Zhanna Belik

The Peshekhonovs' Workshop

The Heritage in Icon Painting





Zhanna Belik

The Peshekhonovs' Workshop

The Heritage in Icon Painting

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Villa Ranan Blomstedtin salissa elokuun 30. päivänä 2008 kello 12.

Academic dissertation to be publicly discussed, by permission of the Faculty of Humanities of the University of Jyväskylä, in the Building Villa Rana, Blomstedt Hall, on August 30, 2008 at 12 o'clock noon.



The Peshekhonovs' Workshop

The Heritage in Icon Painting

Zhanna Belik The Peshekhonovs' Workshop The Heritage in Icon Painting



Editors Heikki Hanka Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä Pekka Olsbo, Marja-Leena Tynkkynen Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

Jyväskylä Studies in Humanities Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

URN:ISBN:978-951-39-8674-2 ISBN 978-951-39-8674-2 (PDF) ISSN 1459-4331

ISBN 978-951-39-3322-7 ISSN 1459-4323

Copyright © 2008, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä

2008

ABSTRACT

Belik, Zhanna
The Peshekhonovs´ Workshop: The Heritage in Icon Painting
Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008, 239 p.
(Jyväskylä Studies in Humanities,
ISSN 1459-4323; 104)
ISBN 978-951-39-3322-7
Diss.

This thesis focuses on the activity of the St Petersburg icon painting workshop owned by the Peshekhonovs, and on the identification and investigation of the surviving icons created in this studio. The workshop was found by Makary Samsonovich Peshekhonov (1780-1852) in the 1820s. After his death the enterprise was led by his son Vasily Peshekhonov (1818-1888), who was granted the title of "Iconographer to the Imperial Court" in 1856.

In published and archival sources, the Peshekhonov icons have been defined as paintings in the Byzantine, Greek or Ancient Russian style. The revival of the Byzantine tradition was a feature of Russian church art in the 1840 - 1880s. During this period a more scientific approach was taken to the restoration and conservation of original Byzantine and ancient Russian artworks. Furthermore, these decades witnessed the increasing study and classification of icons and manuscripts, along with research expeditions to the Russian provinces and to Ahos, with a view to investigating the ancient objects to be found in these places, and to undertaking the collection of antiquities. All of these internal processes stimulated a Byzantine style in church art. According to archival material, the Byzantine style in church paintings was interpreted via the Peshekhonov icons. In addition, the revival of the Byzantine tradition in church art became an important part of a state program promoting nationalism in the mid-19th century; there was a widespread notion of Russia as the heir to the Byzantine Empire, a concept that was also reflected in international policy.

The Peshekhonovs combined medieval iconography and an academic manner of creating art. The workshop employed mixed techniques of icon painting, with golden embossment and a wealth of decoration. The techniques and technology utilized by the Peshekhonov workshop are described in detail in the second chapter of this thesis.

The Peshekhonov icons identified are divided into two groups: signed and unsigned. The identification of unsigned icons is based on an analysis of the signed icons and of archival materials, and on comparative characteristics. During the research for this thesis, over 120 Peshekhonov icons were identified in Finland, Russia, Israel, Latvia, Ukraine, and Europe.

The Peshekhonovs established a special design style of icon painting – the "Peshekhonov style" – which had a strong influence on the visual characteristics of the icons painted in 1840-1880, within St Petersburg and the Russian provinces.

Keywords: Peshekhonov, icon, iconostasis, Valamo, iconography, icon painting techniques.

Author's address

Zhanna Belik

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Supervisor

Professor Heikki Hanka,

Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä, Jyväskylä, Finland

Reviewers

Doc. Sci. Irina Buseva-Davydova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Research Academy of Arts, Moscow, Russia

Professor Kari Kotkavaara Åbo Academy, Turku, Finland

Opponents

Doc. Sci. Irina Buseva-Davydova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts, the Research Academy of Arts, Moscow, Russia

Professor Kari Kotkavaara Åbo Academy, Turku, Finland

FOREWORD AND ACKNOWEDGEMENTS

During 19th century research on literature, music, painting, architecture and other fields of art and culture studies, it became common to refer to the "Golden Era of Russian culture". This was a time when close contacts between Russia and Europe had brought about a high degree of mutual enrichment in cultural domains. The unique national forms of 19th century "Golden Era" art and culture were created by various ethnic groups within the Russian Empire, which was multi-national in character. It is unfortunate that the church art of this period has for many years remained outside the scholarly interests of professionals, due to the tendency for basic research within icon studies to place the emphasis on ancient artworks. This dissertation, and its defense at the University of the Central Finland, is hopefully an indication of a new current in modern Art History regarding those aspects of icon painting that are to be considered worthy of study.

It was Professor Heikki Hanka, the supervisor of my research, who recommended that I should visit the New Valamo Monastery, to discuss with Bishop Arseni (at that time Archimandrite) my ideas concerning icon research. After the Divine Service, Bishop Arseni took me to look at some icons that had been painted by the Peshekhonovs. This led to a long discussion, and the beginning of a passion. Gradually, my sincere wish to study the more ancient antiquities began to wane, being replaced by a burning desire to investigate 19th century icons. Step by step, the world of the Peshekhonov icons opened to me a deep understanding, appreciation and respect for the Peshekhonov style.

Biographical research revealed the existence of a number of descendants of the Peshekhonov icon painters, and subsequent discussions with them developed into a deep friendship. Research into the surviving Peshekhonov icons – which are spread throughout various parishes in Finland – produced significant results. This is due to the excellent condition of entire complexes of 19th century Orthodox art, including the churches and their interiors. The building of Orthodox churches commenced in Finland prior to the Grand Duchy of Finland becoming part of the Russian Empire in 1809, and continued until 1916. The creators of the majority of iconostases were St Petersburg masters. Thus, the surviving material made it possible to study the Peshekhonov icons and to look at the development of the St Petersburg style.

I wish to express my most grateful thanks to the following: my supervisor, Professor Heikki Hanka; the readers of my dissertation, Professor Kari Kotkavaara and Doc. Sci. Irina Buseva-Davydova, for their valuable remarks; my family for their angelic patience and understanding, and all my friends. I sincerely thank the Right Reverend Arseni, Bishop of Joensuu; Abbot of New Valamo Monastery Rev. Archimandrite Sergey, keeper of the New Valamo Monastery treasures; Priestmonk Alexander, head of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem; Archimandrite Tikhon; Protopriest Veikko Purmonen (Helsinki, Finland); Priest Timo Tynkkynen (Lapeenranta, Finland);

Priest Alexander Rodchenko (Jyväskylä, Finland); Priest Kosti Heikkinen (Lieksa, Finland); Protopriest Vesa Takala (Kovero, Finland); Priest Paavo Ratilainen (Taipale, Finland); Protodeacon Mikhail Krisin (Helsinki, Finland); Protodeacon Gennady Stolbov (Helsinki, Finland), and Deacon Jorma Leskinen (Jyväskylä, Finland). I heartily thank those art historians, collectors, experts, conservators and other specialists who helped in my research, and especially Professor Lyudmila Chenaya (Moscow, Russia), Professor Larisa Mustonen (Joensuu, Finland), Päivi Sturm (Kuopio, Finland), Minna Jaakkola (Kuopio, Finland), FL Katariina Husso (Pielavesi, Finland), Boris Viktorov (Moscow), PhD Vladimir Platonov (Petrozavodsk, Russia), Kurt Eberhard (Germany), Konstantin Ozerov (St Petersburg, Russia), PhD Valery Igoshev (Moscow, Russia), PhD Svetlana Bolshakova (St Petersburg, Russia), PhD Marina Basova (St Petersburg, Russia), Olga Korobko (St Petersburg, Russia), Jury Manuilov (Tallin, Estonia), Nadezhda Gavrilova (Saratov, Russia), PhD Yana Zelenina (Moscow, Russia), PhD Elena Zotova (Moscow, Russia), Alexander Karvanen (Helsinki, Finland), Andrey Bendrishev (Helsinki, Finland), Heljä Knuuti (New Valamo, Finland), Head of Valamo Art Conservation Institute PhD Helena Nikkanen (New Valamo, Finland), Petter Martiskainen (New Valamo, Finland) as also Natalie Prissovsky (Peshekhonova) and Alexander Prissovsky (USA).

Содержание

ABSTRACT FOREWORD

Введение
О «российском» и «европейском» подходах в искусствознании
Цели и задачи работы
Методологическая база исследования
ГЛАВА 1. Особенности восприятия и оценки древнерусского искусства в
России XIX века
§ 1. Возрождение интереса к «византийскому стилю» древнерусской
живописи
§ 2. Формирование научного подхода к реставрации древнерусской
живописи и роль Пешехоновых в этом процессе50
ГЛАВА 2. Деятельность иконописной мастерской Пешехоновых
§ 1. Иконописцы Пешехоновы и их мастерская
§ 2. Технико-технологические особенности написания
пешехоновских икон
§ 3. Судьба иконописного наследия мастерской Пешехоновых83
ГЛАВА 3. Проблемы атрибуции икон мастерской Пешехоновых90
§ 1. Подписные и датированные иконы
§ 2. Иконы, приписываемые мастерской Пешехоновых116
Заключение
Summary
Архивные источники
Список использованной литературы
ПРИЛОЖЕНИЯ
Приложение 1. Каталог икон150
Приложение 2. Алфавитный список пешехоновских икон22
Приложение 3. Список храмов, по заказу которых работала
мастерская Пешехоновых227
Приложение 4. Сведения о мастерах Пешехоновской артели232

Введение.

Изучение произведений иконописи XIX века становится одной из приоритетных тем современного искусствознания. Обилие совершенно разных по стилю, технике и материалам икон усложняет их первичную классификацию и систематизацию и направляет научную работу в этой области искусствоведения на всестороннее исследование сохранившихся произведений отдельных иконописных мастерских и регионов. Данная диссертация ставит целью изучение деятельности петербургской артели Пешехоновых, которая во многом определяла лицо столичного иконописания.

Мастерская основана в 1820-е годы Макарием Самсоновичем Пешехоновым (1780 – 1852), после смерти отца иконописное предприятие возглавил его сын Василий Макарович Пешехонов (1818 - 1888). Найденный Макарием Самсоновичем стиль был продолжен и развит его сыном. Сравнительно долгая творческая жизнь иконописной мастерской, высокие оценки современников, большое количество и значимость выполненных работ, активное их тиражирование другими мастерами эти факты свидетельствуют, что религиозное мироощущение того церковной запечатлелось В живописи посредством пешехоновского художественного языка, такого разного в деталях, но обладающего стилистическим единством. Не умаляя богословского, нравственно-назидательного значения церковного искусства, отметим также, что икона показывает творческую индивидуальность мастераиконописца, и в тоже время иконы пишутся для большой общины верующих. Можно сказать, что стиль икон отражает коллективные представления народа о своей вере, истории и культуре, иконы являются важным элементом для воссоздания исторической картины эпохи. Поэтому первая глава диссертации посвящена исследованию историкокультурной ситуации России, значительно повлиявшей формирование стиля иконописания.

В опубликованных брошюрах Валаамского монастыря, Историкостатистических сведениях о Санкт-Петербургской епархии и архивных

документах работы иконописцев Пешехоновых характеризуются фразами: «великолепный иконостас в византийском стиле работы Пешехонова», «иконы греческого письма написаны В.М. Пешехоновым», «иконы по древним образцам», «иконы в древнерусском стиле» и так далее. С позиций современного искусствознания пешехоновские иконы имеют мало общих черт с византийскими, греческими и древнерусскими образцами, а более напоминают произведения столичной академической школы. Осмысление этого кажущегося противоречия определило основную проблематику работы. В исследовании ставится задача выявить и ввести в научный оборот сохранившиеся пешехоновские иконы и проанализировать их стиль.

Мастерская Пешехоновых выполняла значимые заказы в России и заграницей. В 1856 году Василию Макаровичу Пешехонову было пожаловано звание иконописца Высочайшего Двора¹. В должности придворного иконописца Василий Макарович писал иконы «в меру роста» высоконоворожденных членов императорской семьи, в частности, «по случаю рождения» всех детей императоров Александра II и Александра III. Число выполненных работ для храмов и монастырей не поддается подсчету: только для Санкт-Петербурга мастерская выполнила 17 иконостасов (выявлено по архивным источникам). Одновременно мастерская получала заказы из провинции, в основном на оформление кафедральных соборов, что свидетельствует о высоком общественном признании мастерской. Кафедральные соборы - важные духовные и архитектурные доминанты в топографии городов, работы в соборах способствовали распространению пешехоновского стиля среди населения страны. Мастерская выполнила иконы для иконостасов кафедральных и других соборов Рыбинска Ярославской губернии, Вольска Саратовскои губернии, Твери, Кириллова, Новой Ладоги, Симбирска, Чистополя, городов Санкт-Петербургской губернии, церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Воскресенского кафедрального собора в Токио. Важными заказами были иконы для иконостасов соборных храмов монастырей, например, для собора Троицко-Стефано-Ульяновского монастыря в Коми. Мастерами артели были созданы иконы для иконостасов девяти храмов Валаамского монастыря и выполнены бесчисленные заказы на отдельные иконы. Реставрационные работы мастерской включают как реставрацию икон, так и возобновление настенной живописи в Киево-Софийском соборе и церкви Марии Магдалины в Павловске. Несмотря на количество выполненных работ, сохранившихся пешехоновских икон сравнительно немного.

Самое большое количество икон пешехоновской мастерской выявлено в Финляндии, входившей в состав Российской империи в 1809 –

РГИА, СПб., фонд 472, оп. 9, ед. хр. 34. 1856 г. - Пешехонов В.М. – иконописец. О пожаловании ему звания «Иконописец Двора Его Императорского Величества».

1917 годы. Целый ряд православных храмов, построенных в Финляндии в этот период времени, сохранили комплексы первоначального убранства в интерьерах, поэтому именно в Финляндии пешехоновские иконы можно изучать в круге столичных мастерских своего времени, выявляя особенности стиля и иконографии, историю бытования икон, конструктивные особенности иконостасов и даже воссоздать место предмета в интерьере.

В России сохранились лишь разрозненные пешехоновские иконы. События XX столетия коренным образом изменили судьбу произведений религиозного искусства, после революции основная роль в хранении икон была перенесена на музеи. Пешехоновские иконы разделили общую судьбу икон XIX - начала XX веков: они не были древними и потому, согласно правилам, не имели музейной ценности, то есть в музеях сохранялись при условии их исторической значимости. Такое невнимание специалистов (до 1980-х годов) связано, возможно, и с внешним видом пешехоновских икон, многие из которых на момент формирования основных музейных коллекций СССР уже утратили экспозиционный вид и нуждались в реставрации. Музейные работники, сосредоточенные на изучении и сохранении памятников древнерусского искусства, сомневались в художественных достоинствах икон XIX века, поэтому в советские музеи попали только единичные пешехоновские иконы. Кафедральные соборы русских городов, как центры православия в провинции, приняли на себя основной удар безбожников: храмы закрывались, разрушались, судьба большинства икон неизвестна. Несмотря на трудности, некоторые пешехоновские иконы все же сохранились в православных храмах. Так, в закрытом после революции Андреевском соборе в Санкт-Петербурге продолжал сохраняться иконостас. Во время бомбежек блокадного Ленинграда он был частично поврежден. Тем не менее, в открытом в 1990-1992 годах соборе иконостасе сохранились две пешехоновские иконы.

Основное количество рассматриваемых в работе икон было написано для Валаамского монастыря. С 1849 по 1876 годы мастерская написала для Валаама иконы для девяти иконостасов, иконы Знаменской часовни, настенные и киотные иконы для храмов монастыря и окружающих его церквей. Сохранение икон связано с историческими обстоятельствами. После провозглашения независимости Финляндии в 1918 году остров Валаам находился в Финляндии, что спасло монастырь от разорения в послереволюционное время. В результате Зимней войны (СССР – Финляндия, 1939 – 1940), остров Валаам и Приладожская Карелия вошли в состав СССР, перед монастырем встала необходимость эвакуации. Имущество монастыря частично было вывезено из Карелии, в том числе более тысячи икон (по описи 1942 года). Подготовленное к вывозу имущество сначала свозилось с острова на материк в город Сортавалу, далее другим транспортом отправлялось на новое место вглубь Финляндии. Небольшая часть икон по неизвестным причинам осталась в

Сортавале, среди них и 16 пешехоновских икон. Их поместили в Никольскую церковь г.Сортавала, которая была к этому времени пуста – ее убранство было эвакуировано в Финляндию. Церковь не закрывалась в период Советской власти, и иконы сохранились. Судьба икон в России трагична: большинство Санкт-Петербургских церквей с пешехоновскими иконостасами были закрыты и снесены. Иконы уничтожались, перемещались в результате событий после 1917 года и второй Мировой войны так, что не представляется возможности проследить судьбу икон по документам.

