



Научная статья
УДК 75.046:069.5(470.313)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.04.004

Религиозное искусство в коллекции Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина

Зайцева Мария Владимировна



Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина, Рязань, Российская Федерация
serious.mia@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена религиозному искусству конца XV – начала XX века. Предметом исследования является иконопись, полихромная деревянная скульптура и медное литье, происходящие из храмов Рязанской области. Основным материалом выступила коллекция Рязанского областного художественного музея им. И.П. Пожалостина. В качестве вспомогательного материала привлечены произведения из собраний российских музеев и частных коллекций. Исследовательский интерес вызывает стилистическое своеобразие памятников из состава коллекции, а также выбор иконографий, отражающих основные тенденции развития русского религиозного искусства. В статье представлен обзор наиболее значимых предметов коллекции. В исследовании использовались сравнительно-стилистический и сравнительно-исторический методы.

Ключевые слова: иконопись, иконы, Рязанский художественный музей, медное литье, полихромная скульптура

Для цитирования: Зайцева М.В. Религиозное искусство в коллекции Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 4 (31). С. 70–91. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.04.004>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1048>.

Original article

Religious art in the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin

Maria V. Zaitseva

Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, Ryazan, Russian Federation
 serious.mia@yandex.ru

Abstract. The article focuses on the religious art of the late fifteenth to early twentieth centuries. It delves into the iconography, wooden polychrome sculptures and copper castings that originated from the cathedrals of the Ryazan region. Through the research, the author examines the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, as well as works from other Russian museums and private collections. The main focus of the research is on the stylistic originality of the collection's monuments and the selection of iconography that reflects the significant trends in the development of Russian religious art. The article provides an overview of the collection's most valuable pieces. The author employs comparative-historical and comparative-stylistic methods.

Keywords: iconography, icon, Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, copper casting, polychrome sculpture

For citation: Zaitseva, M.V. (2023) 'Religious art in the collection of the Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 70–91.
 doi:10.46748/ARTEURAS.2023.04.004. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1048>. (In Russ.)

Введение

Памятники религиозного искусства в коллекциях региональных музеев представляют собой значительный пласт произведений, характеризующий многовековую историю отечественной художественной культуры. Специфика регионального заказа на произведения иконописи и деревянной скульптуры в различных регионах России хорошо изучена и представлена в научной литературе [1; 2]. Большое количество публикаций посвящено также и проблеме анализа эволюции художественных приемов древнерусской живописи, скульптуры и меднолитой пластики [3; 4; 5]. Между тем в исследовании региональных особенностей церковного искусства редко учитывается целостность коллекции отдельного музея, являющейся неделимой единицей, сформировавшейся в ходе планомерной собирательской деятельности. Коллекция древнерусского искусства Рязанского государственного областного художественного музея им. И.П. Пожалостина (РГОХМ) содержит ряд уникальных памятников, анализ которых способен существенно

восполнить картину развития религиозного искусства центрального региона России. История формирования коллекции, источники поступления памятников и специфические черты, присущие предметам из различных храмовых комплексов региона, позволяют рассматривать коллекцию древнерусского искусства РГОХМ в контексте развития общерусских тенденций.

Источники, методы и проблемное поле исследования

Коллекция религиозного искусства РГОХМ насчитывает более сотни произведений древнерусского и синодального периодов. В нее вошли памятники иконописи, храмовой скульптуры, декоративно-прикладного искусства и медного литья, поступавшие из храмов Рязанской области (губернии) на протяжении ста лет существования музея. Временные границы собрания — конец XV – начало XX века — во многом определены спецификой исторического развития региона [6, с. 9].

На протяжении последних десятилетий осуществляются исследовательские работы по атрибуции и каталогизации музейной коллекции религиозного искусства [6; 7; 8]. В научных публикациях, посвященных этой теме, особое внимание уделено состоянию сохранности и процессу реставрации памятников [9; 10; 11]. Цель предлагаемой статьи заключается в характеристике коллекции религиозного искусства РГОХМ как результата планомерной собирательской деятельности музея. Актуальность темы обусловлена не только изучением отдельной коллекции, являющейся неделимой единицей музейного фонда РФ, но и недостатком научных публикаций по этой теме.

В изданиях, посвященных комплексному анализу произведений религиозного искусства Рязанской области, авторы либо рассматривают отдельные единицы коллекции в контексте развития общерусского искусства [12; 13], либо включают ее произведения в обзор памятников, хранящихся в коллекциях различных музеев региона [10; 14]. Отдельные публикации, посвященные собирательской деятельности музея, не затрагивают вопросов, касающихся художественной специфики памятников, избранных для включения в коллекцию [9; 11].

Поэтому в поле задач предлагаемого исследования включено решение вопроса о художественных особенностях произведений в контексте их поступления в собрание музея; немаловажным оказывается и вопрос о выделении специфических черт памятников (включая и особенности иконографии), характеризующих отдельные периоды развития религиозного искусства. Основными средствами решения этих задач избраны сравнительно-исторический и сравнительно-стилистический методы, а также частично затронута тема сюжетов и иконографических изводов отдельных произведений.

Этапы формирования коллекции религиозного искусства РГОХМ

Начало систематическому собиранию и изучению памятников древнерусского искусства в Рязанской губернии положила деятельность Рязанской губернской ученой архивной комиссии, с 1884 года занимавшейся коллекционированием предметов старины, ведением архивной и научной деятельности [6, с. 9]. Возглавивший комиссию в 1905 году С.Д. Яхонтов приложил немало усилий для открытия первого в губернии музея церковных древностей — епархиального древлехранилища, с 1914 года размещавшегося на территории Рязанского кремля в Архиерейских палатах [там же]. После национализации музейных ценностей в 1918 году коллекция Древлехранилища вошла в состав объединенной коллекции

Губернского историко-краеведческого музея [там же]. Вопрос об изучении коллекции религиозного искусства не только с точки зрения ее исторической значимости, но и в аспекте ее художественной ценности встал в 1938 году, в момент выделения художественного отдела уже краеведческого музея в самостоятельный Рязанский областной художественный музей [8, с. 17]. В процессе отбора экспонатов сформировалось ядро коллекции древнерусского искусства художественного музея, в которое не вошли единичные памятники XIII–XIV веков из состава бывшего Древлехранилища. Таким образом, некоторые комплексы, принадлежащие отдельным храмам бывшей Рязанской губернии, оказались в собраниях разных музеев.

Значимый этап формирования коллекции пришелся на конец 1960-х – 1970-е и 1980-е годы — время совместных экспедиций музея с сотрудниками Всероссийского художественно-научно-реставрационного центра им. И.Э. Грабаря (ВХНРЦ) по территории Рязанской области. Целью этих научных поездок являлись, прежде всего, осмотр и каталогизация памятников религиозного искусства, самые значимые из которых передавались для реставрации в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря и затем входили в состав коллекции музея [10, с. 37]. Первая экспедиция состоялась в 1960–1970-е годы при участии сотрудников музея — директора С.М. Степашкина и реставратора В.Б. Лозинского — и сотрудников ВХНРЦ С.В. Ямщикова и В.А. Збровского по территории Рязанского, Рыбновского, Захаровского, Клепиковского и Спасского районов. По воспоминаниям участника первой экспедиции С.М. Степашкина, специалисты были ориентированы на поиск предметов, созданных до конца XVII века.

Следующая экспедиция 1980-х годов расширила рамки исследуемых образцов. Группа, в состав которой вошли специалисты ВХНРЦ Г.С. Клокова и Ш.С. Давлетшин, значительно пополнила состав коллекции [10, с. 37].

