10. Зуев В. Ф. Путешественные записки Василья Зуева от С. Петербурга до Херсона в 1781 и 1782 году. СПб.: при Императорской Академии Наук, 1787.
11. Коллекция Виктора Федотова: Иконопись: Книга четвертая: XVII–XX века. М.: Издательство «Красная площадь», 2019.
12. Комова М. А. Калужская и Боровская епархия. Чудотворные иконы // Православная энциклопедия М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 29. С. 625-628.
13. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006.
14. Корнюкова Л. А. Иконы Ветки в собрании Государственного Исторического музея. Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования № 12 (63). С. 34-35.
15. Кочергина М. В. Стародубье и Ветка в истории русского старообрядчества (1760-1920 гг.): демографическое развитие старообрядческих общин, предпринимательство, духовная жизнь, культура. Брянск: Ладомир, 2011.
16. Красилин М. М. Отражение европейских художественных стилей в иконописи XVIII–XIX вв. // Научные чтения памяти И.П. Болотцевой (III). Ярославль, 1999. С. 82–90.
17. Курбацкий, А. Н. Очерки истории церквей города Калуги: к 300-летию храма Знамения Пресвятой Богородицы, что на Зелени. М.: Первая Образцовая типография, 2020. Глава II. С. 270–284.
18. Левитский Г. А. Краткое историческое описание Старочеркасской соборной церкви во имя Обновления Храма Воскресения Христова // Донской временник. Год 2016-й

- / Дон. гос. публ. б-ка. Ростов-на-Дону, 2015. Вып. 24. С. 130-142. [Электронный ресурс]. URL: http://www.donvrem.dspl.ru/FUes/artide/m8/2/art.aspx?art_id=1454 (дата обращения: 21.04.2023).
19. Лестница в небо. Иконы из собрания Виктора Бондаренко: каталог выставки / составитель и автор статьи Н. И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева (ЦМиАР), 2019.
 20. Лозинский Р. Р., протоиерей. Страницы минувшего (Очерки из истории Тулы, описание 66-ти храмов – памятников архитектуры, приложения историко-статистического характера с двумя планами города Тулы). Тула, 1979–1994.
 21. Малинин А. Д. Опыт исторического путеводителя по Калуге и главнейшим центрам губернии. Калуга: Золотая аллея, 1992.
 22. Маркелов Г. В. Старообрядческая исповедь для иконописца // ТОДРЛ. СПб.: 2001. Т. 55. 2001. С. 745–753.
 23. Материалы для историко-статистического описания Тульской губернии. Вып. 1 (Святые храмы города Тулы). Тула, 1888.
 24. Михайлов А. И. Творчество Растрелли и традиции русской архитектуры. Из истории создания Смольного монастыря) // Архитектурное наследство, I. Институт истории и теории архитектуры. М. 1951. С. 62–68.
 25. Небесный Нижний. Святые и святыни Нижегородской земли: Каталог выставки к празднованию 800-летия Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 2021.
 26. Нечаева Т. Н., Чернов М. А. «Писань в Калуги...». Калужские иконы XVIII–XIX веков // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 11 (81). С. 14–66;
 27. Нечаева Т. Н., Чернов М. А. Калужская и Боровская епархия. Иконопись // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2012. Т. 29. С. 620–623.
 28. Образы и символы старой веры. Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея / Сост. Н. В. Пивоварова. СПб., 2008.
 29. Остроглазов И. (священник). «Летопись градо-калужской Георгиевской за верхом церкви» // Калужские епархиальные ведомости. Калуга: 1891. № 24. С. 859–866.
 30. Павлова А. Л. Стенопись Казанской церкви «под горой» в Калуге // Архитектурное наследство. Вып. 76. СПб.: Коло, 2022. С. 86–105.
 31. Пивоварова Н. В. Старообрядческая икона в историко-культурном контексте XVIII–начала XX века. БуксМАрт, 2018.
 32. «Писаль сій образъ...». Подписная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии. Том 1: Альбом-каталог. СПб.: 2020.
 33. «Писаль сій образъ...». Подписная икона и молитвенный образ в собрании Государственного музея истории религии. Том 2: Альбом-каталог. СПб.: 2021.
 34. Починская М. В. Старообрядческое книгопечатание XVIII – первой четверти XIX веков. Екатеринбург: УрО РАН, 1994.
 35. Пуцко В. Г. Иконы с изображениями калужских святых // Tausend Jahre Taufe Russlands: Russland in Europa: Beiträge zum interdisziplinären und ökumenischen Symposium in Halle (Saale) 13-16. April 1988 / Edit.von Hermann Goltz und Axel Meissner. Aufl. 1. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1993. S. 518–528.
 36. Пуцко В. Г. Иконы конца XVII и 1-й пол. XVIII вв. из храмов Калуги // Калуга в шести веках: материалы 3-й городской краеведческой конференции / Сост.: В.А. Дьяченко. Калуга, 2000. С. 331–342.