В результате проделанной работы в Финляндии выявлено более 60 пешехоновских икон и трое царских врат. Они находятся в Ново-Валаамском (Хейнавеси) и Линтульском (Палокки) монастырях, домовой церкви архиепископа в Куопио, Музее Православной Культуры и Искусства (Куопио), музее икон замка Олавинлинна, а православных приходах Лапеенранта, Лиекса, Ювяскуля, Коувола, Рованиеми и Оутокумпу. Кроме эвакуированного имущества Валаамского В Финляндии сохранились пешехоновские написанные по заказу приходских храмов. Так, икона Покрова Божией Матери была написана Макарием Самсоновичем Пешехоновым в 1849 году как храмовая икона для прихода Лапеенранта - самая ранняя выявленная подписная работа мастера. В Успенском кафедральном соборе Хельсинки сохранился аналойного размера праздничный ряд (13 икон), написанный в мастерской Пешехоновых для этого храма, вероятно, к его освящению в 1868 году, а также того же времени икона блгв. князя Александра Невского, тезоименитого Императору святого.

Иконостас Воскресенского кафедрального собора г.Токио², который святитель Николай Японский заказывал в мастерской у Василия Макаровича Пешехонова в 1880 году, полностью сгорел в результате землетрясения в 1923 году.

11 февраля 1847 года император Николай I утвердил официальный документ об учреждении Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. С конца 1850-х годов началось строительство православных храмов на Святой Земле для окормления возрастающего числа русских паломников. Иконы для иконостаса первого русского храма на Святой Земле – домовой церкви Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, освященной в честь мц. царицы Александры, был написан в мастерской Василия Макаровича Пешехонова в 1863 году. С некоторыми изменениями этот иконостас сохранился до нашего времени. Документ РГИА³ сообщает о разрешении В.М.Пешехонову сбора средств на иконостас Троицкого кафедрального собора Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, позднее в 1870 году этот иконостас был заказан у «академика Византийской живописи» Василия Васильевича Васильева.

Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004.
 РГИА. Ф. 797, оп. 32, II отд., ед.хр. 71, 1862.

Распространению пешехоновского стиля во многом способствовала организованная при мастерской иконописная школа (7 лет обучения). Ученики школы происходили из Санкт-Петербурга, Москвы, Новгорода, Палеха, Ростова, Суздаля и Ярославля. После обучения часть учеников продолжала работать в мастерской, другие открывали свое дело. Многие мастера Палеха, одного из крупнейших иконописных центров XIX века, работали по заказу мастерской Пешехоновых и писали сами, стилизуя под пешехоновские письма. Искусствоведы А.В.Бакушинский в 1930-х и М.М.Красилин⁴ 1990-x годах пишут 0 сформировавшемся «пешехоновском стиле» в иконописи, при этом А.В.Бакушинский ориентируется на опрошенных им старых палехских мастеров, а М.М.Красилин на количество икон XIX века, в которых прослеживается стилизация под известную столичную мастерскую Пешехоновых. А.В.Бакушинский посвящает целую главу своей книги «пешехоновскому стилю», который определял лицо палехской иконописи середины - второй половины XIX века: «Пешехоновский стиль, развиваясь дальше, породил повсюду и в столицах, и в провинции тот новый фряжский пошиб иконного письма, который пришелся особенно по вкусу купеческомещанской зажиточной ремесленной И крестьянской М.М.Красилин дает «пешехоновским письмам» следующие определения: «своеобразное ответвление академического стиля», «компромиссный стиль», «смешение традиционной иконографии с умильно-холодноватым изобразительным языком живописных икон В.Л.Боровиковского». Несмотря на критические оценки деятельности Пешехоновых, оба исследователя подчеркивают важное определяющее значение мастерской в стилистическом развитии иконописи XIX столетия.

биографии Интересным фактом Пешехоновых было происхождение из старообрядческой среды. Рассмотренные документы переписка и автобиографические заметки ученика Пешехоновской мастерской В.М.Максимова проясняют некоторые аспекты бытовой жизни старообрядцев единоверцев В изучаемом периоде взаимоотношения остальными слоями населения. приведенных в диссертации архивных источников недостаточно, чтобы проследить существовавшие противоречия во взаимоотношениях между старообрядцами и Православной Церковью, выяснение исторических и культурных особенностей жизни и быта старообрядцев Санкт-Петербурга выходит заграницы данной работы. Тем не менее, конфессиональная принадлежность не могла не повлиять на формирование стиля Старообрядчество художественных произведений. Пешехоновых, безусловно, легло в основу той особой стилистики пешехоновских икон, при которой академическая трактовка формы сочеталась с использованием древних иконографических изводов.

Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С. 93-94.

⁴ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934; Красилин М.М. Русская икона 18 – начала 20 вв. // История иконописи. - М., 2002. - С. 221.

Мастерская Пешехоновых использовала так называемую «смешанную технику» написания икон, при которой работа над иконой сочетает живопись послойно на масляном и яичном связующем. Эта техника позволяла добиться тончайших лессировочных проработок ликов и облачений. Некоторые иконы написаны в технике яичной темперы. Большое сходство, с точки зрения иконописной техники, можно проследить между иконами Пешехоновской мастерской и иконописной продукцией Владимирских сел 1850 - 1870-х годов. В музее Палехского искусства выявлены несколько икон работы Пешехоновской мастерской, подписанные не Пешехоновым, а мастерами-палешанами, работниками мастерской, что свидетельствует об уважении к личности мастера в артели. Влияние мастерской Пешехоновых и палехских иконописцев было взаимным. С одной стороны, мастера привносили технические приемы, которыми овладели в совершенстве на родине, и это огромное наследие творчески перерабатывалось в мастерской. С другой стороны, мастерская писала иконы для ведущих монастырей и храмов столицы, и тиражирование и распространение хорошо знакомых паломникам композиций, было развитым промыслом во многих палехских мастерских. В городах и монастырях стилизованные под пешехоновские иконы пользовались большим спросом. В частности, А.В.Бакушинский связывает развитие пешехоновского стиля в самом Палехе с выполнением в селе крупных заказов на копирование пешехоновских икон. Одновременно он приводит воспоминания палешан о неоднократных приездах Василия Пешехонова в Палех, откуда он «вывозил» мастеров и учеников для работы в своей петербургской артели: «В.М.Пешехонов в целях улучшения подбора мастеров приезжал в Палех. Здесь он остановился у одного из лучших хозяев-мастеров, Николая Илларионовича Корина, деда художника А.М.Корина. Из Палеха в Петербург он вывез нескольких иконописцев: Корина, Дмитрия Николаевича - специалиста по доличному и личному, Лятова Ксенофонта Андреевича - мастера по пробелке золотом, Вицына, Дмитрия Никандровича – доличника. Позднее работали Вечерины, Петр и Михаил Яковлевичи (по словам Н.М.Голикова ... работавшем когда-то в мастерской П.И.Ноговицына и сохранившем в своей памяти массу фактов из той эпохи)6.

Некоторые иконы пешехоновской мастерской подписаны, что процесс идентификации. И.В.Сосновцева существенно облегчает авторства в иконописи XIX века. Сомнения выделяет проблему специалистов касаются вопроса непосредственного руководителей иконописных мастерских в иконописном процессе. Артельный способ производства, то есть строгое разделение труда между работниками мастерской, исключал написание иконы от начала до конца одним мастером. Анализ сохранившихся писем позволяет сделать вывод о непосредственном участии Пешехоновых в иконописном процессе. В тоже время собранный архивный материал свидетельствует о практике

⁶ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С. 254.

поправления икон мастерской профессиональными художниками. Деятельность иконописной мастерской, взаимоотношения между мастерами артели рассмотрены в работе на основе переписки Пешехоновых и автобиографических сведений В.М. Максимова, ученика мастерской в 1855 – 1856 годах.

Сведения о мастерах Пешехоновской мастерской и их работах вынесены в отдельное приложение. Систематизация данных, полученных из архивных источников, надписей на выявленных иконах дает возможность выявить широкий круг художников, работников мастерской. Некоторые из них впоследствии открывали свои иконописные предприятия, общий стиль работ которых оставался в русле направления, заложенного Пешехоновской мастерской.

Научная новизна работы заключается выборе объекта исследования, который впервые подвергнут системному анализу. Иконописное наследие мастерской Пешехоновых представлено как часть непрерывного художественного процесса, проходящего через все периоды развития русского искусства с древнейших времен принятия Русью христианства и продолжающего на протяжении всего XIX века. При этом делается попытка «скорректировать» до сих пор бытующее в научной и церковной среде мнение об упадке церковного искусства в Новое время и культуре созданных в невысокой художественной ЭТОТ произведений. Собранный автором материал показывает, Пешехоновы лично создали особую иконописную манеру, определившую стиль мастерской и значительно повлиявшую на развитие иконописания своего времени.

Концепция историзма, сформировавшаяся в культуре и искусстве к середине XIX века, направляла церковное искусство в России на традиционно православные источники, которые, начиная с 1840-х годов, изучением византийского неизменно связывались C Произведения Пешехоновых ассоциировались с «Византийским», то есть истинно православным стилем церковной живописи в русском церковном искусстве 1840 - 1880 годов. Собранные и объединенные в каталог большинство выявленных на момент исследования пешехоновских икон (101 произведение из 130 выявленных в процессе работы над темой) наглядно иллюстрируют художественные формы, которые вкладывались в понятие «Византийского стиля» ЭТОГО времени. Для удобства использования памятники представлены В хронологическом алфавитном порядке. Большое внимание уделено также собранию биографических сведений о династии иконописцев Пешехоновых. К изучению были привлечены все доступные материалы по исследованию технологии производства икон, стилистики и иконографии - сведения, необходимые для классификации произведений иконописи XIX века.

Достоверность и обоснованность научных положений и выводов исследования обеспечены как количеством выявленных икон и архивных

материалов, так и методологией комплексного подхода к изучению произведений искусства.

За время проведения исследования автором лично были обследованы большинство упомянутых в диссертации икон⁷. Часть материалов была предоставлена священнослужителями и прихожанами храмов, музейными работниками, реставраторами, искусствоведами и владельцами икон. Документальные источники включают архивы Санкт-Петербурга (РГИА, ГРМ), Ново-Валаамского монастыря в Финляндии, Государственный Исторический архив Украины, описи церквей Финляндии XX века и семейный архив потомков Пешехоновых в США. В работе использованы результаты исследований финских ученых и реставраторов, в том числе неопубликованные, а также многочисленные свидетельства очевидцев, касающиеся происхождения и бытования написанных для Валаама пешехоновских икон после их эвакуации из Карелии (в том числе, воспоминания настоятелей храмов, где были обнаружены иконы).

Полученные результаты актуальны и важны для полноты картины развития иконописания XIX столетия, они могут быть использованы при классификации икон, выявлении и атрибуции произведений искусства. Результаты технико-технологического исследования важны при проведении реставрации икон, написанных в той же технике. Полученные данные можно применить в музейной практике при каталогизации фондов и решении вопросов атрибуции икон Синодального периода как аналоговый материал. Собранные автором сведения важны для атрибуции неучтенных и неподписанных пешехоновских икон. Работа будет способствовать дальнейшему изучению иконописи XIX века.

⁷ Автор выражает благодарность владыке Арсению епископу Йоенсуу, настоятелю Ново-Валаамского монастыря архимандриту Сергию, ризничному Ново-Валаамского монастыря иеромонаху Александру, начальнику Русской Духовной Миссии в Иерусалиме архимандриту Тихону, протоиерею Вейкко Пурмонену (Хельсинки, Финляндия), иерею Тимофею Тюнкюнену (Лапеенранта, Финляндия), иерею Александру Родченко (Ювяскуля, Финляндия), иерею Константину Хейккинену (Лиекса, Финляндия), протоиерею Веса Такала (Коверо, Финляндия), иерею Павлу Ратилайнен (Тайпале, Финляндия), протодиакону Михаилу Крысину (Хельсинки, Финляндия), протодиакону Геннадию Столбову (Хельсинки, Финляндия) и диакону Йорме Лескинену (Ювяскуля, Финляндия). Автор сердечно благодарит искусствоведов, коллекционеров, экспертов, реставраторов и других специалистов, которые помогли в работе над темой, а именно профессора Кари Коткаваара (Турку, Финляндия) и профессора Хейкки Ханка (Ювяскуля, Финляндия), профессора Л.А.Черную (Москва), профессора Л.М.Мустонен (Йоенсуу, Финляндия), Катарину Хуссо (Пиелавеси, Финляндия), Б.А.Викторова (Москва), В.Г.Платонова (Петрозаводск), Курта Эберхарда (Германия), К.К.Озерова, В.В.Игошева (Москва), С.Е.Большакову (С-Петербург), М.А.Басову (С-Петербург), О.А.Коробко (С-Петербург), Ю.Н.Мануйлова (Таллин), Н.В.Гаврилову (Саратов), Я.Э.Зеленину (Москва), Е.Я.Зотову (Москва), А.В.Карванена (Хельсинки, Финляндия), Хелену Никканен (Хейнавеси, Финляндия) и Петера Мартискайнена (Хейнавеси, Финляндия).

Историографический очерк.

В историографии можно выделить три основных направления: общие работы по церковной живописи и иконописи Нового времени (И.Л.Бусева-Давыдова, Н.И.Комашко, М.М.Красилин, О.Ю.Тарасов, Ю.Г.Бобров, сборник «Поздние иконы» («Myöhaiset ikonit»), изданный на финском языке и другие), комплексное технико-технологическое изучение иконописи XIX века с целью реставрации и атрибуции (Н.М.Зиновьев, С.Е.Большакова, В.В.Игошев, В.В.Баранов, сборники по реставрации икон), а также исследование художественных традиций отдельных регионов, монастырей, городов, где работали Пешехоновы (А.В.Бакушинский, С.Е.Большакова, И.В.Сосновцева). Статьи И.Л.Бусевой-Давыдовой, В.В.Баранова, Н.И.Комашко, Я.Э.Зелениной (сборники статей «Искусствознание» и «Экспертиза и атрибуция произведений искусства», «Филевские чтения» и др.) и других исследователей в области изучения поздней русской иконописи ввели необходимую терминологию и сформулировали основные проблемы в изучении материала.

Ценнейшим источниками для изучения исследовательские работы по истории иконописания, опубликованные в XIX веке, фактически современные мастерской Пешехоновых. К ним относятся труды Ивана Петровича Сахарова «Исследования о русском иконописании» (1849), Н.П.Собко «Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, литографов, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, сканщиков и проч.», материалы для которого собирались в 1867-1892 годы, Д.А. Ровинского «Обозрение иконописания в России до конца XVII века» (1856, 1903). Учитывая высокий статус Пешехоновых в области создания и изучения икон, уважение к их профессиональным знаниям со стороны оценки работ мастерской, современников высокие предположить, что ученые были знакомы с работами мастерской или самими Пешехоновыми. Поэтому описания разных стилей и школ иконописания, выработанные в XIX веке, вместе с тем характеризуют работы мастерской Пешехоновых, показывают их значение в искусстве XIX века и оценки современников. Несомненную важность представляет И.П.Сахарова «Исследования о работа русском иконописании», опубликованная в 1849 году. При подготовке издания Иван Петрович вел активную переписку с Макарием Самсоновичем Пешехоновым. В Огделе Рукописей Государственного Русского Музея сохранились четыре письма И.П.Сахарова, который просил Макария Самсоновича описать технику и сохранность некоторых древнейших икон, сам писал об иконографии росписей и мозаик в соборе святого Марка в Венеции и в храмах Афона, высказывал суждения о необходимости и способах правильного обучения

иконописцев⁸. «Поражает самый тон этих рассуждений, проникнутый духом взаимного уважения двух истинных знатоков своего дела»9. Соответственно развернутое описание «Византийского стиля» византийского произведений искусства, предпринятое Петровичем, используемые понятия и характеристики напрямую связаны с работами Пешехоновых, воссоздающими «Византийский стиль» в церковном искусстве XIX века.