Сформировавшееся на сегодняшний день собрание религиозного искусства музея демонстрирует многоликость тенденций, востребованных на Рязанской земле от XV до начала XX века. Главным вопросом исследователей по-прежнему остается проблема выявления специфических черт региональной школы иконописи, что в современном состоянии оказывается проблематичным: не только коллекция РГОХМ, но и в целом известный перечень памятников Рязанской земли не предоставляет достаточного материала для всестороннего анализа искусства XII–XIV веков.

Стилистическое своеобразие памятников XVI века в коллекции музея

Самый ранний образец коллекции, икона «Благовещение» конца XV — начала XVI века, представляет собой скорее образец живописи московского круга (рис. 1). Образ поступил в собрание музея в 1923 году уже отреставрированным: работу над ним в 1915–1918 годы вел Г.О. Чириков, раскрывший в этот период несколько икон Архангельского собора [6, с. 12]. Ритмический строй композиции, удлиненные пропорции фигур и особая колористическая гармония с преобладанием звучных зеленых и охристых тонов формируют лиричные интонации образа, близкого мастерам круга Дионисия. Г.К. Вагнер, однако, предлагает более позднюю датировку иконы: так, интерес к архитектурному фону, свойственный живописи XVI века, и даже некоторые «намёки на перспективу» в совокупности с «отражением реальных архитектурных форм» [12, с. 23] в шатровом кивории стали основанием для того, чтобы отодвинуть нижнюю временную границу образа к концу XVI века [там же].

Вместе с тем изображение палат в иконе имеет свой аналог среди памятников конца XV века — икону «Благовещение» из праздничного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, с той лишь разницей, что в рязанской иконе отчетливо прослеживается стремление к упорядочиванию симметричной композиции, достижению почти классической ясности форм. Иконописец ценит паузу в ее ритмическом строе: тональное объединение архитектурного фона позволяет акцентировать спиралевидное — почти круговое — движение, словно нивелирующее конфликт между «горним» и «дольним», свойственный композициям с этим сюжетом. В этом смысле шатер в центре — часть ритмического рисунка, подхватывающего это движение. Стоит отметить и изящную графичность, присущую образу; в ее одухотворенности еще чувствуются отзвуки искусства XV века, далекого от чрезмерного увлечения декоративными эффектами.

В коллекции музея рубеж XV–XVI веков представлен памятниками, различными по своему назначению и образным решениям. Так, одна из жемчужин музейного собрания — уже упомянутая икона «Архангел Михаил лоратный с Чудом в Хонех» (рис. 2), происходящая из Архангельского собора Рязанского кремля [6, с. 12], — наполнена чертами аристократического искусства, ориентированного на вкусы Рязанского княжеского дома. Собор, для которого был исполнен этот храмовый образ, выстроен к 1500 году и вскоре получил статус домово́й княжеской церкви, а затем и усыпальницы рязанских митрополитов [12, с. 19]. Икона поступила в собрание музея в 1923 году и, как и «Благовещение», уже реставрировалась

Г.О. Чириковым в 1915–1918 годы [9, с. 19]. Нижняя часть иконы, включавшая поземь и фрагмент ног архангела, восполнена при позднейшей реставрации 1970 года [там же].

В музейном каталоге 1982 года и каталоге «Искусство Рязанских земель» 1993 года икона датирована концом XV века [6, с. 19; 7, с. 12], однако уточнение границ создания памятника временем сооружения собора, т.е. началом XVI века, предпринятое Г.К. Вагнером, представляется более правдоподобным [12, с. 20]. Лаконичный, несколько суховатый живописный строй иконы, подчеркнутый иератический масштаб фигур, весомость форм и внимание к декоративным деталям действительно характерны скорее для XVI века; кроме того, символическое значение памятника прекрасно отвечает политическим реалиям начала XVI столетия — времени правления последнего рязанского князя Ивана Ивановича, отчаянно пытавшегося отстоять свои «призрачные» права на Рязань перед Москвой.

Семантика образа построена на соединении двух различных по смыслу и жанру иконографий. Так, лоратный образ архангела Михаила своим происхождением обязан византийской традиции: архангел в далматике и лоре — патрицианском, а позже императорском облачении — представлен в иконе как архистратиг Небесного Воинства. В русской иконе один из древнейших известных памятников такого типа — икона Ростово-Суздальской школы из Спасского монастыря в Ярославле, датируемая концом XIII века (Государственная Третьяковская галерея, далее — ГТГ). В левой руке архангел держит зеркало, формой своей напоминающее небольшой щит или медальон. Такие «портреты на круглом щите» — *imagines clipeatae* — известны в традиции античного Рима, где портреты предков принято было размещать на саркофагах и штандартах легионеров в качестве образов-покровителей. В христианском искусстве эта традиция получает новое звучание после периода иконоборчества: теперь медальон с изображением Спаса Эммануила или монограммы имени Иисуса Христа, по меткому выражению В.Н. Лазарева, свидетельствует о «в символической форме воплощении Слова Божьего» [15, с. 46].

В рязанской иконе композиция в зеркале иная и носит явно эсхатологический характер. В центр медальона помещено изображение «праведников в руке Божией», известное по сценам «Апокалипсис. Страшный Суд», где символически обозначает идею спасения праведников для жизни вечной. Такая замена одного образа другим неслучайна — византийская традиция наделяет архангела Михаила функцией «психопомпа» — проводника душ умерших к Богу, а в иконе подчеркивается



1. **Неизвестный художник.**

Благовещение.

Конец XV –

начало XVI века.

Дерево, левкас, темпера.

121 x 95.

Рязанский

государственный

областной

художественный музей

им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

**2. Неизвестный художник.
Архангел Михаил лоратный с Чудом
в Хонех.**

Начало XVI века.
Дерево, левкас, темпера.
159 x 98.
Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин



идея особого покровительства архистратига рязанскому княжескому дому. В графической выразительности фигуры архангела, репрезентативном характере его фронтальной позы, размеренном ритме абрисов крыльев и лика, строгой уравновешенности композиции ясно прослеживаются черты образа персонального характера.

Эпизод с «Чудом в Хонех», символическое значение которого сосредоточено на идее защиты христиан от врагов в самом широком смысле, — не «дополнение», а значимая часть композиции. Здесь подход к интерпретации сакрального образа уже иной: в трактовке фигуры молящегося инока больше свободы, обобщенный образ храма обозначает конкретное пространство. В этом фрагменте явно прослеживаются черты, присущие композициям историко-догматического содержания. Вневременной образ архангела Михаила сопоставляется с эпизодом Чуда в Хонех, который, в свою очередь, обращается к таким понятиям, как «место» и «время». Сопоставление разножанровых композиций выявляет антитезу «горнее – земное», чтобы акцентировать мистический характер чуда.

В частном собрании при Фонде Святого и Всехвального апостола Андрея Первозванного в Москве хранится единственный известный список рассматриваемого образа, датируемый первой половиной – серединой XV века [16, с. 94]. Ярко народный характер образа, большая вольность композиционного строя и специфический колорит выдают в нем произведение провинциального мастера. Если датировка этого памятника верна, следует признать, что образ из собрания музея — это точный список более ранней храмовой иконы, послужившей протографом для двух сохранившихся произведений.

Другой образ архангела Михаила в коллекции музея — резной барельеф из Покровской церкви села Путятино (рис. 3), поступивший в Рязанский краеведческий музей в 1920-е годы, а затем ставший частью коллекции Художественного музея в 1938 году [6, с. 68]. Здесь проблема точности датировки аналогична предыдущему памятнику: музейный каталог 1982 года датирует барельеф концом XV века [7, с. 20], однако еще в 1959 году Г.К. Вагнер предлагает относить памятник к началу XVI столетия [17, с. 14]. Этой точки зрения придерживается и Г.С. Клокова в альбоме 1993 года [6, с. 68].