37. Пуцко В. Г. Русская иконопись XVIII — начала XX века на перекрестках культурных традиций // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сборник статей / Редактор-составитель М.М. Красилин. М.: ГосНИИР, 2001. С. 33–37.
38. Пуцко В. Г. Икона из старой калужской церкви Георгия «на песку» // Калуга в шести веках: материалы 4-й городской краеведческой конференции / Сост.: В.А. Дьяченко. Калуга, 2003. С. 103-115.
39. Пуцко В. Г. Иконостас русского сельского храма на рубеже XVIII-XIX вв. // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А.В. Рындина и др. М.: Индрик, 2004. С. 81-94.
40. Пуцко В. Г. О калужской миниатюрной иконописи XVIII–XIX веков // Калуга в шести веках: материалы 5-й городской краеведческой конференции. Калуга: Полиграф-Информ, 2005. С. 319–329.
41. Пуцко В. Г. Богоматерь Живоносный источник в калужской иконописи XVIII века // Калуга в шести веках: материалы 5-й городской краеведческой конференции. Калуга: Полиграф-Информ, 2005. С. 346– 347.
42. Пуцко В. Г. Храмы Калуги по данным церковных описей 1800 г. // Материалы научной конференции, посвященной 90-летию Государственного архива Калужской области / сост. Л. А. Бацанова, Т. В. Егорова, О. М. Петрова, Л. И. Сапожникова, И. Б. Сундеева. Калуга: ООО «Издательство научной литературы "Ноосфера"», 2010. С. 455-477.
43. Пятницкий Ю. А. Московский Кремль и греко-русские связи XVI–XVII веков // Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". Материалы и исследования. Вып. XI. Русская художественная культура XV-XVI веков. М., 1998. С. 23–38.
44. Рошфор Де Н. И., граф. Опись церковных памятников Калужской губерний. СПб: Тип. Императорской академии наук, 1882.
45. Россия в ее иконе. Неизвестные произведения XV — начала XX века из собрания Игоря Сысолятина. Каталог выставки. Музей русской иконы им. Михаила Абрамова. В двух томах. Т. II / Составитель и научный редактор А. С. Преображенский М.: «Духовная Нива», 2022.
46. Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / Редактор-составитель И. А. Кочетков. Издание 2-е, исправленное и дополненное. М.: «Индрик», 2009.
47. Степанова Т. Ю. Икона Богоматери Казанская с чудесами 1793 г. из села Спас-Загорье Калужской области // XVI ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва, 26-28 января 2006 г.): Тезисы. М., 2006. [Электронный ресурс]. URL: https://pstgu.ru/download/1130093166.fch_conf_05_thes.pdf (дата обращения 21.04.2023)).
48. Сызранская икона. Каталог выставки / Самар–ский епархиальный церковно-исторический музей. Сост. А. А. Кириков. Самара, 2007.
49. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-Традиция, 1995.
50. Theatrum biblicum. Библия Пискатора из собрания Государственной Третьяковской галереи / Н. В. Дубова, О. Н. Туркина. М.: ГТГ, 2020.
51. Тихомиров И. Ф. Раскол в пределах Калужской епархии: Прошлые и настоящее местного раскола. Калуга: типо-литография губернского правления, Калуга, 1900.
52. Чельцов М. П. Услуга калужских Покровских церквей раскольникам в конце XVII в. // Известия Калужской ученой архивной комиссии за 1898 год. Выпуск V-VI. Калуга:

Типолитография губернского правления, 1898. С. 25 –29.
53. Чернов М. А. «Писанъ в Калуги...». Калужские иконы XVIII–XIX веков // «Калугарь»
№ 43 от 24. 04. 2022. С. 6–8.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Калужская иконопись: к вопросу о целостности и границах художественного явления», в которой проведено исследование феномена калужской иконографии и присущих ей характерных признаков. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в понятие «калужская иконопись» не вписывается все иконописное наследие Калужского края. В центре внимания автора находится процесс формирования и эволюции определенного направления в иконописи, отличающегося самостоятельностью и цельностью, имеющего свой особый узнаваемый характер.