Особое место в изучении иконописи Синодального периода занимают изданные каталоги по иконописи из музейных и частных собраний, в которые вошли произведения Нового времени с профессиональными комментариями («И по плодам узнается древо» каталог икон из собрания В.Бондаренко, «Костромская икона», «Иконы Рыбинского музея», «Религиозный Петербург», каталог собрания икон Третьяковской Галереи¹⁰ и другие), а также каталог подписных и датированных икон из частных собраний «Lebendige Zeugen», изданный в 2005 году в Германии (составитель Курт Эберхард). Составленные профессиональными искусствоведами они заложили основы так называемой академической схемы построения каталогов, которая ставит целью максимально полное освещение научной и художественной ценности каждой иконы.

Брошюры и альбомы, изданные Валаамским монастырем, упоминают работы Пешехоновых для скитов и храмов монастыря; изданные в 1869 -1885 годах «Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии» содержат сведения о работе Пешехоновых для храмов епархии. В книге В.В.Антонова и А.В.Кобака «Святыни Санкт-Петербурга» (1997) приводятся систематизированные сведения о храмах Санкт-Петербурга, включая деятельность Пешехоновых по оформлению интерьеров.

Итогом «почти 20-летнего труда» специалистов из разных стран стал сборник статей «Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия» под редакцией М.М.Красилина (2001). В этой коллективной работе первичная классификация материала рассматривается как одна из узловых проблем в изучении поздней русской иконы, ей посвящены несколько статей сборника (Г.Бочаров, И.Бусева-Давыдова, В.Пуцко, М.Красилин, М.Басова), в других статьях собран интересный материал по

Письма И.П.Сахарова к М.С.Пешехонову выявила И.В.Сосновцева. См: Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождение Валентина Александровича Булкина. - СПб, 2007. - С. 317–330. Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождение Валентина Александровича Булкина. - СПб, 2007. - С. 319.

И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV-XX веков из собрания Виктора Бондаренко. - М., 2003; Костромская икона XIII – XIX веков. Свод русской иконописи. - М., 2004; Иконы Рыбинского музея. - М., 2005; Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начала XV вв. - М., 1995. 10

иконографии, атрибуции и сведения об иконописцах. Одна из работ В.М.Пешехонова – икона преподобных Сергия и Германа Валаамских – опубликована в статье архимандрита (ныне епископа Йоенсуу) Арсения «Иконография преподобных Сергия и Германа Валаамских»¹¹, где автор подчеркивает значение мастерской Пешехоновых в создании устойчивого иконографического образа преподобных Сергия и Германа Валаамских, распространенного во второй половине XIX века.

Богатый фактический, исторический и архивный иконописи Синодального периода собран в монографии О.Ю.Тарасова «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России»¹². Книга представляет собой комплексный историко-культурный анализ «иконного дела в императорской России в его тесной связи с новым и старым типами благочестия, возникшими после раскола русской церкви в середине XVII века»¹³. Вопросы «благочестия», онтологии иконы, почитания икон на уровне повседневной жизни, особенности производства и распространения икон сопровождаются иллюстративным и фактическим материалом. На основе архивных данных, фотографий иконописцев, документов, репродукций икон, О.Ю.Тарасов воссоздает образ жизни и работы мастерских, таким образом, воспроизводит целостную картину всей отрасли и ее роли в русской духовной жизни. Однако предметом научного исследования О.Ю.Тарасова были, в основном, московские иконописные мастерские, а мастерская Пешехоновых только названа в числе прочих, хотя ее влияние на иконопись XIX века очевидно. Причину этого О.Ю.Тарасов видит в не изученности мастерской специалистами.

разрабатывалась Пешехоновых петербургскими искусствоведами И.В.Сосновцевой И С.Е.Большаковой. И.В.Сосновцевой «Икона в Петербурге» в сборнике «Религиозный Петербург»¹⁴ показывает основные этапы и стилистические особенности столичной иконописи, часть статьи посвящена иконописной мастерской Пешехоновых, где собраны некоторые биографические сведения о семье Пешехоновых на основе документов, хранящихся в архиве Русского музея. И.В.Сосновцевой исследует семейную Другая статья переписку иконописцев Пешехоновых15.

В диссертации (2002), посвященной изучению художественного наследия Валаамского монастыря, С.Е.Большакова заключает:

¹¹ Архимандрит Арсений. Иконография преподобных Сергия и Германа Валаамских //Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. - М., 2001. - С. 281-290.

Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. - М., 1995.

¹³ Там же., с. 6.

¹⁴ Сосновцева И.В. Икона в Петербурге.// Религиозный Петербург. - СПб, 2004.

¹⁵ Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. - СПб, 2007. - С. 317-330.

«Деятельность Пешехонова на этот период (1860 - 1870-е годы) имела определяющее значение в плане стилистической тенденции иконописной продукции Валаамского монастыря, и сохранившиеся иконы об этом свидетельствуют» ¹⁶. С.Е.Большакова посвятила Пешехоновым небольшую часть диссертации, основной целью автора было создание целостной картины художественного облика Валаамского монастыря. Тем не менее, С.Е.Большакова выделяет сочетание академического рисунка и так фряжского стиля (сочетание традиционной техники называемого доличного письма и академическое личное письмо) в иконах пешехоновской мастерской. В диссертации подчеркнуто внимательное отношение В.М.Пешехонова к национальной основе произведения: орнамент на полях византийского или древнерусского типа, складки одежд разбликованы твореным золотом «в перо», как это делали иконописцы XVII века и палехские мастера. Основные стилистические и технологические особенности Пешехоновской икон связываются С.Е.Большаковой с использованием техники и стилистики фряжского письма.

В статье «Петербургская артель иконописцев Пешехоновых» (2004) выделяет характерных особенностей С.Е.Большакова несколько пешехоновских икон, а именно: композиция, заключенная в арку на верхнем поле, орнамент на полях иконы византийского типа с чередованием креста и трилистника в круге, золоченый фон и сочетание декоративных приемов письма, выработанных палехской и мстерской школами иконописания, с близкой к реалистической манере трактовкой формы ликов и рук, а также с использованием элементов прямой перспективы на изображении позема и окружающего ландшафта. Как реставратор и искусствовед, С.Е.Большакова обращает внимание на технические и стилистические особенности пешехоновских работ, в то время как биографические сведения отрывочны.

Фамилия Пешехоновых упоминается также во всех буклетах и путеводителях, изданных самим Валаамским монастырем, а также в каталоге «Собор Воскресения Христова в Токио» (издание редакции журналов и книг Японской православной церкви, 1905).

Среди публикаций на финском языке существует ряд работ, посвященных изучению памятников культуры и искусства Валаамского монастыря. Можно сказать, что все искусствоведы Финляндии, писавшие об иконописном наследии Валаамского монастыря, не могли не упомянуть известного столичного мастера, работавшего для украшения Валаама. В статье Вейкко Кильюнена "Valamon luostarin ikonimaalauksista ja niiden suojelusta" (1977) 17 опубликована икона Собора Карельских святых (с.70), подпись Василия Пешехонова (с.72). Подпись относится к иконе Всех

Большакова С.Е. Иконы и настенные росписи Валаамского монастыря XVIII – начала XX вв. Диссертация. - СПб, 2002. - С. 17. Kiljunen, Veikko, "Valamon luostarin ikonimaalauksista ja niiden suojelusta" // 17 Valamon juhlakirja, 800 vuotta luostariperinnettä Karjalassa. - Valamon luostari, 1977 - S. 64-80.

преподобных отцов, икона Собора Карельских святых не подписана. Уже в этой ранней статье упоминается о работе мастерской Пешехоновых для украшения скитов Валаамского монастыря и небольших иконах преподобных Сергия и Германа Валаамских, смешанной технике, используемой мастером, характерном орнаменте на полях и фоне и подчеркнута важность подписи для выявления работ мастерской, роль мастерской в иконографическом и стилистическом развитии Валаамской художественной школы.

Директор Музея Православной Культуры и Искусства в Куопио Кристина Томениус была одной из первых искусствоведов, обративших внимание на иконописное наследие мастерской Пешехоновых. Ее работа, по воспоминаниям коллег, осталась незавершенной. В сборнике «Valamo and its message» 18 собраны фотографии начала XX века, обзорные статьи Кристины Томениус об иконах, церковном шитье и утвари, воспоминания архиепископа Павла, участвовавшего в эвакуации монастыря в 1940 году, его статья о духовной жизни Валаамских монахов, статья Ларисы Мустонен посвящена изучению исторических событий и монастырских зданий.

В статье Ауне Яскинен "Ikonitaide" для сборника «Ars Suomen taide 5» опубликована подписная пешехоновская икона Распятия с предстоящими (с.57), находящаяся в алтаре церкви в Рованиеми (первая публикация иконы). В статье кратко сообщается о работавшей для украшения Валаамского монастыря столичной мастерской Пешехоновых, в анализе стиля используются понятия «компромисса» и использования реалистических образов в личном письме. В описании техники исполнения пешехоновских произведений автор ссылается на опубликованную работу Вейкко Кильюнена.

Под редакцией епископа Арсения вышли целый ряд сборников статей, в частности, о историко-культурных связях Валаамского монастыря и Петербурга²⁰, поздних русских иконах²¹, о жизни Нового Валаама²². Будучи монахом Ново-Валаамского монастыря, епископ Арсений структурировал Валаамский архив, написал ряд статей по изучению художественного наследия Валаама (журнал «Ikonimaalari»), учебное пособие по иконописи²³.

Тема Пешехоновых затронута в работах профессора Кари Коткаваара в контексте культурного наследия Валаамского монастыря²⁴. Эвакуация, история бытования икон в Финляндии раскрываются в работах

Valamo and its message. - Helsinki, 1983.

¹⁹ Jääskinen, Aune, "Ikonitaide", Ars Suomen taide 5. - Keuruu 1990. - S. 46-59.

Valamo-Pietari: hengellisia, aineellisia ja kulttuuriyhteyksia Laatokan Valamon ja Pietarin valilla 1716-1917 / toimittanut arkkim. Arseni. - Valamon luostari, 2003.

²¹ Iloitkaamme ja riemuitkaamme: ikoneja 1600-luvulta 1900-luvulle suomalaisista kokoelmista/ toimittanut arkkim. Arseni. - Gummerus, 2000.

Tuokiokuvia Valamosta. //Toimittanut arkkimandriitta Arseni. - Valamon iuostari. 2000

²³ Arseni, pappismunkki. Ikonikirja. - Helsinki, 1995.

²⁴ Kari Kotkavaara. Kahden aikakauden ikoneita Valamossa. - Uusi-Valamo, 1984 и др.

Катариины Хуссо. Особую группу публикаций составляют сборники, изданные Институтом реставрации Финляндии²⁵, статьи финских реставраторов иллюстрируются материалами из собрания Ново-Валаамского монастыря. Диссертация Х.Килпелайнена²⁶ «Valamo – karjalaisten luostari? Luostarin ja yhteiskunnan interaktio maailmansotien välisenä aikana» – историческое исследование общественных связей Валаама в период между двумя мировыми войнами.

Фамилия Пешехоновых часто упоминается в работах о реставрации Киево-Софийского собора. Вследствие большого объема проведенных работ и их исторической важности, ранняя реставрация Софии Киевской стала важным этапом в истории отечественной реставрации, поэтому упоминается почти во всех современных исследованиях по истории и теории реставрации (Ю.Г.Бобров, В.В.Зверев, Г.И.Вздорнов)27. В этих работах доминирует отрицательная оценка реставрационных достижений XIX века. Например, по мнению Г.И.Вздорнова, «наилучшим способом дальнейшего сохранения фресок была бы неприкосновенность»²⁸. О реставрации Софийского собора писали и современники И.М.Скворцов и протоиерей Петр Лебединцев²⁹. В работе И.М.Скворцова ставилась задача описания возобновленных фресок, поэтому мастерская М.С.Пешехонова только упоминается среди участников реставрации. Из всех названных работ только протоиерей Петр Лебединцев ставил задачу подробного описания реставрационного процесса на основе исторических документов и опроса участников реставрации. Поэтому наше исследование участия иконописной мастерской Пешехонова в реставрации Киево-Софийского собора основано на фактах, изложенных у протоиерея Петра Лебединцева и найденных в архивных документах. Основные документы по реставрации Киево-Софийского собора хранятся в Российском Государственном историческом архиве, архиве Института Истории Материальной культуры, Государственном Историческом архиве Украины.

По мнению искусствоведов (Н.М.Зиновьев, А.В.Бакушинский, С.Е.Большакова) стиль пешехоновских икон находится в общем русле так называемой «фряжской» манеры письма, который зародился на рубеже XVII – XVIII веков под влиянием западноевропейского искусства. Изначально оп выражался только в стремлении иконописца к более

²⁵ Conservation of Late Icons. - New Valamo, 1998 и др.

28 Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневеково живописи. 19 век. - М., 1986. - С. 32.

Kilpeläinen, Hannu. Valamo – karjalaisten luostari? Luostarin ja yhteiskunnan interaktio maailmansotien välisenä aikana. - Helsinki, 2000.

²⁷ Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневеково живописи. 19 век. - М., 1986; Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. - М., 2004; Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. - М., 1999.

Скворцов И.М. Описание Киево-Софийского собора по обновлению его в 1843-1853 гг. - Киев, 1854; Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.// Труды Киевской Духовной академии. – Киев, 1878, август – декабрь.

реалистичной передаче формы. Еще в творчестве Симона Ушакова появляются элементы прямой перспективы и более объемная светотеневая моделировка ликов и рук. Для «фряжских» икон характерно применение разнообразных техник золочения с орнаментом по фону и полям и заполнение орнаментов цветовыми пятнами, имитирующими перегородчатую эмаль, элементы прямой перспективы (что часто подчеркивается поземом, расчерченным на квадраты с перспективным сокращением), а также особая многослойная техника письма ликов и рук с применением красок на разных связующих – масла и желтковой эмульсии. Поэтому для исследования техники и стилистики пешехоновских икон привлекались работы искусствоведов о «фряжских иконах».

Важные сведения и подробности работы мастерской Пешехоновых собрал А.В.Бакушинский, общаясь с палешанами, в частности, с А.М.Голиковым, который работал у Ноговицына, бывшего мастера мастерской. В книге «Искусство Пешехоновской А.В.Бакушинский посвятил целую главу пешехоновскому стилю (с.85-95), где рассматривает культурно-историческую среду заказчиков икон, стилистические особенности и технические приемы пешехоновских икон. В его суждениях доминируют отрицательные оценки, а распространение пешехоновского стиля в Палехе рассматривается как упадок палехского искусства. «Основой пешехоновского стиля были те переходные средние формы, которые получались от скрещения позднего академизма эпохи росписей Исаакиевского собора, натуралистических тенденций, которые начали крепнуть и остро обозначаться в ту же эпоху, и традиционной иконописной манеры. В пешехоновской мастерской, так же как и ранее в мастерской сапожниковской, происходила взаимная встреча столичной «живописной» манеры с самыми разнообразными иконописными «пошибами» провинции. Пешехоновское предприятие, основанное тверяком М.С.Пешехоновым - мастером иконописцем, одновременно и личником и доличником, отличным рисовальщиком, пользовалось широко услугами палехских, тверских, новгородских мастеров. Все эти взаимовлияния создавали сложную равнодействующую в образовании и эволюции пешехоновского стиля, а вместе с тем делали круг его собственного воздействия очень широким. Мастера и на родину заносили новые художественные вкусы, новые приемы работы»³¹. А.В.Бакушинский связывает пешехоновский стиль с развитием купеческо-мещанской концепции искусства, поясняя: «Здесь только больше было традиций академического искусства и стилизации византийских форм. Позднее все это изменилось под напором натуралистических стремлений и огрубения вкуса»³². Последнее предложение относится к судьбе пешехоновского стиля в Палехе.

³⁰ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934.

³¹ Там же, с. 88.

³² Там же, с. 90.