В отличие от алтарной иконы, неразрывно связанной с системой внутреннего храмового убранства, этот образ сложно представить в интерьере. Происхождение памятника отсылает к мысли о надвратном образе: с. Путятино — часть Шацкой засечной черты, до конца XVI века являвшейся границей между русскими землями и дикой степью [17, с. 13]. Предназначение резного барельефа как надвратной иконы диктует особенности его

пластической выразительности. Резное изображение Архангела Михаила представляет собой ступенчатый барельеф с многофигурным профилем. Размеры цельной липовой доски позволяют говорить о его станковом характере, а сама композиция рельефа, его изобразительный язык тяготеют к народным традициям. Здесь, как и в рассмотренной выше иконе, фронтально стоящая фигура архистратига занимает практически весь доступный формат, края крыльев упираются в ковчег, но вместе с тем отсутствует эффект несоразмерности, преувеличенной монументальности. Широкий многопрофильный ковчег кажется слишком массивным по сравнению с изящной фигурой, а красно-зеленый геометрический орнамент, так активно собирающий края композиции, лишь усиливает это впечатление. Переход от плоскости рельефа к фону смягчен введением многоступенчатого профиля, деликатно намекающего на многоплановость изображения. Профилировка четко выражена в верхней части композиции, там, где необходимо сосредоточить зрителя на лице архангела, — этот прием помогает «поддержать» его композиционную доминанту. Высота рельефа небольшая, но ее хватает, чтобы в рамках иконографического языка дать зрителю понятие об объеме, свойственном фигуре. Фронтальная поза, устойчивая постановка фигуры, репрезентативность образа в целом роднят его с изображением на иконе архангела Михаила лоратного. Однако в рельефе всё же есть место динамике. Так, ритм, образованный абрисом головы и крыльев, неоднобразен, в его рисунке, усложненном характером нимба и разновысотностью частей рельефа, «паузы» и «акценты» неодинаковы. Иконографическим источником образа можно считать композицию «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», самым ранним из известных образцов которой является икона Успенского собора Московского Кремля Ростово-Суздальской школы.

Красочный слой рельефа сильно пострадал от времени, что затрудняет оценку его живописной разработки. Так, утрачен первоначальный красочный слой на лице и волосах архангела. Однако по-прежнему можно составить общее впечатление о колористическом решении: большие, интенсивные по цвету локальные пятна плоскостей гармонизированы, а сопоставление противоположных цветов — зеленого и красного — сообщает образу декоративную выразительность. Красный цвет доминирует не только в трактовке крыльев и плаща, но также на лице и волосах архангела. Такое прочтение образа архангела Михаила не уникально — красный цвет волос и лика встречается в иконографии изображений «Архангел Михаил грозных сил воевода», возникших около середины — второй половины XVI века [18, с. 165].

3. **Неизвестный художник.**

Архангел Михаил.

Конец XV –
начало XVI века.
Дерево, левкас, темпера.

113 x 61,5 x 6,5.

Рязанский
государственный
областной

художественный музей
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин



Единственный памятник древнерусского искусства в коллекции музея, авторство и время создания которого определены с максимальной точностью, — это икона «Митрополит Алексей» (рис. 4). Иконописец Давид Сирах в 1577 году оставил на ее обороте надпись: «ПСЛ СИЮ ИК[0] НУ ДВДА СТАРЕЦЪ + ЛТ 7085 [1577] М ИЮЛ 4 ДНЬ ПРИ ВЕЛИКОМ ЦРИ ИВАНЕ ВАСИЛЬЕВИЧ ВСЕИЯ РУСЬ ПРИ МИТРОПОЛИТЕ АНТОНИИ -БРОСЕЕНИНЪ СИРАХЪ» («Летом 7085 (1577) июле 4 день при великом царе Иване Васильевиче всея Руси при митрополите Антонии писал сию икону Давид старец россенин Сирах»). Образ поступил в музей в 1918 году из церкви Иоанна Предтечи Солотчинского монастыря Рязанского уезда [6, с. 21], однако первоначально предназначался он для другого монастырского храма, освященного в честь митрополита Алексея. Уже к середине

XIX столетия церковь по ветхости была разобрана, а иконы и утварь распределены по другим храмам монастыря [12, с. 22]. Появление этой иконы в Солотчинском Рождества Богородицы мужском (ныне — женском) монастыре во второй половине XVI века не случайно: в это время деревянный храм в честь митрополита Алексея перестраивается в камне [19, с. 224]. Строительство, начавшееся в монастыре еще в 1550-е годы, совпало со знаменательным событием русской истории: в 1555 году состоялось масштабное путешествие новоназначенного епископа Казанского Гурия из Москвы в Казань; это символически связывало новообретенную казанскую землю со Святой Русью. Путешествующий по воде епископ останавливался с молебнами «и в крупных городах, и на погостах, и в больших селах» [20, с. 13]; в число таких мест вошла и Рязань с Солотчинским монастырем, через который пролегал этот водный путь [там же]. Таким образом, произведение мастера Троице-Сергиевой лавры в Солотчинском монастыре стало еще одним символом объединения русских земель вокруг Москвы — процесса, завершившегося в 1520-е годы.

Иконография образа восходит к иконе, написанной Дионисием в конце XV века для Успенского собора Московского Кремля (ГТГ) [19, с. 223]. Митрополит представлен в кульминационный момент богослужения, когда произносится проповедь божественного учения и исповедание веры; не случайно в левой руке св. Алексея Евангелие. Его облачения также указывают на особое почитание святого в Русской православной церкви: крещатый саккос (полиставрий) со времен домонгольской Руси соответствовал только митрополитам, носившим статус «Пречестной Владыка», а белый клобук среди московских митрополитов соответствует только образам Петра и Алексея.

В композиции иконы заметно стремление к монументализации образа: фигура святого занимает всё доступное пространство, выше проходит линия позема, акцентирована графичность контуров. В целом в образе превалирует линейное начало: изломанные линии фигуры сменяются упругим и плавным движением абрисов лица и дланей, толщина линий артистично варьируется, моделируя форму. Лаконичность художественного языка и монументальная ясность образа роднят его со вторым известным произведением Давида Сирахы — иконой «Богоматерь Владимирская» 1571 года (Сергиево-Посадский музей-заповедник) [19, с. 226].

В результате первой совместной экспедиции сотрудников музея и ВХРНЦ им. И.Э. Грабаря в 1965 году в коллекцию поступила икона «Никола Зарайский с двадцатью клеймами жития» (рис. 5), датируемая первой половиной XVI века [6, с. 19].



4. Давид Сирах.
Алексий митрополит.
1577.
Дерево, левкас, темпера.
116 x 78.
Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин

Икона происходит из Введенской церкви села Борисово Рязанского района. К сожалению, живопись лика в середнике оказалась полностью утраченной, однако хорошо сохранилась миниатюрная живопись клейм с удлинёнными изящными фигурами, подробно разработанными архитектурными фонами и горками. Колорит иконы, выстроенный на сопоставлении звучной киновари и холодного зеленого, гармонизирован золотистым охристым фоном; отдельные удары чистого белого подчеркивают линейное начало. Репрезентативность образа в середнике достигается укрупненными пропорциями фигуры св. Николая, высоко поднятой линией позы, а мерный ритм окружностей нимба и медальонов с фигурами Христа и Богородицы подчеркивает монументальность образа.

Иконы XVI века из Никольской церкви села Некрасовка Ермишинского района также поступили в музей по результатам экспедиции 1967 года [6, с. 21]. Четыре небольшие иконы с изображением праздников помещались в качестве врезки в доску XIX века [там же]. На сегодняшний день в экспозиционном состоянии находятся две из них — «Воскрешение Лазаря» (рис. 6) и «Сретение Господне» (рис. 7).