Актуальность исследования определяется тем, что представления исследователей о калужской иконописи достаточно условны, датировки и атрибуции у различных авторов разнятся и требуют уточнения. Более того, до конца не ясно, что именно следует понимать под «калужской иконописью» как художественным феноменом: в чем состоит отличие калужских икон от произведений прочих центров и направлений в поздней русской иконописи, где пролегают хронологические границы этого явления и каково его место в общем художественном ландшафте сакрального изобразительного искусства Нового времени. Анализ поднимаемых проблем, проведенный автором, и составляет научную новизну исследования. Методика исследования строится на основе исторического, искусствоведческого и социокультурного анализа. Теоретической основой исследования выступают труды таких российских ученых как В.Г. Пуцко, Т.Г. Нечаева, М.А. Чернов и др. Эмпирической базой служат образцы иконописи Калужской земли периода XVIII - начала XIX веков.

В соответствии с поднимаемыми в статье проблемами цель исследования заключается в определении сущности калужской иконописи как специфического регионального художественного феномена и определении ее аутентичных признаков.

В соответствии с целью исследования текст статьи разделен автором на логически обоснованные параграфы.

В разделе «К истории изучения калужских писем» автором проведен библиографический анализ трудов, посвященных изучаемой проблематике. Автором отмечено, что калужскому иконописному наследию посвящены как отдельные работы, так и эпизодические упоминания, пассажи в публикациях, напрямую не связанных с калужской иконописью. Данная тема исследована автором статьи и представлена в ранних его публикациях, посвященных отдельным памятникам, довольно точно датируемым по различным параметрам и по ряду признаков атрибутируемым как калужские.

В разделе «Калужская иконопись как самостоятельное художественное явление» автором представлены признаки, характерные для икон калужского письма, а именно темперная техника и традиционная (старообрядческая) стилистика с соблюдением ряда норм и принципов дораскольной иконографии.

В разделе «Иконографические особенности калужских икон» автор перечисляет следующие черты: изображения местночтимых святых и икон; влияние североευропейской гравюры; киевское влияние; использование калужскими

иконописцами старообрядческих маркеров; особые изводы иконографии Христа Вседержителя и Богоматери.

В разделе «Трудности атрибуции» автором отмечено, что отсутствие ясного и четкого изложения данной системы, как и сложно поддающаяся учету индивидуальная специфика зрительного восприятия различных исследователей, порождают противоречия в атрибуции памятников иконописи. Поэтому автор видит своей задачей определение принципов и составных частей феномена, которые в сумме или же в определенных комбинациях составляют исследуемое нами явление как нечто целое. Данная задача, по мнению автора, осложняется тем, что Калуга в художественном и культурном отношении близка другим иконописным центрам Поочья как единого макрорегиона.

Разделы «О времени формирования калужской иконописи как художественной системы», «Иконопись и стратегии идентичности» и «Калужская иконопись во второй половине XIX века» посвящены исследованию периода становления особого стиля калужского письма (начало-середина XVIII века), периоду трансформации, а также творчества отдельных калужских иконописцев (Андрей Михайлов, Федор и Семен Фалеевы). Автором выделяются уникальные композиционные и цветовые особенности калужских икон, а также обозначаются факторы, оказавшие влияние на формирование данных особенностей.

В разделе «Основные стилистические направления в калужской иконописи» автором выделены три основных направления: живоподобное, старообрядческое (стародубское) и иконы, ориентированные на культуру провинциального калужского дворянства и высшего духовенства.

В завершении автором представлены выводы по проведенному исследованию, включающие все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение иконографии определенного региона, особенностей формирования ее аутентичности представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 53 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, показал глубокие знания изучаемой проблематики, получил научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.