Стилистика пешехоновских икон сформировалась под влиянием идей историзма в искусстве середины XIX века. Созданный в Академии Художеств иконописный класс, монастырские иконописные центры второй половины XIX века, профессиональные художники, занимающиеся иконописанием - произведения широкого круга мастеров близки по стилю и технике иконам пешехоновской мастерской. Для понимания стилистических особенностей иконописи исследуемого периода важны современные работы о «византийском» и «русском» стиле в искусстве этого времени в целом. Ю.Р.Савельев, Е.И.Кириченко³³ и другие исследователи раскрывают стилистические тенденции описываемого периода на примере архитектуры. Церковная архитектура и живопись составляют единый художественный ансамбль, поэтому осмысление основных архитектурных направлений изучаемого периода, источников, на которые опирались архитекторы, стилистические тенденции времени полезны для исследования церковной живописи. Зачастую архитекторы составляли проекты иконостасов и контролировали качество выполнения работ по оформлению интерьеров, поэтому важным источником информации для исследования церковной живописи служат монографии об основоположниках византийского и русского стилей в церковной архитектуре.

Биографические сведения о семье иконописцев Пешехоновых собраны из архивных источников, большинство из которых впервые вводится в научный оборот. Кроме опубликованных материалов основу исследования составляют архивные документы, надписи на иконах и сведения потомков. В Российском Государственном Историческом архиве (РГИА) находятся документы, связанные с деятельностью Пешехоновых государственной важности. Это, прежде всего - дело «О реставрации древней живописи и иконостасов в Киево-Софийском кафедральном соборе», связанное с именем Макария Самсоновича Пешехонова³⁴. Также в РГИА хранится целый ряд документов, связанных с деятельностью Василия Макаровича Пешехонова в должности иконописца Высочайшего Двора. Семейная переписка Пешехоновых находится в Отделе рукописей Государственного Русского Музея (ОР РГМ, Санкт-Петербург) и составляет два тома – 378 и 273 письма. Оба тома начинаются с 1812 года и составляют личные и деловые письма, 187 писем Василия Макаровича, 98 Макария Самсоновича Пешехоновых.

Некоторые документы, связанные с финансовой сферой - счета, записи в книгах расходов, заказы на выполнение работ, а также копии писем игумена Дамаскина В.М.Пешехонову - были обнаружены в архиве Ново-Валаамского монастыря (VLA), Финляндия. Надписи на иконах

³⁴ РГИА, СПб. Фонд 797, опись 19, ед.хр. 43517, 1849-1860.

Савельев Ю.Р. Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. - СПб, 2005; Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - нач. XX в. - М., 1997.

дополняют сведения о составе семьи и мастерах артели. Сведения из семейного архива Пешехоновых и Присовских (США), в частности, собственноручные записи сына Василия Макаровича, Сергея Васильевича Пешехонова, значительно дополнили данные из выявленных официальных документов. Таким образом, мы уточнили годы жизни иконописцев Пешехоновых, их семейное положение, имена и количество детей, имена и девичьи фамилии жен.

Нельзя не отметить, что все ученые, писавшие о поздней русской направлениях (И.Л.Бусева-Давыдова, О.Ю.Тарасов, И.В.Сосновцева, С.Е.Большакова, епископ Йоенсуу Арсений, Кари Коткаваара, Кристина Томениус и другие), не могли не упомянуть знаменитую столичную мастерскую, опубликованные сведения о которой и сохранившиеся в музеях и храмах России и Европы единичные подписные иконы до сих пор не позволяли полноценно охарактеризовать это явление. Вместе с тем, определяющее влияние мастерской на иконопись XIX века в области иконографии, технологии производства икон и особенно в области стиля (существующая терминология «пешехоновский «пешехоновские письма»), стиль», монастырских мастерских и провинции для специалистов было очевидно. Без подробного искусствоведческого анализа наследия мастерской Пешехоновых представления об облике русского иконописания Нового времени, несомненно, оставались бы неполными, и многие локальные явления, связанные с влиянием пешехоновских образцов, так и не получили бы своего объяснения.

О «российском» и «европейском» подходах в искусствознании.

Диссертация, подготовленная к защите в Университете Финляндии, принципам европейской написания ee по искусствознания. Однако в отношении объекта исследования - икон, особенно русских икон В «российском» «европейском» искусствознании существует ряд принципиальных различий в подходе к анализу собранного материала. Безусловно, предлагаемые рассуждения носят относительный характер. В России написан целый ряд монографий, полностью соответствующих европейским требованиям к научному исследованию, например, упомянутая выше работа О.Ю.Тарасова об иконном деле в Императорской России. Также в европейских университетах защищаются диссертации по всем правилам «российской» искусствоведческой школы. Однако если рассмотреть подходы к объекту исследования в целом, не отвлекаясь на нюансы, принципиальные отличия очевидны.

Представители европейской школы искусствознания критикуют российских коллег за формализм, повышенное внимание к проблемам атрибуции, детальную описательность и схематический подход к историографии, поверхностное отношение к исторической среды и бытования произведений. Европейцы, как правило, ждут от российских ученых (исследователей русского искусства) осмысления историко-культурной ситуации в России, обстоятельного анализа таких аспектов, как искусство и политика, искусство и власть, художник и среда и других важных факторов, требующих обобщений, историографического подхода к изучаемому предмету. В то время как российская школа искусствознания тратит ресурсы на выявление точности датировок и атрибуции. Эта критика, безусловно, справедлива. Тем не менее, хочется сказать несколько слов в защиту коллег и попробовать объяснить, почему даже в этой работе автор также решила придерживаться атрибуционного похода, более близкого «российской» школе искусствознания.

В мировой искусствоведческой практике к настоящему времени сформировались два подхода к исследованию икон, их можно условно назвать – атрибуционный и историографический. Историографический подход, близкий европейской школе искусствознания, начиная с 1990-х годов, подразумевает работу с уже атрибутированными памятниками, детали атрибуции, как правило, в научных трудах даются схематично и, в основном, для того, чтобы описать круг рассматриваемых в работе произведений. В примененной в течение 1990-х годов практике историографического подхода до некоторой степени уже отражается опыт европейской научной школы искусствоведческого образования, столь многостороннего и многослойного явления в искусствознании, получившего название New Art History.

Историографический подход предполагает рассмотрение произведений искусства в культурной среде их создания и бытования, осмысления их места, роли и значения в развитии мирового или национального искусства. Согласно атрибуционному подходу, близкому русской школе искусствознания, работа исследователя направлена на выявление произведений одной мастерской или одного времени с целью изучения признаков, указывающих на принадлежность определенному автору, местности или времени, атрибуции круга неподписанных памятников. Атрибуционный подход направлен на глубокое изучение самих памятников, их стиля, архивных документов времени их создания. Документы, связанные с бытованием произведений, изучаются с целью выявить наибольшее количество памятников. Оба подхода необходимы в искусствоведении, они никак не противопоставляются, но дополняют друг друга. Практика искусствоведческих исследований в России и Европе показывает, что полноценно совместить оба подхода возможно только теоретически. Исследователь вынужден выбирать: на что необходимо уделить главное внимание в работе.

При сопоставлении разных подходов, можно сделать вывод о том, при одном и том же объекте исследования, например, икон, исследователю предлагаются разные предметы исследования. «Российская» научная школа направлена на более глубокое изучение самих памятников, и получается атрибуционный подход. «Европейская» академическая традиция в качестве предмета исследования рассматривает икону в условиях меняющейся культурной среды, анализирует иконы не сами по себе, а в процессе их коммуникаций во времени и пространстве.

или иного подхода связан обстоятельствами. Во-первых, с наличием необходимого количества произведений. Количество русских икон в России позволяет полноценно атрибутировать широкий круг памятников, в то время как вопросы культурной среды и бытования икон стали вопросами другой науки культурологии, поэтому в искусствоведческом исследовании, как правило, представлены обзорно и схематично. В музейных, церковных и частных собраниях Европы сохраняется достаточное количество икон для полноценных историографических исследований - представлены разные стили, школы, географические местности, однако произведений не достаточно для проведения научной работы по атрибуции икон, требующей выявления и сопоставления нескольких аналогичных предметов с целью выявить основные технологические, стилистические и другие особенности икон. Во-вторых, история культуры России, ее отражение в искусстве, межкультурные коммуникации составляют круг вопросов, носящих прикладной характер для искусствоведа-европейца. В российских диссертациях по искусствоведению эти, безусловно, важные вопросы затрагиваются обзорно, потому что являются объектом исследований особой дисциплины - культурологии.

В настоящее время в круг искусствоведческих исследований входят иконы XIX - начала XX веков; в Европе и, особенно, в Финляндии их сохранилось значительное количество. Более того, сохранившиеся архивные документы позволяют атрибутировать иконы этого времени и ввести их в научный оборот. Таким образом, объект и предмет настоящей диссертации - иконы мастерской Пешехоновых - позволяют успешно провести полноценную научную работу по атрибуции произведений, большинство которых сохранилось в Финляндии. Поэтому при выборе концепции исследования автор предпочла атрибуционный подход, выработанный российской школой искусствоведения, и старалась, насколько возможно, учесть требования европейского искусствознания в работе. Подобная практика встречается европейской искусствоведческой школе. Например, в исследовании архитектуры Карелии Ларс Петерсон больше интересовался проблемами атрибуции произведений, чем культурной средой их бытования и вопросами их восприятия разными народами в разное время при разных режимах.

Англо-американское и европейское искусствознание ставит более широкие задачи перед современным исследователем икон. Произведения

искусства должны рассматриваться не только в культурной среде времени их создания, чему посвящена первая глава диссертации, но значение придается также бытованию икон, то есть повседневной жизни, культурному окружению, отношению к иконам, сформировавшемуся в разных слоях общества на протяжении всей жизни произведений. Так, например, пешехоновские иконы в XIX веке считались наилучшим отражением православия в искусстве, выбранный мастерской стиль назывался «византийским» и соответствовал представлениям об истинном православии у культурной элиты своего времени. Позднее, в XX веке, ситуация коренным образом меняется, развиваются реставрационные технологии, открытие многих древних икон привело к переосмыслению стиля, иконы XIX века стали пониматься как религиозная живопись, лишенная подлинной духовности. Даже современному любителю иконописи, воспитанному на научных работах XX века, порой сложно представляют значительную понять, что пешехоновские иконы культурную, художественную и духовную ценность. Невнимательное, иногда даже негативное отношение к религиозному искусству XIX века в светском обществе и среди духовенства привело к значительным утратам произведений мастерской в XX веке. Поэтому во вторую главу диссертации был включен параграф о судьбе иконописного наследия мастерской Пешехоновых, показывающий как много икон безвозвратно утрачено. В третьей главе, посвященной атрибуции произведений, подчеркиваются история бытования произведений в тех случаях, где предоставлялась возможность проследить ее по документам.

Выбор атрибуционного подхода к изучению пешехоновских икон актуален еще и потому, что в результате событий истории XX века произведения этой мастерской оказались «разбросанными» по разным городам и странам. Иконы одного иконостаса ныне находятся за сотни километров друг от друга. Собрать произведения мастерской Пешехоновых, проанализировать развитие стиля, создать необходимую методологическую базу для исследований икон, выявить неподписанные иконы и доказать их принадлежность мастерской – первоначальный круг поставленных задач, который затем был значительно расширен.

Цели и задачи работы:

Основной целью исследования является изучение иконописного наследия мастерской Пешехоновых. Достижению этих целей подчинен ряд задач, поставленных в исследовании:

- выявить и ввести в научный оборот сохранившиеся пешехоновские иконы;
 - проанализировать их стиль;
- исследовать реставрационную деятельность мастерской Пешехоновых;
 - наметить основные признаки атрибуции пешехоновских икон;
- систематизировать биографические сведения о мастерской на основе опубликованных и архивных материалов;
- рассмотреть каким образом получившая развитие в русском обществе концепция возрождения византийского и древнерусского наследия воплотилась в иконе, ее иконографии, стилистике и технологии.

Методологическая база исследования.

В основе исследования лежат методы и методики комплексного или системного анализа. Исследование базируется на всестороннем (архивно-историческом, стилистическом, иконографическом и технологическом) изучении сохранившихся икон мастерской Пешехоновых и архивных документов.

На первоначальном этапе работы над темой ставилась задача собрать максимальное количество сохранившихся работ мастерской. Каждая выявленная икона фотографировалась и описывалась с использованием академического подхода при составлении каталогов, в котором все сведения (включая формальный анализ, а также результаты всех примененных и ниже описанных методов и методик) изложены в строгой структурной последовательности. То есть объем сведений по каждой иконе изложен по строго определенной схеме, которая поддерживалась на протяжении всего каталога. Такой подход существенно облегчил дальнейшую исследовательскую и атрибуционную работу с разрозненными по городам и странам иконами. Краткий каталог выявленных в результате исследования Пешехоновских икон помещен в приложении.

В основу методологии легла компиляция двух базовых для любого современного искусствоведческого исследования методов искусствоведческого анализа – формального и иконологического. Оба метода берут свое начало вместе с зарождением современного искусствознания, на рубеже XIX - XX веков. Первый – формальный анализ – ставит целью составить наиболее полное представление о предмете

исследования (описание произведения, выявление иконографии, стилистики). Второй – иконологический или аналитический – метод помогает проанализировать выбор того или иного иконографического решения, проследить взаимосвязь между сюжетной основой и художественной формой, связать стилистику исследуемого памятника с ведущими стилистическими тенденциями своего времени, интерпретировать произведение в условиях историко-культурной среды.

Зарождение иконологического метода в искусствознании было созвучно развитию лингвистического анализа и появлению «семиологии», науки о знаках. Системный анализ знаков положил начало движению структурализма, ставшего фундаментом для развития наиболее передовых методологий в различных областях знания XX века. Наиболее крупным и всемирно известным представителем аналитического или иконологического направления был ученик фон Шлоссера Эрвин Панофский, который в своих трудах дал исчерпывающее определение метода искусствоведческой интерпретации произведения искусства, которое стало классическим и не нуждается в цитировании для объяснения методов исследования³⁵.

Для современного системного исследования уже недостаточно только анализа иконологического И синтеза, существенно методология дополнена тщательными исследованиями и другими существующими методами. Диахронический метод требует изложения явлений и фактов, событий мировой истории в хронологической последовательности. Синхронический выстраивает исследование, в том числе и сравнительное, на изучении объектов в одном выбранном промежутке времени без обращения к исторической перспективе. Сравнительный метод, включающий целую область исследований, направлен на историческое изучение двух или нескольких национальных культур в процессе их взаимодействия, взаимовлияния, установления закономерностей, их своеобразия и сходства. Семиотический метод, основанный на учении о знаках, позволяет изучить знаковую структуру (систему) любого произведения искусства.

Психологический подход в изучении произведений искусства позволяет судить о субъективном влиянии, которое играет существенную роль в развитии стиля. В биографии каждого художника можно выявить субъективные факторы, которые связанны с исторической обстановкой, отношениями с официальной властью, общественными представлениями об искусстве и т.д., и которые способны объяснить творческие успехи «благодаря» благоприятно сложившейся ситуации или «вопреки» трудностям.

Большое внимание в работе над темой уделено вопросам атрибуции неподписанных произведений на основе анализа стиля, иконографии,

³⁵ Панофский Э. Иконография и иконология.// Смысл и толкование изобразительного искусства. - СПб, 1999. - С. 55-57.

техники, на результаты физических и химических исследований. Предлагаемая новая в современном искусствознании методология атрибуции неподписанных произведений направлена на выявление и сопоставление икон одного иконостаса (которые в результате бытования оказались нередко в разных собраниях) и доказательство авторства всего иконостаса в целом. Успешность метода обусловлена богословским значением иконографической программы иконостаса, в котором каждая икона несет свою особую богословскую идею, выраженную в ее иконографии и связанную с особо почитаемым местными святыми и освящением храма во имя Спасителя, Богородицы, святых, христианского праздника или события Священной истории.