В развернутом изводе «Воскрешения Лазаря» напряженная и динамичная композиция затесненного пространства мастерски передает волнение, соответствующее изображаемому событию: диагональ, проходящая от руки Спасителя к лику Лазаря, соединяет мир смерти и вечной жизни. Гармоничность и цельность правой части с изображением фигур апостолов и Христа противопоставлена левой, где острота чернеющего провала погребальной пещеры яснее акцентирует беспомощность белой фигурки Лазаря, а выразительные профили свидетелей чуда и порывистые жесты Марии и Марфы наполнены душевным волнением.

Развитый извод «Сретения», напротив, стремится к ясности и гармонии: ритмический мотив торжественного шествия двух равновеликих фигур Богородицы и Иосифа Обручника завершается камерным, проникнутым духом интимного трепета моментом встречи с явленным Богом; фигура пророчицы Анны за спиной Симеона Богоприимца с выразительно поднятым к небесам ликом читается как символ вести об исполнении пророчества. Неслучайно над ее ликом — звонница с двумя колоколами, мотив, не так часто встречающийся в памятниках этой иконографии.

Колорит икон, выстроенный на тонкой гармонии золотисто-охристого фона с энергичными ударами звонкой киновари, густых багряных и малахитово-зеленых цветов, в сочетании с миниатюрной тщательностью письма формирует образы, вводящие предстоящего в круг личного духовного общения.

Эволюция художественных приемов и развитие иконографий в иконописи XVII века

Увлечение мастеров XVII века развитыми вариантами иконографических изводов хорошо прослеживается в ряде произведений музейной коллекции. Одним из таких характерных примеров является икона «Успение Богородицы» (рис. 8) из села Селезнёво Клепиковского района, поступившая в музей в результате экспедиции 1967 года [6, с. 13]. Так называемый облачный извод с изображением описанного в апокрифах путешествия апостолов на облаках к одру Богородицы включает и историю об отсечении рук нечестивцу Авфонии (Афонии или Иефонии). Несмотря на обстоятельность повествования, пространство иконы не кажется затесненным: компактные группы апостолов, святителей, ангелов и иерусалимских жен у одра Марии вторят движению композиционной доминанты — упругой линии Славы, увенчанной огненным Серафимом, в центре которой помещается изящная фигура Спасителя. Деликатно решенный архитектурный фон еще больше рационализирует пространство нижней части.

В беспокойном движении ангельских крыльев в верхней части иконы находит отражение эмоциональность образов предстоящих. Введение тонко орнаментированной басмы по небу и опуши поддерживает прихотливый виртуозный рисунок. В свободе, с которой изображены персонажи, в разнообразии их эмоциональных характеристик заметно то внимание к реальной жизни, которым отмечено искусство XVII века. В живописном строе преобладают глубокие холодные зеленые в сочетании с нарядной киноварью; тональная и цветовая гармония, композиционная ясность и артистичность живописи позволяют назвать этот образ одним из лучших в ряду музейных произведений XVII столетия.

С монументальной ясностью представлена сложная идея божественного домостроительства в образе «София — Премудрость Божия» (рис. 9) из Архангельского собора Рязанского кремля. Икона так называемого новгородского извода, как и другие памятники из этого собора, реставрирована Г.О. Чириковым в 1915–1918 годах [6, с. 22]. Здесь лаконичная композиция с четко обозначенными доминантами очищена от второстепенных деталей: в центре помещена пламенеющая фигура Софии, кресчатый нимб которой свидетельствует о второй ипостаси Троицы — предвечном Логосе; поясное изображение уже воплотившегося Христа в славе над ней — евхаристический образ Пантократора, архиерейским жестом благословляющего Церковь; замыкает композицию выразительное движение «приклоненных к земле небес», где ангелы указывают



5. Неизвестный художник. Никола Зарайский с двадцатью клеймами жития.

XVI в.

Дерево, левкас, темпера.

110 x 90.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

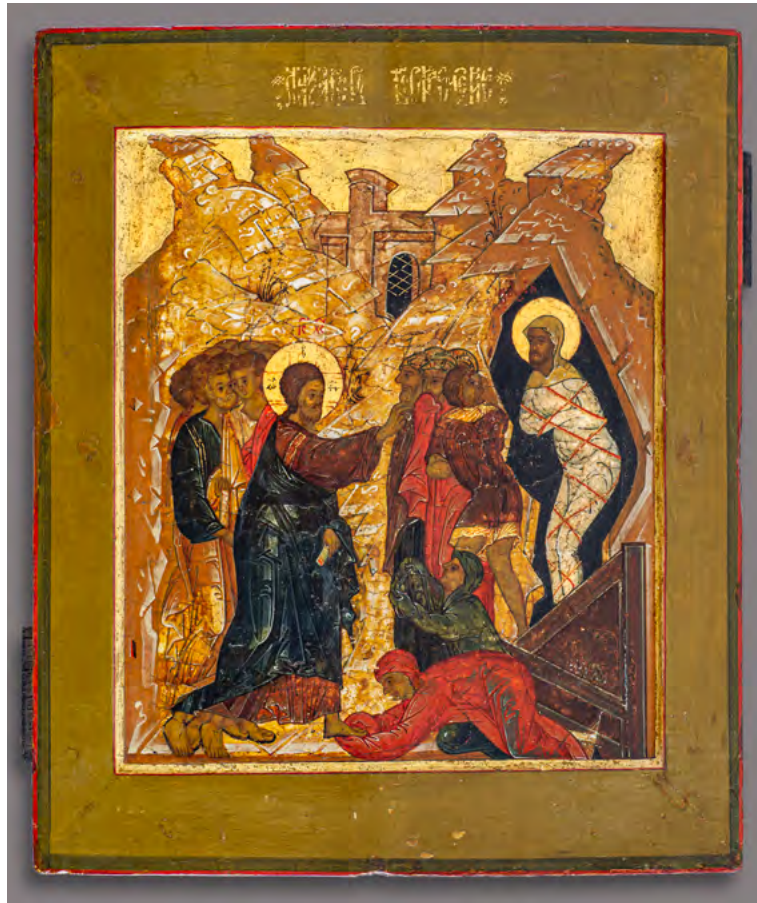
А.Н. Павлушин

6. Неизвестный художник.

Воскрешение Лазаря.

XVI в.
Дерево, левкас, темпера.
30,8 x 26.

Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин



7. Неизвестный художник.

Сретение.

XVI в.
Дерево, левкас, темпера.
30,5 x 25,5.

Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин



8. Неизвестный художник.

Успение Богородицы.

Начало XVII в.
Дерево, левкас, темпера.
112 x 90.

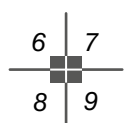
Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин

9. Неизвестный художник.

София — Премудрость Божия.

XVII в.
Дерево, левкас, темпера.
139 x 107.

Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото: А.Н. Павлушин



на Этимасию, укрытую багряным хитоном Спасителя — знаком его искупительной жертвы, и раскрытое Евангелие. В нижней части композиции воплощена земная Церковь в действенном предстоянии: лиричный образ Богородицы Никопеи и динамичная фигура Иоанна Предтечи в типе «свидетельствования о Христе» упираются в края ковчега и выходят на передний план, вовлекая зрителя в торжественное моление.

Густой, плотный колорит иконы разрежен деликатно введенными пробелами и утонченным золотым ассистом, формирующим почти весомые формы. В репрезентативности образа, его торжественном характере, лаконичности и звучности колорита заметна некоторая связь с храмовым образом Архангельского собора — уже упомянутой иконой архангела Михаила лоратного. Вместе с тем удлинение пропорций и более прихотливый абрис фигур свидетельствуют о новом этапе в русском искусстве.

Если в иконе «София» эсхатологические интонации лишь угадываются, то в образе «Страшный Суд» (рис. 10) конца XVII века из села Занины Починки Шиловского района эта тема звучит с предельной ясностью. Памятник, поступивший в коллекцию музея еще в 1976 году, долгое время считался произведением позднего XIX века, пока в 2008–2009 годы после масштабной реставрации в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря не были расчищены слои позднейших записей [11, с. 31]. Композицию вернее было бы назвать «Апокалипсис. Страшный Суд»: подробность, с которой сконструирована масштабная «летопись» последних времен, позволяет назвать этот извод одним из самых подробных в русском станковом искусстве XVII века.

В композиционном строе памятника отразилась темпераментность искусства «осени русского Средневековья». Порегистровое деление иконного пространства здесь лишь угадывается; группы персонажей свободно организованы в нижнем регистре, из затемненного ультрамаринового фона проступает линия позы — уже почти линия горизонта. В центре композиции Христос Судия, окруженный апостолами и собором Архангелов, над ним в овальной славе — изображение Бога Отца с подписью «Господь Саваоф», «по пророческому видению» разрешенное в качестве элемента иконографии после знаменитого дела дьяка Висковатого [21, с. 223].

Верхний регистр, традиционно в таких композициях включающий изображение «Шествие Сына к Отцу», демонстрирует иной, гораздо более сложный вариант. Тенденция к усложнению иконографий проявилась в левом медальоне: изображение Христа в архиерейском облачении и предстоящей перед Ним Богородицы в царских одеждах — результат соединения и без того

сложных иконографий «Предста Царица одесную Тебе» и «Ты еси Иерей вовек», возникших на основе богослужебных текстов. В правом сегменте композиции «Сопрестоліе», или «Троица Новозаветная», появляется под влиянием западноевропейского искусства [22, с. 95].

Образ рая в левой (правой от Христа) части композиции организован с максимальной рациональностью. За райскими воротами изображение души праведного разбойника и четырех райских рек, над которыми помещено Лоно Авраамово, — здесь оно заменяет традиционное изображение Богородицы на престоле с ангелами. Верхнюю часть занимают палаты Горнего Иерусалима, где, сообразно толкованию на Апокалипсис Андрея Кессарийского, помещены праведники в строгом соответствии с чинами святости. В правой (левой от Христа) части иконы архангел Михаил стремительным движением низвергает в ад демонов. Раскрытая адская пасть вмещает в себя изображение сатаны с душой Иуды на коленях, в руках дьявола — цепь, охватывающая скорбное шествие грешников, среди которых и цари, и миряне, и духовенство.

Влияние апокрифов и средневековой духовной литературы наполняет иконное пространство. Змей мытарств, выползающий из адской пасти, несет на себе перечень нераскаянных грехов, записанный с юридической точностью. И, хотя влияние «Видения блаженной Феодоры» в XVII веке становится активнее, иконописцем сохранена и огненная река из апокрифа «Хождение Богородицы по мукам»; последняя, впрочем, написана с предельной деликатностью.

Под обязательным эпизодом «Взвешивание душ» помещена фигура Милостивого блудника из Пролога, олицетворяющая противоречивость и сложность моральных вопросов, стоящих перед человеком в преддверии Нового времени. Наконец, птицы Сирий и Алконост — персонажи средневековых духовных стихов, помещенные в Раю, — такая же примета распространения книжной культуры, как и развернутая композиция с мучением пьяницы в нижнем регистре (стоит вспомнить переводной текст «Всепьянейшая Литургия» и подобные ему).

Проникновение светской культуры сказалось и на изображении пророка Даниила с ангелом: здесь нарушен иератический масштаб, а в сдержанных жестах персонажей уже не так явно звучит тон божественного откровения.

Порывистый и темпераментный рисунок, активное использование киновари как отсвета пламени в контурах, клубящиеся белильные облака и выразительная свобода эмоциональной характеристики наполняют памятник неподдельным чувством, свойственным времени «нового воцерковления» [23, с. 428] религиозного искусства.

10. **Неизвестный художник.**
Страшный Суд.

Кон. XVII в.

Дерево, левкас, темпера.

168 x 151.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин



Особенности храмовой деревянной скульптуры в коллекции РГОХМ

Значительную группу в коллекции религиозного искусства музея составляют памятники деревянной скульптуры Рязанской области. В нее входят коллекция Царских врат, украшенных

деревянной резьбой, и храмовые скульптуры XVIII–XIX веков. Самым древним произведением этой группы можно считать Царские врата XVII века (рис. 11), поступившие в музей из епархиального древлехранилища [6, с. 69]. Лаконичность и сдержанность их формы подчеркивают прихотливый

характер растительного орнамента, выполненного в технике плоской глухой резьбы. Декоративный эффект усиливался цветовой гаммой росписи синим и красным колером с введением сусального серебра, но в современном состоянии памятника это лишь угадывается — так сильно пострадал его красочный слой. В середниках изящных ковчегов помещались миниатюрные клейма с изображениями Евангелистов и сценой Благовещения; на сегодняшний день из шести сохранилось лишь одно верхнее правое клеймо, три оставшихся утрачены и заменены новоделами в 1970-е годы [6, с. 69].

В ряду памятников XVIII века особый интерес представляют Царские врата (рис. 12), поступившие в коллекцию краеведческого музея до 1938 года из неизвестного источника [6, с. 73]. В их композиции вместо привычного изображения Евангелистов центральное место занимает иконография Тайной вечери, а сцена Благовещения помещена в миниатюрный медальон в верхней части врат. Такая замена иконографии — явление редкое, но отнюдь не единичное в русском искусстве. В новгородских Царских вратах XV века (ГТГ) сцена Евхаристии помещается в верхнем регистре, «опускаясь» из надвратной сени [24, с. 114]; подобные памятники на протяжении XVI столетия встречаются в Архангельске (Государственный Русский музей, далее — ГРМ) и Новгороде (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва, далее — ЦМиАР; ГТГ).

Появлением Тайной вечери в скульптурном декоре Царских врат отмечено искусство Поволжья и Твери XVIII века (Тверской государственный объединенный музей, далее — ТГОМ; Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, далее — ВГМЗ); круг этих памятников, включая и рязанский, демонстрирует проникновение барочных тенденций в провинциальное храмовое искусство. В темпераментной пластике рельефа, переходящего в круглую скульптуру, в подчеркнуто-декоративном колористическом решении с введением большого количества золочения, в выразительности жестов персонажей чувствуется взволнованность искусства Нового времени. И хотя барочные тенденции впоследствии займут прочное место в декоративном убранстве храмов, интерес к подобной иконографической схеме уже к началу XIX века будет утрачен.

Значительная группа произведений полихромной скульптуры в коллекции музея происходит из уже упомянутого Никольского храма села Пушкири Михайловского района [6, с. 69–71]. Самый ранний из них — образ Николы Можайского XVII века. Лаконичная и цельная фигура святого не лишена некоторой лиричности, читающейся в округлых абрисах плеч и крыльев фелони,

декорированной тонким серебряным орнаментом; лик, напротив, трактован подчеркнуто схематично — упрощенность его черт усиливает светотеневые эффекты, сообщая образу предельную выразительность.

В поясном изображении Богородицы с Младенцем XVIII века (рис. 13) пластический контраст также играет большую роль. Нежность и мягкость округлого лица Марии, деликатность моделировки его рельефа, струящиеся линии складок облачения сопоставлены здесь с архаично огрубленной фигурой Младенца. В его крупных руках, нарочито неклассических пропорциях лика угадывается отзвук романского искусства. Такие скульптурные образы Богородицы — редкое явление в русской деревянной пластике, а убедительность контраста между женственным спокойствием Богородицы и напряженным, порывистым движением Христа делает этот памятник одним из заметных явлений в искусстве этого времени.