Иконы Пешехоновской мастерской рассматриваются как составные части иконостасов. Стилистическое единство разных иконографических сюжетов в одном иконостасе выражается в единстве колорита, соответствии орнаментов на фонах и полях икон и сходстве личного и доличного письма и позволяет выявить неподписанные иконы одного иконостаса. Таким образом, по соответствию стиля, техники, размерам, орнаментам можно выделить иконы одного иконостаса из разрозненных неподписанных произведений. Дальше работа строится на анализе икон целой группы. Каждый иконостас несет в себе свою выраженную в иконографии программу. Строгая религиозная иерархия сюжетов, подчеркнутая высотой рядов и пропорциями отдельных икон, симметричность их расположения помогает воссоздать программу иконостаса по набору входящих в него икон. В результате по иконографии храмовой иконы делается предположение о храме, для которого могла быть написана вся группа икон. Полученные выводы инвентарными описями фотографиями проверяются храмов интерьеров. Таким образом, удалось «собрать» значительные группы неподписанных произведений И доказать их безусловную принадлежность Пешехоновской мастерской.

Вспомогательную роль играют архивные исследования, источниковедческий анализ и синтез, стилистический анализ и синтез, метод аналогии, компаративный метод и др.

В реальной работе методы исследования, которые в описании методологии проявляются как несвязанные между собой исследовательские операции, сливаются друг с другом в один органический и неделимый процесс.

ГЛАВА 1.

Особенности восприятия и оценки древнерусского искусства в России XIX века.

§ 1. Возрождение интереса к древнерусскому искусству в России XIX века.

В XIX веке иконописное дело находилось под влиянием перемен, происходивших в социально-экономической жизни страны, в сфере государственного управления и культуры. В церковном искусстве второй наблюдаются принципиальные четверти XIX века стилистических ориентиров, отмеченные как современниками, так и последующими историками искусства и культуры. «Национальная идея во второй четверти XIX века отождествляется по преимуществу с идеей православия как в архитектуре, так и в живописи»³⁶. Национальнопатриотическое движение как следствие осмысления Отечественной войны 1812 года, а также внутренняя жизнь русского общества сформировали устойчивый интерес к открытию и изучению русских древностей. Иван Петрович Сахаров (1807-1863) так описывает свое время: «Нашему счастливому времени, изведавшему пустоту запада, предоставлена завидная участь: восстановить древнее православное иконописание, возвести это великое художество на степень классического образования и изучить его осьмивековую историю. Возрождение Византийских художеств возможно только нашему времени. Русскому народу искони суждено было усвоить эти художества для украшения

³⁶ Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - начала XX века. - М., 1997. - С. 140.

своих вековечных храмов»³⁷. В то же время активное церковное строительство в условиях подъема экономики создавало условия для появления значительного числа заказов на оформление новых храмов и обновление старых интерьеров. Вторая половина XIX - начало XX веков период оживленного строительства храмов в России, в это время были построены кафедральные соборы многих русских городов, занимающих центральное место в топографии местностей и во многом определяющих архитектурное лицо городских центров. Церковное строительство государственной программы составляло часть стилистического осмысления. Как должен выглядеть православный храм? исторические стилистические источники ориентироваться архитектор? Такие вопросы ставились работавшими церковной среде художниками, живописцами, иконописцами.

Экономическая и социальная многоукладность российской культуры сформировала и разные подходы к восприятию иконы. В иконописи XIX веков не существовало единого господствующего стилистического направления - различные типы икон получали распространение определенных социальных группах. Образа, удовлетворявшие крестьян, для представителей культурной элиты в значительной мере казались не соответствующими Первообразу. В старообрядческой среде были свои требования к церковному искусству, сохранении древней иконографии основанные Существование разных направлений русском иконописания. иконописании XIX века было обусловлено не только социальной принадлежностью верующих, которым предназначались Достижения в новых областях науки, таких как церковная история и археология, масштабные реставрационные проекты XIX века и научные экспедиции для изучения византийского искусства и древностей в местах их пребывания, точное копирование памятников и другие факторы повлияли на постепенное обращение к средневековой традиции во всех областях церковного искусства. При этом национальная тема возводится в ранг государственной программы.

Стилистические особенности церковного искусства XIX века связаны с переосмыслением культурного перелома в России рубежа XVII – XVIII веков, связанного с петровскими реформами. Переход от Средневековья к Новому времени оказался настолько резким и драматичным, что «после петровского времени общественное сознание каждого нового поколения вынуждено было возвращаться к осмыслению этого узлового момента новой русской истории» В современной искусствоведческой практике словом «влияние» уже невозможно объяснить сложные явления и

³⁷ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 2. - СПб, 1849. - С. 7. Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - начала XX века. - М., 1997. - С. 17 - 21.

процессы, проходившие в искусстве и культуре России и Европы XIX века. Осмысляя восприятие и усвоение европейской культуры, вопросы прямого и творческого заимствования, стилистического развития искусства Нового времени, в современном искусствознании говорят о встречных культурных процессах. Сохранившиеся храмы Финляндии наглядный пример стилистического развития церковной архитектуры и внутреннего убранства XIX века. В конце XVIII - начале XIX веков в русском столичном церковном искусстве господствовал стиль ампир, концепция архитектурного и художественного решения которого развивала идеи классицизма, общеевропейского движения, обращенного к философии рационализма и идеалам античности. Работавшие в России (и мастера адаптировали европейские художественные Финляндии) стилистические идеи для нужд Православной Церкви. В Финляндии сохранились несколько произведений этого художественного стиля³⁹: Никольская церковь в городе Котка (1801), Троицкая церковь в Хельсинки (1827), церковь мц. царицы Александры в Турку (проект 1838 года, освящена в 1846 году). Целенаправленная государственная политика, общественного, направленная на достижение экономического, культурного уровня и политического статуса народов и государств Европы, способствовала господству ампира в городском и церковном строительстве этого времени.

Одновременно, мы наблюдаем встречные процессы сознательного обращения к национальной традиции, особенно в церковной среде, более широко, в среде старообрядцев. Под духовным влиянием святителя Игнатия Брянчанинова и игумена Дамаскина Кононова, Валаамского монастыря, с 1840-х годов культурной элитой начинается постепенное внедрение национальных традиций в церковное искусство. Общество постепенно пришло к пониманию глубокой неразрывной связи русской культуры и православия, чуждости форм классицизма в церковном искусстве. Поиски национальной идеи приобрели особую остроту в полемике западников и славянофилов. «С точки зрения стилистики возрождение русского национального искусства мыслится славянофилами как возвращение и затем движение по пути, прерванному петровскими реформами. Это возвращение к истокам - к византийской традиции – должно охватывать все искусства – изящные и непосредственно связанные с бытом. «Искусство требует внутреннего мира и внутренней полноты, которой у нас еще быть не может; но за всем тем, в нем сильнее и сильнее начинает пробегать струя русской мысли... Даровитая молодость обращает глаза свои с любовью на тот строгий путь, который некогда был открыт нам Византией... Просвещенная любовь к художеству, поняв высокое достоинство этого пути, хочет снова записать в

Можно привести еще один пример сохранившегося храма в Хамине, но в интерьере произошли изменения, в результате иконы первоначального (современного строительству церкви) иконостаса были повешены на стены, а современный иконостас составлен из икон разного времени последней четверти XIX – начала XX веков.

Русскую живопись имя, некогда блестевшее в летописях основанием иконописной школы» 40 - писал славянофил А.С.Хомяков.

В качестве заказчиков и покровителей национального стиля выступает купечество. Это не случайно, основу купеческой среды Исторически старообрядцы. сложилось старообрядческие общины были хранителями старины, а их молельни и церкви хранили уникальные собрания икон. «Знатоков и любителей иконописания у нас так много, что их едва ли не встретим во всяком Русском городе. Мнениями этих людей мы должны дорожить, как опытными суждениями многих веков, как основанными на подлинниках нашей древности. У нас есть такие знатоки иконописания, что могут взойти в состязание с первым Европейским ученым о Византийском иконописании»⁴¹, - описывая «знатоков искусства», Иван Петрович Сахаров, несомненно, имел в виду старообрядцев. Учитывая положение старообрядцев как раскольников, людей «вне закона», Иван Петрович не мог опубликовать имена: «Разделение иконописания по школам я заимствовал у Русского народа, из суждений опытных знатоков и любителей наших древностей»⁴². «В двадцатилетнем моем наблюдении за иконописанием, я сначала видел наши святыни в храмах и в старинных домах родовых бояр и купцов; потом начал встречать знатоков и любителей; а теперь знаю более ста частных собраний. Ученые исследования появились у нас только в последнее десятилетие и не касались частных собраний»⁴³. Таким образом, во второй четверти XIX века в связи с общим увлечением древностями старообрядческое собирательство приобрело новый статус, многие старообрядцы признаются специалистами («знатоками») в области национального церковного искусства.

Осознание неразрывной связи понятий национального православного, привело к осмыслению ключевой роли Византии: обозрение Русских иконописания школ Византийской, как с родоначальницы и образовательницы наших школ, давшей нам все первообразы для наших храмов. Без изучения этой школы мы не можем понимать значения и Русских школ»⁴⁴. Воспроизведение элементов византийских и древнерусских форм в художественном оформлении храмов становится практической задачей для архитекторов и иконописцев. Понятие древнерусского стиля в церковном искусстве связывалось с произведениями XVII века (до Церковного Раскола), обращение к византийскому стилю означало пойти дальше вглубь времен, изучить более древние образцы.

Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - начала XX века. - М., 1997. - С 151

⁴¹ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 2. - СПб, 1849. - С. 7.

⁴² Там же, с. 8.

⁴³ Там же, с. 9.

⁴⁴ Там же.

Знакомство архитекторов, живописцев и ученых с византийскими и древнерусскими памятниками стало возможным в результате работы над крупными реставрационными проектами (Киево-Софийский собор (1843-1853), соборы Московского Кремля и другие⁴⁵), исследованием памятников на местах (зарисовки храмов с натуры, составление архитектурных чертежей и планов, коллекционирование и копирование икон, мозаик и фресок) и работы с древними рукописями. Критик В.В.Стасов указывал на 1840 – 1850-е годы как на время возникновения «византийского стиля»: «О византийской архитектуре имели у нас в тоновское время⁴⁶ лишь самые смутные представления и начали узнавать ее в самом деле лишь гораздо позже, по многочисленным рисункам русских архитекторов, пустившихся в конце 1840-х гт. в Грецию и на Восток»⁴⁷.

Последовательное обращение к византийскому стилю в церковном искусстве возникло под покровительством Николая I, после его смерти современник написал: «Нельзя не вспомнить без благоговения о том высоком покровительстве и той отеческой заботливости, каким постоянно исполнен был покойный монарх относительно художественного мира и его представителей... Государь навещал их мастерские, следил за работами, открывал все вспомогательные способы, радовался успешному ходу дела, одобрял, и щедротам Его Величества обязано целое поколение не только русских, но и иностранных художников» 48. Благодаря участию Императора, византийский стиль в церковном искусстве прибрел значительные масштабы.

Широкие возможности для исследований памятников истории и культуры Византии открылись в связи с расширением границ Российского государства на юге. Присоединение Крыма и Кавказа – бывших провинций и областей культурного влияния Византии, освоение Черноморского побережья, а затем и Балканские войны способствовали возрождению интереса к истории и культуре Византийской империи и стимулировали развитие исторической и искусствоведческой науки. Кроме того, усиливающееся в середине XIX столетия подчеркивание культурного и религиозного престижа Византии в русской культуре было, безусловно, связано с международной государственной политикой на Балканах на фоне обострения европейского воздействия на Турцию.

Исторический кругозор расширяется, и внимание переходит от идеализации государственного устройства и культуры античности и европейского классицизма на последовательное открытие духовных и культурных ценностей Византии. Появляется живой творческий интерес к

Подробнее о реставрационных проектах XIX века: Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. - М., 1999; Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. - М., 2004.

¹⁶ Под тоновским временем понимается период 1830-40-х годов.

Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства: Наша архитектура. // Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т.2. - М., 1952. - С. 514.

Рамазанов Н. Материалы для истории художеств в России, кн. 1. М., 1863. с. 125. Цит. по: Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. 19 век. - М., 1986. - С. 27.

подлинным истокам православного искусства⁴⁹. «Ни одно государство не вмещает в себе столько памятников Византийского иконописания, как Русская земля. Несмотря на все пожары, войны и разграбления, и на нашу горькую долю поновлять древности, мы должны гордиться перед Европою своими сокровищами»⁵⁰. В своей книге И.П.Сахаров называет 40 известных ему византийских икон в России. В круг детального изучения ученых вошел ряд совершенно новых памятников византийского круга, воспроизведение заново открытых архитектурных форм спровоцировало стилистические изменения в церковной живописи.

В это время для столичных храмов, кафедральных городских соборов и монастырей заказываются иконы, написанные в мастерской Пешехоновых. В 1856 году В.М.Пешехонову было пожаловано звание Иконописца Высочайшего Двора и право использования на вывеске Государственного герба России Торобыло высшей степенью поощрения качества продукции в России XIX века и ставит иконы В.М.Пешехонова в ряд значимых произведений искусства своего времени.

Даже после разрушительных событий XX века, архитектурные формы храмов известны по сохранившейся документации, по чертежам и фотографиям можно проследить стиль, на который опирался архитектор. Живописное убранство большинства храмов утрачено, лишь немногие интерьеры сохранились в первоначальных формах. Наиболее информативными источниками сведений о церковной живописи являются инвентарные описания храмов и фотографии интерьеров.

В инвентарных описях пешехоновские иконы характеризуются как выполненные «в византийском стиле», «в древнерусском стиле», «иконы греческого письма» и «по древним образцам». Святитель Игнатий Брянчанинов, описывая скит Всех Святых Валаамского монастыря, иконы верхней и нижней церквей которого были также написаны в мастерской Пешехоновых, сообщает: «Посреди скита – каменная двухъ-этажная церковь в Византийском вкусе»⁵².

Изучение иконописного наследия мастерской показывает, что понятия византийского, греческого и древнерусского стилей по отношению к художественному стилю и технике выполнения икон использовались как синонимы довольно долго. Отличия между пешехоновскими иконами, выполненными в византийском и древнерусском стиле, незначительны. Различие в терминологии, повидимому, относилось к иконографии произведений. Воспроизведение иконографических изводов и орнаментов разного времени лежало в основе понятия о стиле произведений. Знакомство с древнейшими

пожаловании ему звания «Иконописец Двора Его Императорского Величества».

Святитель Игнатий Брянчанинов. Посещение Валаамского монастыря.//
Аскетические опыты. Т. 1. - М., 1993. - С. 448.

⁴⁹ Савельев Ю.Р. «Византийский стиль» в архитектуре России. - СПб, 2005. - С. 7-13

⁵⁰ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 2. - СПб, 1849. - С.19. РГИА, СПб. Фонд 472, оп. 9, ед. хр. 34. 1856 г. Пешехонов В.М. – иконописец. О

византийскими произведениями, происхождение которых подтверждалось письменными источниками, и воспроизведение их иконографии лежало в основе понятия «Византийского стиля». Об этом упоминается и у И.П.Сахарова: «Византийская школа и все произведения ее, вместе с другими греческими художествами, были известны в России издревле под названиями: Византийских, Греческих и Корсунских... Из сличения всех сохранившихся памятников Византийского художества, оказывается, что они носят на себя один и тот же отпечаток и различаются только веками своего появления»⁵³. Сахаров различает восемь школ иконописания: византийскую, киевскую, новгородскую, московскую, устюжскую, строгановскую, фряжскую и суздальскую. Д.А.Ровинский объясняет особенности понятия «русских икон»: «Памятники русского иконописания не восходят ранее XVI века... Любители и собиратели русских икон различают в них три главные письма или пошиба: новгородское строгановское и московское. Некоторые из наших исследователей прибавляют к этим трем письмам еще четыре школы: киевскую, устюжскую, суздальскую и фряжскую»⁵⁴.

Например, царские врата прихода Лиекса (кат. № 21, ил. № 103) происходят из Никольского храма Никольского скита Валаамского монастыря, иконостас которого выполнен в 1853 году в мастерской Пешехоновых. Инвентарное описание Валаамского монастыря 1864 года сообщает о внутреннем убранстве храма следующее: «иконы в иконостасе греческого письма, писанные на дсках золотистыми красками». Фотография интерьера храма из фотоархива Ново-Валаамского монастыря⁵⁵ (ил.103) иллюстрирует упомянутый в описании иконостас «греческого письма». Согласно тому же описанию сам храм «архитектуры византийской, смешанной с готической». По-видимому, под «греческим письмом» подразумевается используемая Пешехоновыми иконография, которая опиралась на так называемые «иконы греческого письма... принесенных из Греции до XV века»⁵⁶. Д.А.Ровинский отмечает плохую сохранность греческих икон, что после «двух, трех поновлений не остается никакой возможности судить о первобытном состоянии иконы»⁵⁷. Из всех описанных в исследовательских работах школ, иконы «греческого письма» представляют самую расплывчатую категорию памятников.