Не менее последователен в исследовании глубины образа и неизвестный мастер, создавший скульптуру «Христос в темнице» XIX века (рис. 14). Скульптура была предназначена для постановки в нишу, однако в ней заметен намек на эффект кругового обхода: беспокойное движение складок багряницы, подробность моделировки мышц и сломов формы верхней части фигуры, выразительность черт страдающего лика превозмогает каноническую отрешенность, характерную для изображений подобного типа. Рогоз — «символ смертной печали» — в руке Христа, отсутствие «уз» или следов от них в сочетании с общими интонациями глубокой скорби формируют образ, воплощающий обобщенную идею страдания за человеческий род «Нового Адама», характерную скорее изводу «Скорбящий Спаситель» («Сострадание») [25, с. 196]. Особенно ярко эти черты заметны в сравнении с другим памятником XIX века этой иконографии — скульптурой, происходящей из церкви села Которово Касимовского района [6, с. 74]. Здесь при всей реалистичности трактовки общая напряженность образа, лентообразные утраты левкаса на щиколотках (следы от несохранившихся «уз») и замена багряницы на лаконичное препоясание характеризуют скульптуру «Христос в темнице», предназначавшуюся для постановки слева от Царских врат [25, с. 194].

Старообрядческие образы в меднолитой пластике

В коллекции Рязанского художественного музея представлены также образцы медного литья, особенно распространившегося в России со второй половины XVII века. Сравнительная простота изготовления, мобильность этого вида искусства обусловили его востребованность

11. **Неизвестный художник.**

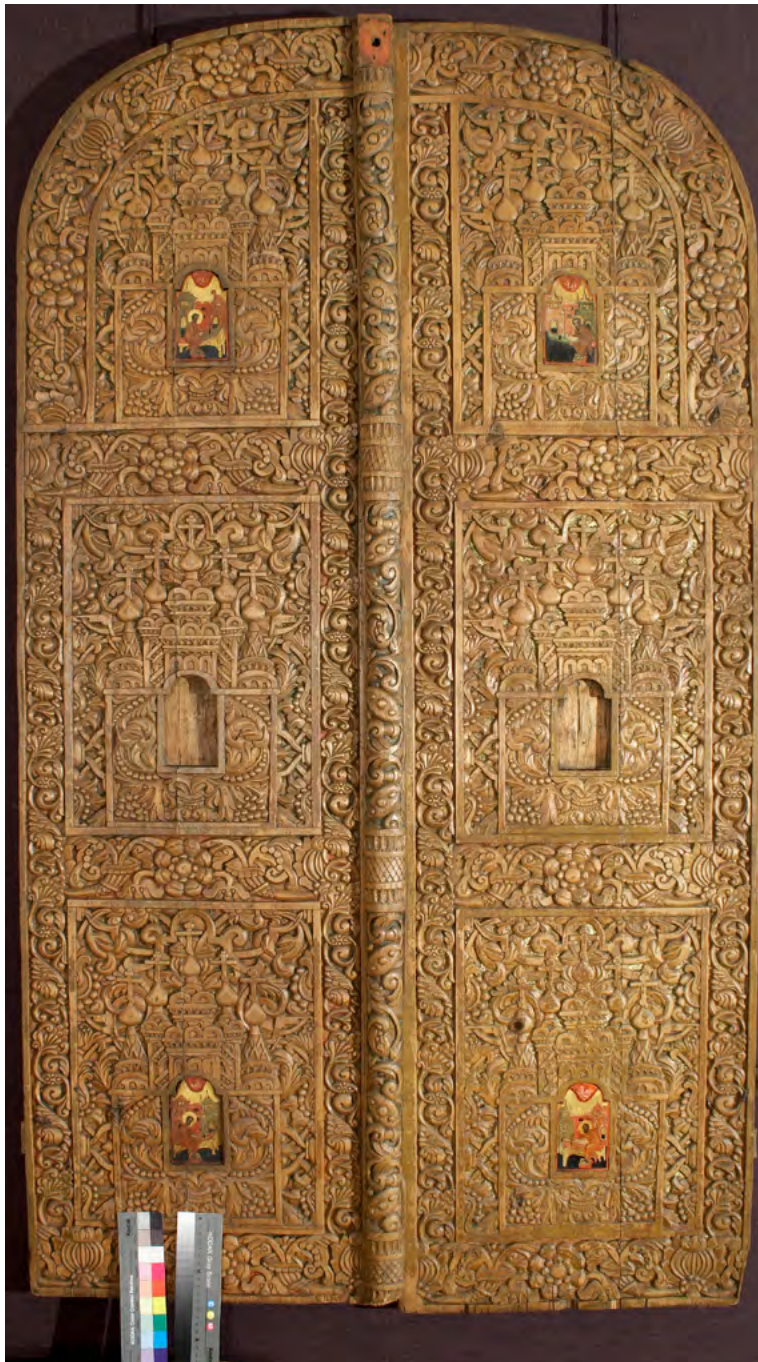
Царские врата.

XVII в.

Дерево, левкас, темпера, резьба, золочение.

169 x 97,6.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.
Автор фото: А.Н. Павлушин



12. **Неизвестный художник.**

Царские врата.

XVIII в.

Дерево, левкас, темпера, резьба, золочение.

200 x 93.

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина.
Автор фото: А.Н. Павлушин



прежде всего в старообрядческой среде. Хронологические рамки этой части коллекции сосредоточены в пределах XVIII–XIX веков; редкое исключение — кресты-энкалпионы, датированные XVI веком. Среди нательных икон особый интерес представляет старообрядческий образок Никиты-бесогона XVIII века, решенный в условной манере. Характерное для подобных памятников предельное упрощение иконографии обусловило пластическую выразительность произведения, а сюжет, распространенный в старообрядческой среде, указывает на его бытование в качестве предмета личного благочестия.

Характерное для старообрядческой среды пристрастие к нательным образам Богородицы также нашло отражение в коллекции музея: «Богоматерь всех скорбящих Радость» XIX века

(рис. 15) — памятник металлопластики, отличающийся известной долей подробности в трактовке деталей и активным введением орнамента. Той же миниатюрностью и подробностью повествования отмечен складень с двенадцатыми праздниками, включающий и композицию «Сопрестолie» в килевидном завершении.

Среди меднолитых складней в коллекции музея представлен поморский складень-«девятка» XIX века (рис. 16), тип которого происходит из Выго-Лексинской обители, после раскола считавшей себя преемницей Соловецкого монастыря. Кроме традиционных образов Иисуса Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи, на «девятках» были представлены ангел-хранитель и святой Николай — покровители Выговского монастыря, а также тесно связанные с Соловецким



13. Неизвестный художник.

Богоматерь с Младенцем.

XVIII в.

Дерево, резьба, роспись.

96 x 55,5 x 13.

Рязанский
государственный
областной

художественный музей
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

14. Неизвестный художник.

Христос в темнице.

Дерево, резьба, роспись.

114 x 38 x 20.

Рязанский
государственный
областной

художественный музей
им. И.П. Пожалостина.

Автор фото:

А.Н. Павлушин

монастырем преподобные Зосима и Савватий Соловецкие и митрополит Филипп [26]. Появление таких памятников на рязанской земле вполне закономерно: в районе села Путятино в XIX веке существовала крупная община поморского согласия [27, с. 4] (существует она и сейчас — в селах Александрово и Александровские выселки).

Сиволико-догматический образ «Спас Благое молчание» («Ангел Великого Совета») в коллекции музея представлен в металлопластике конца XIX века небольшой иконой с избранными святыми, дейсисом и ангелом-хранителем на полях (рис. 17). Введение цветных паст, подробная разработка орнаментов сообщают образу особое декоративное звучание.

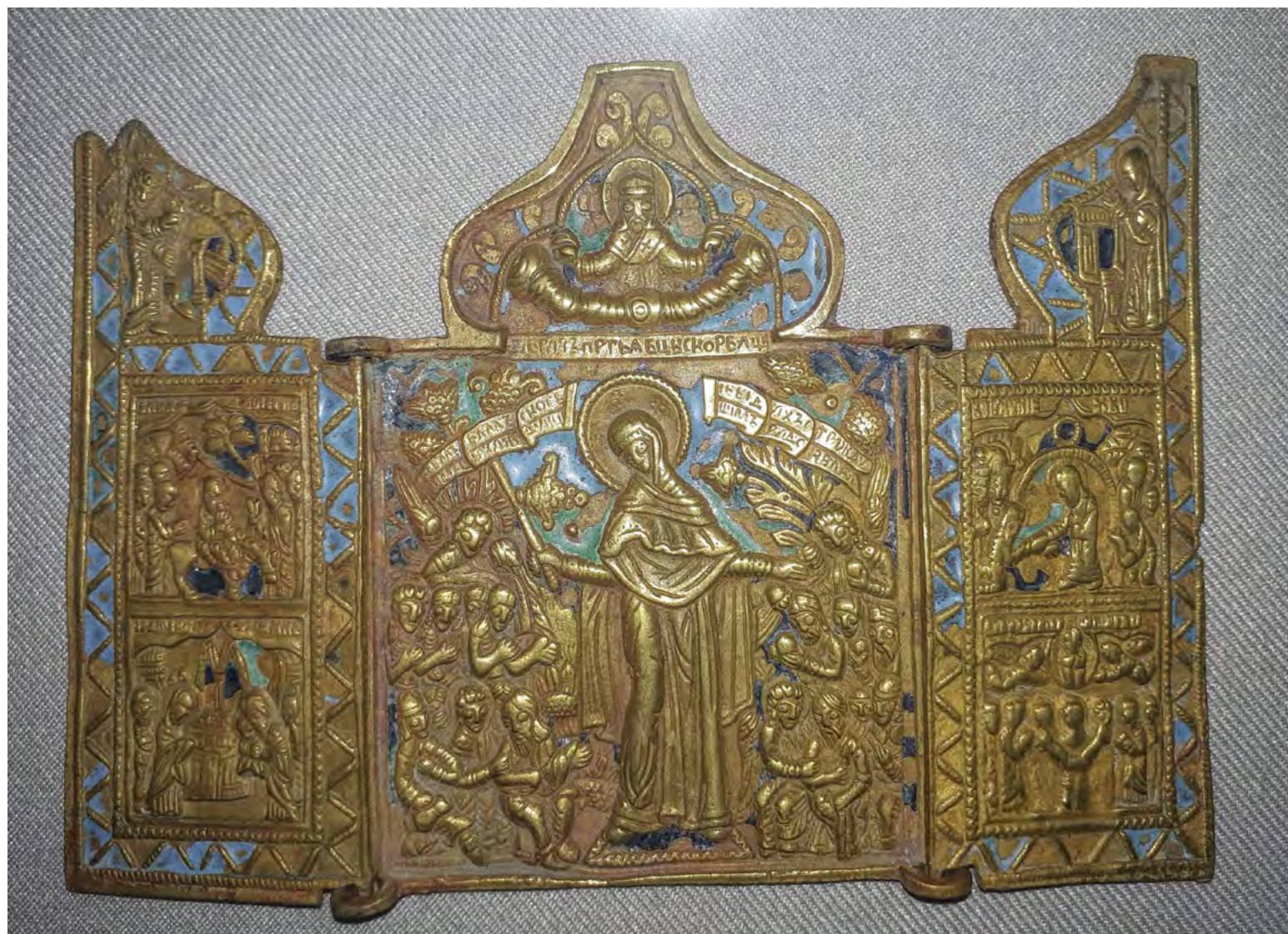
Выводы

Предлагаемый обзор памятников не претендует на исчерпывающий анализ коллекции

религиозного искусства музея. Тем не менее в образном строе рассмотренных предметов прослеживаются две основные тенденции в развитии религиозного искусства региона: образы, предназначенные для знаковых храмов области, демонстрируют набор приемов, характерных для передового искусства своего времени; в среде произведений «народного» толка большая свобода мастеров в трактовке сакральных образов рождает специфически выразительные, пластически насыщенные произведения. И если в комплексе памятников XVI века разделение тенденций прослеживается с максимальной ясностью, то уже в XVII столетии проникновение черт светской культуры сказывается и на характере образов из самых дальних уголков губернии; наконец, в памятниках Синодального периода «новое воцерковление» религиозного искусства с его

15. **Неизвестный художник.**
Складень
«Богородица Всех скорбящих радость».

XIX в.
Медь, литье, эмаль.
10,2 x 14,2 x 0,1.
Рязанский государственный художественный музей им. И.П. Пожалостина.
Автор фото: А.Н. Павлушин



16. **Неизвестный художник.** **Складень**
трехстворчатый «Деисус».

XIX в.
Медь, литье, эмаль.
10 x 14 x 0,1.
Рязанский государственный художественный музей им. И.П. Пожалостина.
Автор фото: А.Н. Павлушин



увлечением реалистическими тенденциями проникает и в самый архаичный его пласт — храмовую скульптуру. Параллельно существующая древлеправославная традиция демонстрирует устойчивость в сохранении традиционного изобразительного языка.

Влияние региональных иконописных традиций России, ясно читаемое в отборе предметов коллекции, в сочетании с особенностями местного заказа сформировало на рязанской земле хотя и многоликую, но безусловно узнаваемую визуальную культуру.



17. Неизвестный художник.
Спас Благое молчание.
XIX в.
Медный сплав,
литье, эмаль.
14,3 x 12,3 x 0,4.
Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Автор фото:
А.Н. Павлушин

Список источников

1. Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М.: Искусство, 1983. 45 с.
2. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М.: Наука, 1976. 392 с.
3. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М.: Искусство, 1984. 338 с.
4. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М.: Искусство, 1987. 285 с.
5. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л.: Аврора, 1971. 128 с.
6. Искусство Рязанских земель : альбом-каталог / ред. Л.Г. Бакушева. М.: Сорек, 1993. 158 с.
7. Рязанский областной художественный музей. Русское искусство XV – начала XX века. Живопись, скульптура, графика : каталог / сост. Т.П. Щеглова. Л.: Художник РСФСР, 1982. 256 с.
8. Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина : альбом / сост. И.Н. Денисова, С.Н. Есенина, Н.В. Павлова. Рязань: ПРИЗ, 2011. 272 с.
9. Филатов С.В. Икона «Лоратный архангел Михаил с Чудом в Хонех» из Рязанского областного художественного музея // Сообщения ВЦНИЛКР. 1972. № 28. С. 211–213.
10. Клокова Г.С. Итоги экспедиций 1976–1979 годов в Рязань и Рязанскую область // Вопросы исследования, консервации и реставрации произведений искусства : сб. науч. трудов / отв. ред. А.П. Владимиров. М.: ВХНРЦ, 1984. С. 37–38.
11. Второе дыхание. Реставрация в музее за последние десять лет. Живопись, графика : каталог выставки / сост. С.Н. Есенина. Рязань: РГОХМ им. И.П. Пожалостина, 2013. 64 с.
12. Вагнер Г.К. Рязань. М.: Искусство, 1971. 40 с.
13. Рязань. Памятники архитектуры и искусства : альбом / сост. Е.В. Михайловский. М.: Советская Россия, 1985. 306 с.
14. Иконы Рязани : в 2 т. / сост. С.Н. Есенина. М.: Северный паломник, 2021.
15. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусство, 2000. 538 с.
16. Шедевры русской иконописи XIV–XVI веков из частных собраний : каталог / сост.: Н.В. Задорожный, И.А. Шалина, Л.М. Евсеева; науч. ред. И.А. Шалина. М.: Благотворительный фонд «Частный музей Русской иконы», 2009. 592 с.
17. Вагнер Г.К. Деревянный барельеф из с. Путятино Рязанской области // Краткие сообщения института истории материальной культуры (КСИИМК). 1959. Вып. 77. С. 100–14.
18. Тычинская П.А. Древнейшие изображения архангела Михаила грозных сил воеводы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2012. № 133. С. 164–175.
19. Филатов С.В. Две иконы Давида Сираха // Памятники культуры. Новые открытия: письменность, искусство, археология : ежегодник. Л.: Наука, 1983. С. 222–229.
20. Сказание о граде Свияжске / отв. ред. Т.Л. Карпова, сост. Т.Е. Самойлова. М.: [б. и.], 2018. 256 с.
21. Пуцко В.Г. «Четырехчастная» икона Благовещенского собора и «латинские мудрования» в русской живописи XVI века // Благовещенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / ред. Н.С. Владимирская и др. М.: Гос. историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 1999. С. 218–235.
22. Брюсова В.Г. Композиция «Новозаветной Троицы» в стенописи Успенского собора (к вопросу о содержании наружных росписей) // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования / отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Наука, 1985. С. 87–99.
23. Бусева-Давыдова И.Л. Архитектура XVII века // Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVII века / ред. В.В. Бычков. М.: Ладомир, 1996. С. 426–457.
24. Антонова В.И., Мнёва Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 1: XI – начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
25. Рындина А.В. «Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 188–203. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.019>.
26. Фёдорова Н.С. Поморское медное художественное литье в собрании Выборгского объединенного музея-заповедника // Кижский вестник. Выпуск 19 : сборник статей / науч. ред.: М.Г. Бабалык, И.В. Мельников. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2021. С. 316–323.
27. Савинцев В.А. Старообрядческие моленные и храмы на территории Рязанской епархии (XIX–XX веков) // Вестник Рязанского государственного университета им. С.А. Есенина. 2018. № 2 (59). С. 18–26.