В «Обозрении иконописания в России до конца XVII века» Д.А.Ровинский подытоживает «византийское иконописание не оставалось в России в виде исключительного образца, но имело у нас свое развитие; что это развитие совершалось под влиянием западных искусств, и более всего под влиянием итальянской живописи, столь близкой в древних

57 Там же.

⁵³ Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. **2**. - СПб, 1849. - С. 13.

Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. - СПб, 1903. - С. 19. Первое издание книги было в 1856 году.

Фотографии опубликованы: Valamo and its message. - Helsinki: Valamo-seura. 1983. - C. 204, 205.

⁵⁶ Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. - СПб, 1903 - С 13

произведениях своих к византийской школе; что в одно и тоже время плохие иконописцы продолжали удовлетворять ежедневным требованиям православных, переписывая тысячи раз один и тот же образ, а хорошие мастера составляли новые переводы, и что нововведения последних не были противны правилам церкви, которая не столько стесняла иконописцев в расположении иконы, сколько требовала от них сохранения в оной приличия и узаконенных символов»⁵⁸. Сравнительный анализ произведений древней иконописи, фрески, мозаики и книжной миниатюры выявляли иконографические источники древнерусского искусства: «позднейшие (по сравнению с лицевым Менологиумом X века составленного по приказанию Василия Младшего Порфирогенета - Б.Ж.) рисунки XII и XIII веков имели большее влияние на нашу иконопись. Так, например, Тайная Вечеря в двух видах, изображенная мозаикою в Киевском соборе и в церкви св. Михаила, повторяется в царских дверях в XVI и XVII веке с незначительными изменениями в Саввинском монастыре, в Троицком соборе и во многих других церквях»⁵⁹.

От академической живописи выпускников Академии Художеств происходит постепенное обращение к традиционной иконографии, эта тенденция является характерной для храмового убранства середины XIX века. Несмотря на профессиональные и талантливые работы величайших художников-академистов области религиозной живописи, общественный интерес переносится на работы «в древнем стиле и по древним подлинникам». Характерным примером такого поворота является иконостас церкви Введения во Храм Пресвятой Богородицы Мраморного дворца в Санкт-Петербурге (ил.102), принадлежавшего великому князю Константину Николаевичу. В декабре 1849 года церковь была вновь освящена в связи с перенесением ее в другие покои. К освящению церкви был исполнен новый четырехрядный иконостас, написанный в лучших традициях западноевропейского искусства знаменитыми художниками, академиками и профессорами Императорской Академии Художеств -М.И.Скотги, К.Дузи, Т.А.Неффом, П.М.Шамшиным, Ф.П.Брюлло, Ф.А.Бруни. Несмотря на высокую стоимость работы виднейших петербургских живописцев, всего через три года после освящения Введенской церкви Мраморного дворца мастерская В.М.Пешехонова исполнила заказ более чем на 50 икон для той же Введенской церкви, которые заменили в иконостасе почти все произведения знаменитых художников⁶⁰.

Пешехоновские иконы неоднократно упоминаются в Историкостатистических сведениях о Санкт-Петербургской Епархии, а также в

⁵⁸ Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII века. - СПб, 1903. - С. 12.

⁵⁹ Там же, с. 11.

⁶⁰ Сосновцева И.В. Икона в Петербурге.// Религиозный Петербург. - СПб, 2004. - С 484

брошюрах и книгах, изданных Валаамским монастырем⁶¹, где для характеристики работ используются понятия «византийского» и «греческого» стилей. Сын Василия Макаровича Пешехонова Сергей Васильевич в своих записях называет профессию отца и деда: «художник византийской церковной живописи»⁶². Князь Григорий Гагарин, знаток византийских древностей, в одном из своих писем (1852 год) описывает Макария Пешехонова и его сына Алексея так: «Со своей стороны я был очарован их чисто византийским талантом, их специальными познаниями и кротостью»⁶³.

Что означает понятие «византийского стиля» в церковной живописи середины XIX века? Фактически, частичный возврат к древнерусской и византийской иконографии и отказ от прямого заимствования композиций западноевропейских художников на религиозные темы. Использование прорисей с византийских и древнерусских икон, старых иконописных подлинников становится важным иконографическим источником для иконописцев XIX века. В иконопись возвращались традиционная атрибутика и типы церковных облачений. Пешехоновы выразили современные им веяния и соединили господствующую академическую трактовку формы с традиционной древнерусской иконографией.

Важно отметить, что Пешехоновы происходили из известной старообрядческой семьи, которая в середине XIX века приняла единоверие. По сохранившимся автобиографическим запискам академика В.М.Максимова $(1844-1911)^{64}$, ученика пешехоновской мастерской в 1855-1856 годах, Василий Макарович Пешехонов был «прихожанином единоверческой Николая Чудотворца церкви» 65, а его жена Марфа Никифоровна была православной. В мастерской работали и старообрядцы, и православные. Мастерская выполняла заказы для православных, старообрядческих и единоверческих общин. Безусловно, именно в старообрядческой среде бережно сохранялись древние иконописные традиции, которые оказались востребованными при оформлении церковных интерьеров. В рамках государственной программы, направленной на возрождение средневекового православного церковного искусства, существовал определенный дефицит мастеров, которые могли бы работать, ориентируясь на древние образцы. Старообрядческая среда сохраняла не только ценные древние иконы, но и технологии их изготовления, передававшиеся из поколения в поколение. С другой стороны, научные достижения в области церковного искусства

Историко-статистические сведения о С-Петербургской епархии. Выпуски 1-10. -СПб, 1869 – 1885; Валаамский монастырь и его подвижники. - СПб., 1889; Валаамский скит во имя Всех Святых. - СПб, 1902 и др.

⁶² Семейный архив Пешехоновых-Присовских (США).

⁶³ ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 687.

⁶⁴ OP ГРМ, Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-1867 133 п

⁶⁵ ОР ГРМ, Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-1867, с. 56.

сформировали определенные требования и контроль со стороны образованного заказчика.

В настоящее время вопросы старообрядческой иконописи находятся на одном из самых ранних этапов исследования. С точки зрения сословной принадлежности старообрядцы принадлежали в основном к крестьянству и купечеству. «Старообрядцев-дворян практически не оставалось в XIX веке, поэтому это сословие не давало каких-либо важных характеристик для исследования» 66. При Императоре Николае I (1825-1855) была «разработана общая политика, включавшая статистические старообрядчестве, исследования O ужесточение имперского законодательства, введение новых уголовно-правовых норм, уголовно-исполнительной системы, регулирование применение разнообразных внесудебных форм преследования раскольников. Церковь, ободренная такой поддержкой государства, определила борьбу с расколом одним из основных направлений своей деятельности»⁶⁷. Указом 1835 год старообрядцев в зависимости от принадлежности к тому или иному направлению (согласию) разделили на «самых вредных», «вредных» и старообрядцам вредных», всем запретили богослужение, с их храмов сняли кресты. У старообрядцев не было паспортов и, следовательно, права передвижения даже внутри России, старообрядческие браки не признавались, дети старообрядцев считались незаконнорожденными и не имеющими права на наследство. С 1846-1847 годов «раскольникам» запретили приобретать недвижимость и землю, состоять в купеческих гильдиях, быть избранными на общественные должности. Старообрядческие иконы и книги конфисковывали с последующей передачей в Министерство внутренних дел.

Анализируя юридические документы Российской Империи по отношению к старообрядцам XIX – начала XX веков, историк А.В.Стадников приходит к выводу «о необходимости выделения особой группы преступлений – преступлений, совершенных старообрядцами против основ православной веры и церкви. В уголовном законодательстве той эпохи применялся термин «преступление против веры». Объектом совершения таких уголовных деяний, по мнению законодателей, являлись целостность и единство православной церкви, ее всеобъемлющее право на организацию церковно-приходского образования, духовное просвещение, ведение учета браков, рождений и смертей среди русского православного населения. Преступное деяние могло быть совершено как в форме действия (например, отправление богослужебных обрядов), так и бездействия (недонесение на родственников о вступлении в раскол). В качестве субъектов такого вида преступлений можно определить, в основном, старообрядца (любого толка). При этом принадлежность

⁶⁷ Там же, с. 45.

⁶⁶ Стадников А.В. Московское старообрядчество и государственная конфессиональная политика XIX – начала XX века. - М., 2002. - С. 12.

обвиняемого к расколу играла решающую роль в вынесении обвинительного приговора суда»⁶⁸.

Мастерская Пешехоновых является примером развития ситуации в Петербурге. Усиление государственного давления стало основной причиной активного перехода старообрядцев в единоверие - течение, возникшее в старообрядчестве исторически в 1801 году. Единоверие регламентировалось «Правилами учреждения единоверия», принятыми в 1800 году Синодом по инициативе московского митрополита Платона (Левшина). Единоверцы подчинялись церковному священноначалию (признавали главенство Святейшего Синода) при условии сохранения старых обрядов (двоеперстия, службы по старопечатным книгам и других). Основное различие между старообрядчеством и единоверием заключается принятии единоверцами церковной иерархии. «Петербургская жизнь Пешехоновых не могла бы состояться, если бы они не примкнули к единоверию. Но и в этом варианте, несмотря на огромное количество заказов от высших сановников государства и церкви, единоверие не спасало полностью от некоторого описанного Лесковым недоверия, с одной стороны, и от ощущения гонимости, с другой. Внутренне старший из Пешехоновых, вместе со своими сверстниками, такими как престарелый ушедший на покой иконописец Иван Егорович Краснов, друг и сотрудник молодых лет Макара, примыкали к ревнителям старой веры, хотя и не пытались плыть против течения. В то же время совершенно ясно, что этот круг людей был далек от того страстного накала религиозного переживания, которым отличались старообрядцы поры раскола»⁶⁹. Вникая начальной детали юридического законодательства, проясняются причины, по которым И.П.Сахаров и Д.А.Ровинский не опубликовали имена «знатоков и любителей» старины.

Как уже отмечалось ранее, старообрядцы состояли в основном в купеческом и крестьянском сословии. Купечество, несмотря на свою приверженность к старообрядчеству, значительно повышает свое социальное положение в обществе в середине – второй половине XIX века. Историк В.Е.Макаров в начале XX века отмечает, что «старообрядчество издавна отличалось и своим богатством, вследствие принадлежности к нему большого количества купцов и фабрикантов». Финансовые накопления старообрядцев играли значительную роль в развитии капитализма в России, особенно в провинциальных городах. В работе «Купцы-староверы в экономике Санкт-Петербурга» на основе анализа документов исследователь Д.Е.Расков делает следующий вывод: «в последние десятилетия XIX века старообрядческое купечество Петербурга было задействовано в основном в торговле мануфактурными товарами, готовыми платьями и продовольственными товарами (мясо, рыба,

Валентина Александровича Булкина. - СПб, 2007. - С. 325-326.

Там же, с. 57
 Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинъка Макар Самсонович и Маминъка Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения

колониальные товары), чему в немалой степени способствовали конфессиональные связи с другими регионами России. В промышленном производстве записные купцы-староверы находились на периферии экономики, не участвуя в таких высокодоходных и быстроразвивающихся отраслях промышленности, как бумаготкацкая, шерстопрядильная, суконная, сахарная. Они владели приблизительно 27% лаковаренного и 10% кожевенного производства. Далеки они были и от финансового мира столицы (В.А.Кокорев был редким исключением, к тому же он числился в московской купеческой управе). Среди согласий в предпринимательской сфере явно преобладали беспоповцы (федосеевцы и поморцы)»70. Раскин ориентируется на «записных купцов-староверов», которые были официально зарегистрированы старообрядцы. Безусловно, как предпринимательская деятельность столице затруднялась принадлежностью к старообрядчеству. «Давление государства ощущали на себе и отдельные старообрядцы. Купечество, для которого гражданские и имущественные вопросы были крайне важны, особенно остро чувствовало свое бесправное положение. Зачастую это вынуждало купцов переходить из беспоповского согласия (наиболее притесняемого) в поповское (как сделал Морозовы) или даже в единоверие (как сделали Гучковы и Хлудовы)»⁷¹. Так же поступили и Пешехоновы.

Кроме финансовых возможностей, предоставляющихся предпринимательской деятельностью, статус старообрядцев повышался в среде коллекционеров, ученых и историков древностей. Единоверцы начинают активно привлекаться к оформлению церковных интерьеров в столичных и провинциальных православных храмах и монастырях. В.М.Пешехонов стал придворным мастером (1856), старшим начальником иконописного цеха, который судил всех мастеров, имевших мастерские в Петербурге⁷². Работы Пешехоновых были востребованы православными, старообрядческими и единоверческими общинами. Также среди мастеров артели были и православные, и старообрядцы, и единоверцы.

Неоценимую роль в изучении и сохранении памятников древнерусской истории и художественной культуры, в формировании общественного интереса к византийскому и древнерусскому искусству сыграл известный художник и археолог академик Федор Григорьевич Солнцев (1801-1892). Федор Солнцев родился в семье крепостных крестьян в селе Верхне-Никульское (Некоузский район Ярославской области). Жители этого района, по утверждению К.К.Озерова, традиционно исповедовали старообрядчество.

70 Расков Д.Е. Купцы-староверы в экономике Санкт-Петербурга. // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып.8. - М.: 2000.

72 ОР ГРМ, Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-

1867, c. 69.

⁷¹ Юхименко Е.М. Правительственная политика «борьбы с расколом» и история старообрядческого движения XVII— начала XX вв. // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып. 9.— М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 2002.— С. 4.

Ф.Г.Солнцев, выпускник Академии Художеств, был признанным экспертом в области изучения древностей. Его формирование как археологического живописца проходило под руководством президента Императорской Академии художеств А.Н.Оленина, который привлекал его для исполнения работ и заказов, нацеливая на художественно-археологические исследования. В 1836 году Ф.Г.Солнцев был удостоен звания академика. Современники называли его исключительно художником-археологом, его многолетняя художественно-археологическая деятельность была отмечена наградой Императорского Русского Археологического общества и государственными наградами.

С 1830-х годов начались регулярные поездки Ф.Г. Солнцева по стране, которые с перерывами продолжались до 1853 года. Русские древности зарисовывались со скрупулезной точностью, собрание Солнцева насчитывает более 5000 акварелей и рисунков. Рисунки всегда сначала направлялись к А.Н.Оленину, а тот, в свою очередь, знакомил с ними Императора Николая I, одобрявшего занятия художника, как деятельность, направленную на укрепление основ российской государственности. Свыше пятисот лучших акварелей и рисунков Ф.Г.Солнцева были переведены в литографии и впервые составили уникальный иллюстрированный свод памятников отечественной старины «Древности Российского государства», которые вышли в шести отделениях в 1849-1853 годах. Это издание, задуманное Олениным, послужило бесценным источником для изучения памятников культуры прошлого 73 .

С 1843 по 1869 годы Ф.Г.Солнцев преподавал иконописание в Санкт-Петербургской Духовной Семинарии. В 1858 году академик Солнцев был приглашен в Министерство госимуществ руководить работами по изготовлению иконостасов для церквей западных губерний, где с 1858 по 1866 годы по его эскизам и под его наблюдением художники (академики живописи) Н.А.Майков, В.В.Васильев и Титов написали свыше 200 иконостасов. Эта работа по наблюдению за реставрацией церковной живописи, созданию эскизов иконостасов продолжалась для протяжении всей его жизни И оказала огромное влияние стилистическое развитие иконописи и иконографии XIX столетия. «Характерно, что Васильев вместе с Солнцевым и были главными выразителями нового (Пешехоновского - Б.Ж.) стиля, выравнивая и канонизируя его с точки зрения академических требований и традиций» -Бакушинский. Академик В.В.Васильев до академического образования был учеником, потом мастером пешехоновской мастерской.

Важным трудом Ф.Г. Солнцева было создание «Святцев» (1866) с образцами для иконописцев, одобренных митрополитом Московским Филаретом.

⁷³ Богатская И.А. Федор Солнцев – художник, археолог, реставратор. // Журнал «Мир истории», № 7/2001.

Архивные документы неоднократно упоминают о сотрудничестве Ф.Г.Солнцева с Пешехоновыми. Для проведения работ по возобновлению Софийском соборе Федор Григорьевич рекомендовал Макария Самсоновича Пешехонова, как единственного знакомого ему мастера, способного справиться со сложной задачей возобновления древней византийской живописи⁷⁴. Сохранилось письмо (1843) М.С.Пешехонова сыну Василию, в котором Макарий Самсонович сообщает о сделанном ему предложении: «Господин Солнцев велел мне подумать на будущее лето ехать в Киев. Он предлагает мне настенную работу в Киево-Софийском соборе. Пять раз забеленную XI века греческую живопись очистить и возобновить. Он сам делал пробу. Я видел эти рисунки. Они будут представлены Императору. Господин Солнцев велел мне подумать и согласиться на будущее лето ехать в Киев»⁷⁵. Из содержания письма можно сделать вывод о том, что Макарий Самсонович Пешехонов был первым мастером, к которому обратился Ф.Г.Солнцев сразу же после экспертизы киево-софийских фресок, продумывая возможности возобновления настенной живописи в соборе. Очевидно, Ф.Г.Солнцев предполагал, что весь комплекс работ по реставрации живописи будет возложен на Макария Самсоновича, включая очистку фресок от позднейших наслоений. Пешехоновская мастерская выполнила около трети работ в Киево-Софийском соборе, но по причине развития плесени контракт был расторгнут и росписи почти полностью были переделаны последующими мастерами.

Прориси «Святцев» Солнцева, его эскизы для иконостасов были частым источником для иконографических композиций, использующихся в Пешехоновской мастерской. Их сотрудничество было эффективным и плодотворным.

Большие старания для развития византийского стиля в церковном искусстве приложил князь Григорий Григорьевич Гагарин, который с 1859 по 1872 годы был вице-президентом Академии Художеств. Еще задолго до вступления в Академию Художеств он начал собирать материалы для «византийского обновления русского искусства», его труды были направлены на распространение среди иконописцев византийских и древнерусских иконографических форм. Как художник он расписал в «византийском стиле» Сионский собор в Тифлисе (1853), причем впервые применил в России так называемый энкаустический способ фресковой живописи (красками, приготовленными на особой мастико-восковой эссенции). Им составлены планы церквей на Кавказе: в Хасав-Юрте, Дербенте, Кутаиси, Мухровани, Грозном, Воздвиженской, Тифлисе (военный собор и гимназическая церковь), Боржоме, Ейске, Темир-Хан-Шуре, Шуше, Николаевской станице, Елисаветполе, Екатеринодаре и в доме экзарха Грузии в укреплении на Белой речке. Кроме того, им

Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гт.// Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август – декабрь.
 ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 686.

написаны иконы для дворцовых церквей Великой Княгини Марии Николаевны (1856) и принца Ольденбурского в Петербурге, церквей в селе Окнах Херсонской губерпии, селе Сурах Тульской губернии, Баден-Бадене (1883), имении Сучках Корчевского уезда Тверской губернии (1884), Карасане в Крыму (1889), церкви Покрова на Боровой улице в Петербурге (1892) и другие. Предсмертным его трудом были иконы для Ментонской церкви⁷⁶.

Князь Г.Г.Гагарин стремился к широкому распространению византийского стиля в церковном искусстве. На общем собрании Императорского русского Археологического Общества «14 марта 1870 года князь Г.Г.Гагарин сделал следующее заявление: «С каждым годом возрастает все более и более внутри России желание, при постройке новых храмов, воспроизводить образцы прежних старинных церквей наших в византийском стиле. К сожалению, до сих пор нет ни одного сочинения написанного по-русски, которое могло бы основательно ознакомить как архитекторов, так и публику с истинным византийским стилем...»⁷⁷ Князь рекомендовал архитектора К.М.Быковского, преподавателя истории изящных искусств в Московском архитектурном училище для составления руководства по византийскому стилю. Несмотря на то, что на составление руководства были выделены средства, исследование затянулось, и вследствие чего, не было опубликовано.

заведование Князю Г.Г.Гагарину было поручено классом иконописания при Академии Художеств. Ему удалось добиться государственного финансирования в сумме 4000 рублей в год для приобретения нужных для класса книг, моделей и других предметов, необходимых для полноценного образовательного процесса. При содействии князя работа по собиранию и копированию древностей (в частности, фресок и икон в России и на Афоне) приобрела целенаправленность. систематичность и Так, пля художественных предметов в разных губерниях России был командирован профессор А.М.Горностаев, а П.И.Севастьянов - на Афон. В результате при Академии Художеств деятельности был древнехристианский музей. Экспедиция П.И.Севастьянова завершилась успешно, «он привез иконных изображений: на стенах (фресок) 300, на досках 100, в рукописях 640, заставок и букв до 500, мозаичных 12, эвальированных 12, шитых 44, разных 147; по ваянию - рисунков церковной утвари 131; по зодчеству - рисунков церковных зданий и украшений до 250; по полиграфии - греческих рукописей 4067, славянских 522, печатных славянских 90, актов до 300». Научные экспедиции, нацеленные на собрание оригиналов и точных копий

Веселовский Н.И. Князь Г.Г.Гагарин. Некролог//Зодчий. - СПб, 1893. Вып. 2.
 С.15-16; Долгова С.Р. Художник Г.Г.Гагарин в Грузии. // Панорама искусств. - М.,1980. С. 209-213; Савинов А.Н. Г.Г.Гагарин. - М., 1951.

Веселовский Н.И. История Императорскаго русскаго археологического общества за первое десятилетие его существования 1846 – 1896. - СПб, 1900. - С. 151-154.

древних икон, миниатюр и фресок, оказали неоценимую роль в формировании представлений о стилях, сюжетах и технике иконописи.

Работа по собиранию и копированию древних памятников, распространение византийского стиля в церковном искусстве совершенно не означали принуждения архитекторов и живописцев к точному копированию произведений. Свободное подражание древним образцам ценилось выше буквального. Для утверждения в церковном искусстве «исторической верности» и «надлежащего изящества» при Академии Художеств был создан Класс православного иконописания.

экспедиций, музеев, Организация научных исследований памятников православной культуры и, как следствие, воссоздание древних форм в новых интерьерах, - вот та среда, в которой был востребован талант Пешехоновых. Князь Григорий Гагарин в письме В.М.Пешехонову подчеркивает, что приличной встрече он был очарован «византийским талантом» и специальными познаниями Макария Самсоновича и Алексея Макаровича Пешехоновых. Подобные характеристики пешехоновского как «византийского» в иконописи часто встречаются у современников, в профессиональных изданиях, частной переписке, художественных произведениях и дневниках. Даже в духовной среде использовалась именно такая терминология. Например, святитель Николай Японский 24 сентября 1879 года записал в своем дневнике: «Опять очень возбудилась мысль - иметь иконы для нашей церкви в Миссийском доме - византийского стиля. Отыщу академика Солнцева и посоветуюсь с ним: если в Петербурге могут хорошо написать, непременно закажу, хоть бы и дорого взяли; в итальянском же - будут - в большом храме, - напишут в Новодевичьей обители»⁷⁸. В результате из иконописцев Москвы и Санкт-Петербурга он выбрал Василия Макаровича Пешехонова для написания икон в «большой храм». Так, 22 мая 1880 года святитель Николай посетил несколько иконописных мастерских в Москве и записал в своем дневнике: «Поехал потом к иконописцу Рогожину смотреть иконы для Грузинской Божией Матери по рекомендации Федора Никитича Самойлова. Иконы в строгом греческом стиле, то есть почти все - безобразие. Нет уж, для Японии лучше Пешехонова»⁷⁹.

Термин «греческое письмо» в XVIII веке, начиная с правления Елизаветы Петровны, означал продолжение традиции «школы Оружейной палаты», «в силу приверженности традиции царских изографов, которая в XVIII веке именовалась «греческим письмом» Кроме того, «в формировании понятия «греческого письма» участвовала и новогреческая иконопись XVIII–XIX вв. Без этого нельзя правильно истолковать слова св. Николая Японского, который противопоставляет

78 Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 279.

78

Дневники святого Николая японского. Г.1. - СПо: гиперион, 2004. - С. 279. Корнеева Н.И. Московские иконописцы Иван Гусятников и Егор Грек: о судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной Палаты в пер. пол. XVIII в. // Материалы Третьей научной конференции по проблемам русской культуры второй половины XVII-начала XVIII веков, 8-11 июля 1993 г. - М., 1994.

«пешехоновский стиль» «старому греческому (т.е. средневековому. – И.Б.-Д.) письму», которое считал безобразным»⁸¹.

Интересны наблюдения русских художников над стилистическим развитием иконописания. В частности, Иван Николаевич Крамской «рассматривал живопись снаружи в церквях кремлевских, славная, все суздальская, да с золотом, т.е. самая византийская, Бейдерман и Бруни, впрочем, подошли близко к этому стилю» 82. Не только И.Н.Крамской, но и другие художники середины - второй половины XIX века воспринимали Ф.А.Бруни как эталон «Византийского стиля» в живописи, в том числе и иконописцы Пешехоновы, что видно из контекста переписки. Письма проясняют восприятие М.С.Пешехоновым современной ему живописи: высокие оценки произведений Ф.А.Бруни, критика Д.И.Антонелли и неприятие художников, которым только бы сделать что-нибудь «фантазическое», написать поскорее и продать подороже.

Церковное искусство предполагает тесное сотрудничество живописца (иконописца) и архитектора. По мнению исследователя «византийского стиля» в архитектуре XIX века Ю.Р.Савельева, А.М.Горностаев был одним из первых архитекторов, воплотивших идеи «византийского стиля» в творчестве. Обращение к византийским формам произошло под влиянием общения архитектора со святителем Игнатием Брянчаниновым и архимандритом Дамаскиным Кононовым⁸³. В.М.Пешехонов также общался с настоятелем Валаамского монастыря игуменом Дамаскиным, переписывался с ним⁸⁴, писал по его заказу иконы. В письмах упоминаются неоднократные личные встречи игумена Дамаскина с В.М.Пешехоновым, знакомство с семьей иконописца, обстоятельствами жизни, обсуждение икон. Интерьеры церквей, построенных по проектам архитектора А.М.Горностаева, часто оформлялись Пешехоновыми, как, например, в Валаамском монастыре, Новой Ладоге и нескольких петербургских храмах. Очевидно, национальные идеи архитектурных форм А.М.Горностаева находились в стилистическом единстве с иконостасами и интерьерами, вышолненными мастерами пешехоновской артели. Причем, на А.М.Горностаева, как правило, возлагалось и руководство работами по оформлению интерьеров, он делал проект и корректировал работу пешехоновской артели. В.М.Максимов упоминает (1855), как несколько образов, не принятых А.М.Горностаевым по качеству личного письма, по указанию того же Горностаева носили для исправления к художнику Баранову, который поправлял личное письмо на иконах в лучших академических традициях.

81 Бусева-Давыдова И.Л. Отзыв на данную диссертацию.

⁸² Цит.по: Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII - начала XX века. - М.: Галарт, 1997. - С.141.

⁸³ Савельев Ю.Р. Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века. - СПб, 2005. - С. 32.

⁸⁴ Архив Ново-Валааммского монастыря. Db: 1-12. Письма игумена Дамаскина.

Развитие научного и частного коллекционирования древностей, желание иметь древний образ дома активизировало целую отрасль иконописания – иконописцев-старинщиков – производителей икон с признаками древности, тонких копиистов, повторяющих произведения до мельчайших деталей. «Подделки» икон становятся популярными с середины XIX века и показывают высокое качество работы, знание древней техники и технологии иконописания, а также знакомство с оригинальными образцами.

Результаты научных экспедиций, достижения реставрации и коллекционирования древних икон позволили иконописцам знакомиться с оригинальными образцами и создавать их точные копии, что значительно повлияло на формирование и развитие стиля иконописания 1840 – 1880-х годов, времени расцвета мастерской Пешехоновых. В это время расширяется терминология иконописания в сторону более дифференцированного разделения на географические зоны и века. Постепенно на рубеже XIX – XX веков Пешехоновское направление вытесняется на периферию иконописи. В столичных мастерских вырабатывается новый художественный стиль, отвечающий потребностям эпохи, который получил условное название «Придворная Мстера», наиболее яркими выразителями которого стали иконописцы В.П.Гурьянов, братья Чириковы, М.И.Дикарев и другие известные на всю страну мастера-мстерцы.

Господствующие в культуре принципы историзма направляли церковное искусство в России на традиционно православные источники, которые, начиная с 1840-х годов, неизменно связывались с изучением византийского искусства. Активное частное коллекционирование, деятельность по изучению древнерусского и византийского искусства Г.Г.Гагарина, академика Ф.Г.Солнцева, И.П.Сахарова, Д.А.Ровинского и их современников, использование в научных изысканиях старообрядческого наследия, - сформировали общественный интерес к этим предметам, это была деятельность по собиранию информации, фаза, всегда предшествующая серьезному и скрупулезному научному труду, который начал позднее Н.П.Кондаков и его школа. Произведения Пешехоновых ассоциировались с «Византийским», то есть истинно православным стилем церковной живописи в русском церковном искусстве 1840 - 1880-х годов. В середине XIX века понятия о древнерусском и византийском стилях в иконописи связывались, прежде использованием определенной иконографии, западноевропейских иконографических источников на византийские и древнерусские образцы. Период расцвета Пешехоновского стиля в иконописи соответствует времени активного творческого интереса к русской национальной культуре и искусству, времени оживленной дискуссии о стилях, истории и дальнейшем пути развития русской иконописи, когда научная мысль давала первые оценки и формулировки

стилистическим представлениям, что и является основой своеобразия пешехоновских икон.

§ 2. Складывание научного подхода к реставрации древнерусской живописи и роль Пешехоновых в этом процессе.

Как уже отмечалось, большое значение для развития церковного искусства XIX века сыграли достижения в области реставрации и археологии. Интенсивное развитие этих дисциплин было обусловлено и активно поддерживалось со стороны государственной власти на самом высоком уровне. Император Николай I лично контролировал проведение реставрационных проектов. Чтобы уберечь памятники искусства и поставить ведение реставрационных работ на более профессиональную основу, в законы Российской империи в 1842-1843 годы были внесены соответствующие изменения, направленные против самовольных и бесконтрольных реставраций⁸⁵. Период с 1830-х годов принято считать началом развития теоретических принципов и практических основ современной реставрации. Поэтому реставрация Софии Киевской середины XIX века заслуживает особого внимания, как пример реставрационной политики и практики.

София Киевская - один из древнейших каменных храмов Киевской Руси, фрески и мозаики которого датируются XI веком. История открытия киевских фресок подробно описана и, в основном, заключается в следующем. Остатки древних фресок были видны в соборе и ранее, но в 1843 году отвалившийся кусок штукатурки обнажил древние изображения Ангелов, Серафимов и Херувимов. Для экспертизы вызвали академика Ф.Г.Солнцева, который датировал остатки живописи XI веком и предположил, что такая живопись должна покрывать весь храм. Об этом доложили Государю, который ходатайствовал в Священный Синод об организации реставрационных работ. Для проведения реставрации был создан специальный комитет, который должен был руководить работами реставраторов на месте и регулярно докладывать в Священный Синод об итогах. Такой порядок начала реставрации был закреплен законодательно еще в 1842-1843 годах, причем непосредственное участие Священного Синода как контролирующего органа в реставрации православных храмов было обязательным и специально оговаривалось законом. Реставраторами мастера разных специальностей, потому что реставрация представляла собой целый комплекс мероприятий, включающий и капитальный ремонт всего здания. Живописная часть, которая была одним из этапов проекта, была поручена руководству академика

Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневеково живописи. 19 век. - М., 1986.

Ф.Г.Солнцева. Практическое осуществление реставрации Федор Григорьевич Солнцев сразу планировал возложить на мастерскую Макария Самсоновича Пешехонова, с которым встретился и переговорил на эту тему сразу же по возвращении в Санкт-Петербург после экспертизы.