References

1. Maslenitsyn, S.I. (1983) *Yaroslavl icon painting*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Smirnova, E.S. (1970) *Painting of Novgorod the Great: middle 13th – early 15th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Wagner, G.K. (1987) *Canon and style in Old Russian art*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
5. Rybakov, B.A. (1971) *Russian applied art of the 10th–13th centuries*. Leningrad: Aurora. (In Russ.)
6. Bakusheva, L.G. (ed.) (1993) *Art of the Ryazan lands*. Moscow: Sorek. (In Russ.)
7. Scheglova, T.P. (comp.) (1982) *Ryazan Regional Art Museum. Russian art of the 15th – early 20th centuries. Painting, sculpture, graphics* [Catalogue]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
8. Denisova, I.N., Yesenina, S.N. and Pavlova, N.V. (comps.) (2011) *Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin*. Ryazan: PRIZE. (In Russ.)
9. Filatov, S.V. (1972) 'Icon "Lorate Archangel Michael with the Miracle in Khoneh" from the Ryazan Regional Art Museum', *Soobshcheniya VTSNILKR = Messages of the All-Union Central research laboratory for conservation and restoration of museum and art values*, (28), pp. 211–213. (In Russ.)
10. Klokova, G.S. (1984) 'Results of expeditions of 1976–1979 to Ryazan and the Ryazan region', in Vladimirov, A.P. (ed.) *Questions of research, conservation and restoration of works of art*. Moscow: VKhNRTS, pp. 37–38. (In Russ.)
11. Yesenina, S.N. (comp.) (2013) *Second wind. Restoration in the museum over the past ten years. Painting, graphics. Ryazan*: Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin. (In Russ.)
12. Wagner, G.K. (1971) *Ryazan*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Mikhailovsky, E.V. (comp.) (1985) *Ryazan. Monuments of architecture and art*. Moscow: Sovetskaya Rossiya. (In Russ.)
14. Yesenina, S.N. (comp.) (2021) *Icons of Ryazan*, in 2 volumes. Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
15. Lazarev, V.N. (2000) *Russian icon painting from its origins to the beginning of the 16th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
16. Zadorozhny, N.V., Shalina, I.A. and Evseeva, L.M. (eds.) (2009) *Masterpieces of Russian icon painting of the 14th–16th centuries from private collections*. Moscow: Charitable Foundation "Private Museum of the Russian Icons". (In Russ.)
17. Wagner, G.K. (1959) 'Wooden bas-relief from the village of Putyatino, Ryazan region', *Kratkiye soobshcheniya instituta istorii material'noy kul'tury (KSIIMK) = Brief Communications on Papers and Field Research from the Institute for the History of Material Culture (KSIIMK)*, (77), pp. 100–14. (In Russ.)
18. Tychinskaya, P.A. (2012) 'The oldest images of the Archangel Michael — the warlord of the terrible forces', *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena = Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (133), pp. 164–175. (In Russ.)
19. Filatov, S.V. (1983) 'Two icons of David Sirach', in *Monuments of culture. New discoveries*. Leningrad: Nauka, pp. 222–229. (In Russ.)
20. Karpova, T.L. (ed.) (2018) *The Legend of the City of Sviyazhsk*. Moscow: s.n. (In Russ.)
21. Putsko, V.G. (1999) "'Four-part" icon of the Annunciation Cathedral and "Latin wisdom" in Russian painting of the 16th century', in Vladimirovskaya, N.S. (ed.) *Annunciation Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*. Moscow: State Historical and Cultural Museum-Reserve "Moscow Kremlin", pp. 218–235. (In Russ.)
22. Bryusova, V.G. (1985) 'Composition of the "New Testament Trinity" in the murals of the Assumption Cathedral (on the issue of the content of external paintings)', in Smirnova, E.S. (ed.) *Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and research*. Moscow: Nauka, pp. 87–99. (In Russ.)
23. Buseva-Davydova, I.L. (1996) 'Architecture of the 17th century', in Bychkov, V.V. (ed.) *Artistic and aesthetic culture of Ancient Rus' of the 11th–17th centuries*. Moscow: Ladomir, pp. 426–457. (In Russ.)
24. Antonova, V.I. and Mnyova, N.E. (1963) *Catalogue of Old Russian painting of the 11th – early 18th centuries. Experience of historical and artistic classification*, in 2 volumes. Vol. 1: 11th – early 16th century. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
25. Ryndina, A.V. (2022) 'Grieving Saviour in Russian carvings of the 18th–19th centuries: moving from traditions to new solutions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188–203. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.019. (In Russ.)
26. Fedorova, N.S. (2021) 'Pomeranian copper art casting in the collection of the Vyborg United Museum-Reserve', in Babalyk, M.G. and Melnikov, I.V. (eds.) *Kizhi Bulletin*, issue 19. Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, pp. 316–323. (In Russ.)

27. Savintsev, V.A. (2018) 'Old Believers' chapels and cathedrals in the territory of the Ryazan eparchy (the 19th–20th centuries)', *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Yesenina = The Bulletin of Ryazan State University named for S. A. Yesenin*, (2), pp. 18–26. (In Russ.)

Информация об авторе

Зайцева Мария Владимировна, старший научный сотрудник экспозиционно-выставочного отдела, Рязанский областной художественный музей им. И.П. Пожалостина, Рязань, Российская Федерация, serious.mia@yandex.ru.

Information about the author

Maria Vladimirovna Zaitseva, Senior Researcher, Exhibition Department, Ryazan State Regional Art Museum named after I.P. Pozhalostin, Ryazan, Russian Federation, serious.mia@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 05.10.2023; одобрена после рецензирования 20.11.2023; принята к публикации 22.11.2023.

The article was received by the editorial board on 05 October 2023; approved after reviewing on 20 November 2023; accepted for publication on 22 November 2023.