Теоретический принцип, лежащий в основе научной реставрации XIX века, определяется как «археологический метод восстановления памятников»⁸⁶. Метод был разработан и сформулирован в 1831 году президентом Санкт-Петербургской Академии художеств А.Н.Олениным, и рассматривается современной наукой как одна из первых формулировок целей и задач научной реставрации: восстановить предмет в том виде, в каком он существовал когда-то, путем «вчувствования» в эпоху. При этом реставратор должен стараться повторить сам процесс создания вещи, по возможности теми же материалами и инструментами. Большую вспомогательную роль играли археологические исследования, рисование и точное копирование произведений древнего искусства. Во время реставрации Софии Киевской Ф.Г.Солнцевым был введен метод послойной расчистки изображений и послойного копирования фресок, то есть фиксация состояния живописи до и в процессе реставрации⁸⁷. В наше время фото-фиксация стала обязательной стадией реставрационного процесса. «Комитет допускал производство разысканий и промывку открывшейся под штукатуркой живописи не иначе, предварительному снятию рисунков с оной, с той целью, что если под открытой живописью не оказалось древнейшей, то можно было бы по составленным рисункам смытой живописи возобновить ее, хотя бы она была не старее XVII-XVIII вв. Иногда на одном и том же месте оказывалось несколько слоев живописи, принадлежащей разным эпохам. После снятия одного слоя делался рисунок к открытому изображению, затем промывка продолжалась, и по открытии второго слоя делался 2-ой рисунок. Если же за ним следовала древняя живопись, то не было уже надобности делать рисунок с нее, она прямо реставрировалась»88.

Реставрационный процесс делился на два этапа – открытие фресок (расчистка, снятие позднейших слоев побелки и масляной живописи с точной фиксацией изображений каждого слоя) и возобновление фресок. Расчистка показала, что часть фресок утрачена: естественные утраты от времени, перестройки собора в разное время и последствия расчистки. Важно отметить, что Софийский Собор был действующим храмом, в котором проводились богослужения. Поэтому просто законсервировать остатки живописи было бы прямым нарушением православной концепции отношения к Храму – образу неземной совершенной

⁸⁶ Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. - М., 1999. - С. 16-19.

⁸⁸ Там же.

⁸⁷ Евтушенко М.М. Академик Ф.Г.Солнцев - реставратор. К вопросу о возобновлении фресковой живописи Св.Софии в Киеве (1843-1853) // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация №19. - М.: М-во культуры Рос. Федерации, ГосНИИР, 2001. - С. 63.

Божественной красоты. Следовательно, второй стадии реставрации – возобновлению фресок – придавали огромное значение не только с эстетической, но и с религиозной точки зрения.

Для стенной росписи в XIX веке, как правило, использовались техники клеевой и масляной живописи. Основной проблемой реставрации XIX века была практически полностью утраченная технология фресковой живописи. Мастера имели о ней представление в самых общих чертах, иногда не понимая, что эта технология включает в себя целый комплекс мероприятий, каждый этап которого существенно влияет на конечный результат. Общество еще только встретилось с необходимостью реставрации, поэтому ошибки и просчеты были неизбежны. Методы и приемы реставрации рождались спонтанно в процессе работы. Между мастерскими не существовало практики совместного обсуждения практических вопросов. Поэтому идея создания комитета организации работ в таком древнем храме как София Киевская, реставрация которого была вопросом государственного значения, на первый взгляд кажется очень логичной. Строгий контроль со стороны комитета каждой фазы работ должен был внести в реставрационный процесс практику обсуждения и документирования всех этапов реставрации. «Комитет для возобновления Софийского собора учрежден в месяце июне 1844 г.; в состав его духовные лица избраны митрополитом, гражданские генерал-губернатором, именно: наместник Киево-Печерской лавры, архимандрит Петр со званием председателя, ключарь собора, протоиерей Тимофей Сухобрусов и благочинный град[ских] Церквей, протоиерей Ефимий Ремезов; правитель канцелярии генералгубернатора, в звании камергера, действ[ительный] стат[ский] советник Писарев, состоявший в должности помощника попечителя киев[ского] учеб[ного] округа, придворный советник Юзефович и киевский прокурор, надворный губернский советник Делопроизводителем Комитета назначен чиновник канцелярии генералгубернатора Еремеев. На обязанности протоиерея Сухобрусова возложена хозяйственная часть и расходование сумм»⁸⁹. Такой состав Комитета позволял быстро и оперативно решать все организационные и административные вопросы. Как видим, в состав Комитета входили и светские и духовные лица, но, к сожалению, ни одного специалистареставратора живописи. Участие в реставрации академика Федора Григорьевича Солнцева, на которого была возложена «живописная часть», постоянно ограничивалось членами Комитета. Солнцеву приходилось за поддержкой к влиятельным лицам с просьбой часто обращаться решить вопрос о возможности руководства работами⁹⁰. Более того,

Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.//
 Труды Киевской Духовной академии. – Киев, 1878, август – декабрь. - С. 370-371.
 Евтушенко М.М. Академик Ф.Г.Солнцев – реставратор. К вопросу о возобновлении

Евтушенко М.М. Академик Ф.Г.Солицев – реставратор. К вопросу о возобновлении фресковой живописи Св.Софии в Киеве (1843-1853) // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация №19. – М.: М-во культуры Рос. Федерации, ГосНИИР. 2001. - С. 63.

комитет стал главным распорядителем финансовых средств, отпущенных на реставрацию. Причем Синод оговорил условие, что неиспользованные финансы могут быть потрачены на содержание членов комитета⁹¹. Это решение могло послужить причиной неоправданной экономии, и, таким образом, повлиять на качество работ, поскольку члены Комитета в своей профессиональной повседневной деятельности были далеки от науки и искусства. Кроме того, с 1843 по 1869 годы Ф.Г.Солнцев преподавал иконописание в Санкт-Петербургской Духовной семинарии, и по этой причине мог находиться в Киеве только в летнее время, что тоже существенно ограничивало его непосредственное руководство работами.

В течение лета 1844 года епархиальным архитектором Спарро и Солнцевым был тщательно осмотрен собор, и составлен список работ, которые надо провести в течение реставрации. Документ - донесение епархиального архитектора Спарро от 28 августа 1844 года - фактически реставрационная программа, следуя которой, можно было бы направить реставрационный процесс в более правильном направлении и избежать некоторых ошибок. Обратим внимание на ряд важных деталей, изложенных в документе. В пункте 16 говорится: «Для обогревания в зимнее время собора устроить в нем амосовские или духовые, так называемые насадные печи в подвальном этаже и провесть душники в тех местах, где нет древней живописи»92. Наличие систем отопления и вентиляции играет первостепенную роль для поддержания температурновлажностного режима при проведении живописных работ.

Первая фаза работ - открытие фресок - началась уже 12 июля 1844 года по прибытии в Киев Ф.Г.Солнцева, который должен был подтвердить профессиональную способность «живописного мастера» Фохта для расчистки стен от поверхностных записей. Работа Фохта была признана удовлетворяющей требованиям. Первое время очисткой занимались рабочие люди митрополита Филарета, работа которых тоже была признана Солнцевым и Комитетом как профессиональная. Затем работу продолжил «комнатных живописных дел мастер Фохт»⁹³. Расчистка фресок продолжалась в течение двух лет (1844-1845 годы). Материалы, применявшиеся для расчистки: спирт алкоголь, мыло, поташ, терпентин, масло и другие - в настоящее время уже не используют, а для середины XIX века они были традиционны⁹⁴. В результате выполненных работ «в соборе открылось, не считая фресок в лестничных башнях, 25 композиций, 220 изображений святых в полный рост, 108 полуфигур и множество орнаментов. Такого обширного цикла фресок не находили в

Там же, с. 60.

Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.//

Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август - декабрь. - С. 371-375. Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.// Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август - декабрь. - С. 378. Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. - М., 1999. - С. 32.

это время ни в одном другом древнем художественном центре Западной и Восточной Европы», - по мнению Г.И.Вздорнова⁹⁵.

Второй этап работ - возобновление фресок - требовал тщательной подготовки, которая началась еще в 1844 году. «Граф Протасов 6 мая 1844 докладывал CB. Синоду, что Солнцев избрал живописца С.Петерб[ургского] мастера из единоверцев Макара Самсонова Пешехонова, весьма искусного в иконописании и заправке древних икон. Св. Синод дозволил Солнцеву при производстве работ иметь мастера Макара Пешехонова, одобренного им с отличной стороны, предоставив комитету заключить с ним условие. Пешехонов прибыл в Киев в июле 1844 г., но Комитет не нашел возможным войти с ним в условие, пока не открыты все древние фрески и не составлена смета на живописную работу»⁹⁶. Чтобы убедиться в профессиональной квалификации, Пешехонову устроили специальный экзамен: восстановить два-три фрагмента живописи в арке собора. «9 сентября 1844 г. Комитет осматривал поправленную Пешехоновым живопись ... и нашел, что живопись эта оставлена в том совершенно виде, в каком она была открыта от покрывавших ее красок, лики святых и карниз только заправлены краской в тех местах, где были испорчены, вообще исправление это было сделано очень хорошо и совершенно удовлетворительно, ибо не сделано ни малейших отступлений от того вида, в каком открыты фрески» 97.

Лето 1846 года ушло на хозяйственные работы по ремонту собора и понижение пола, а также заботу об устройстве печей. Пешехонов прибыл в Киев 24 сентября 1846 года для заключения контракта на работу. Чтобы финансовые вопросы, ему было предложено инвентаризацию - описание открытых фресок, что им было сделано. Этот документ и смета расходов с общей суммой 18343 рублей 44 копейки, предложенные Пешехоновым, были представлены на рассмотрение Св. Синода. Св. Синод постановил, что невозможно заранее определить количество и общую стоимость работ, так как фрески имеют разную величину и степень сохранности, поэтому рассчитываться за работы необходимо по мере их выполнения. «Св. Синод ... предоставил Комитету заключить с Пешехоновым условие на возобновление фресковой Пешехонов производил TCM, чтобы работу живописи, C непосредственным наблюдением и руководством академика Солнцева. Пешехонов потребовал от Комитета, чтобы в течение лета 1847 года были устроены печи в соборе, и выдано ему было 7 т. руб. в задаток. Комитет нашел невозможным то и другое»98.

Контракт на работы был заключен с Пешехоновым 2 октября 1847 года, «по которому он, а в случае его смерти сыновья его обязывались

Там же, с. 382.

 $^{^{95}}$ Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневеково живописи. 19 век. - М.: Искусство. 1986. - С. 32.

Уперединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.// Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август – декабрь. - С. 379.

⁹⁷ Там же, с. 379.

своими материалами и рабочими, не требуя особой платы за содержание и проезд, возобновить открытые в Соф[ийском] соборе греческие фрески в полных фигурах 292, полуфигурах 184 и орнаментах разной величины 640, с уплатой за цельные одноличные изображения святых, мерою в 3 аршина⁹⁹ по 30 руб[лей], в четвероугольниках и кругах поясные фигуры в 1 ½ арш[ина] по 20 рублей, за орнаменты в 3 арш[ина] 8 верш[ков] вышиною и 1 арш[ин] ширины по 10 руб[лей], орнаменты в 1 ½ арш[ина] и 1 арш[ин] ширины по 5 руб[лей], на хорах – в малом куполе 8 крестов по 4 руб[ля], за 6 столбов с полуколоннами 360 руб[лей], за лестницу в библиотеку 300 руб[лей] и за рисунки с фресков 350 рублей. При этом Пешехонов обязался не изменять древних контуров, но, следуя во всем древним абрисам, заправлять по штукатурке утраченные места так, чтобы заправка не была заметна и представляла бы неповрежденную целость византийской живописи, а деньги получать по мере возобновления фресков. Леса с настилами и лестницами для работ должны быть от Комитета»¹⁰⁰. Причем, подготовка грунта в утраченных местах не входила в живописную часть работ, а относилась к архитектурному ремонту, и была выполнена по рецепту Ф.Г.Солнцева: известь, смешанная с растертым в порошок кирпичом и растворенная на сыворотке (казеин). Отметим, что эта работа проводилась в период зимы-весны 1848 года в неотапливаемом соборе, что было весьма рискованно. Казеиновая основа грунта чувствительна к условиям температурно-влажностного режима, несоблюдение которого, то есть недостаточное просушивание, могло привести к движению избыточной влаги внутрь интерьера.

Пешехонов приехал в Киев 14 июня 1848 года и, хотя не застал ни лесов, ни лестниц, приступил к началу работ. В октябре 1848 года Солнцев проверил работу Пешехонова и признал ее сделанной «весьма хорошо». «Но весной следующего 1849 года, именно 28 апреля, Комитет нашел, что возобновленная Пешехоновым фресковая живопись портится от сырости и перемены воздуха в соборе после зимы, и положил известить об этом Солнцева, чтобы он поспешил своим приездом в Киев. Пешехонов 18 мая заявил Комитету, что для прочности своих фресков он признает необходимым очистку и перетирку старой штукатурки, вместо способа, указанного Солнцевым, производить хвощем и пемзою. Солнцев прибыл в Киев 5 июля 1849 года и 14 июля донес Комитету, что фрески, возобновленные Пешехоновым, находятся в надлежащем виде и прочности, и что если в немногих местах облупилась живопись, то это произошло от ненадлежащей побелки прежней штукатурки, что ныне уже исправлено; с мнением Пешехонова относительно очистки и перетирки штукатурки Солнцев не согласился» 101. Отметим, что сам М.С.Пешехонов видел основную причину повреждения живописи в неправильной подготовке штукатурного слоя (грунта).

⁹⁹ 1 Аршин = 71.12 см.

Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.//
 Труды Киевской Духовной академии. – Киев, 1878, август – декабрь. - С. 383.
 Там же, с. 385.

Летом Пешехонов продолжил работы в соборе, но в октябре произошло событие, которое вошло во все исследовательские работы как основная причина последовавшего за этим расторжения контракта: Пешехонов был уличен в изменении рисунка двух фресок. Для расторжения контракта Комитет высказал несколько причин, которые сводятся к следующему:

- 1. Изменение рисунка.
- 2. Наем для работы неквалифицированной рабочей силы: «Пешехонов, пользуясь отсутствием академика Солнцева, во зло употребляет его доверенность, сам не работает, а вызвал за дешевую цену самых грубых мужиков раскольников из Черниговских раскольничьих слобод, которые едва ли могут иметь понятие о древней византийской живописи» 102.
 - 3. Применение Пешехоновым некачественных материалов.

Кроме того, «Пешехонов на спрос его высокопреосвященства, почему так поступает, отвечал: «не его – митрополита дело смотреть за возобновлением фресков, которое поручено ему – Пешехонову Св. Синодом и академиком Солнцевым» 103. 19 ноября Комитет постановил удалить Пешехонова от работ в Софийском соборе, но, посоветовавшись с Солнцевым, решили не рассчитывать его до весны, «в виду могущей открыться весною порчи фресков, как случилось прошлою весною». А 16 декабря Комитет постановил признать Пешехонова неблагонадежным для проведения дальнейшего возобновления живописи, а посмотреть работу других мастеров из Углича, которые к тому же назвали более дешевые цены на работу. 12 апреля Ф.Г.Солнцев объявил это постановление Пешехонову в Петербурге.

«При расчете оказалось, что Пешехоновым обновлено фигур 100, полуфигур 44, орнаментов 127. Уплачено Пешехонову за всю его работу от Комитета 8 т[ысяч] рублей. Это была совершенная трата денег, потому что изображения, обновленные Пешехоновым на яичном белке, попортились, и пришлось почти все их переделывать вновь; уцелело лишь пять фигур Пешехоновского обновления» 104. Дальнейшее возобновление фресок было поручено иеромонаху Иринарху, после отстранения которого работы заканчивались большой группой художников под руководством соборного священника Иосифа Желтоножского.

По причине развития плесени и, соответственно, почернения большинства фресок, возобновленных Макаром Самсоновичем Пешехоновым и его мастерской, все они, за исключением пяти, были переписаны последующими реставраторами. В настоящее время автором выявлена только одна роспись – реставрационная вставка к мозаике св. апостола Иоанна Богослова в парусе главного купола, авторство которой по стилистическим признакам, предположительно, принадлежит

¹⁰² Там же, с. 387.

¹⁰³ Там же, с. 387.

¹⁰⁴ Там же, с. 391.

мастерской Макария Самсоновича Пешехонова (кат. № 4). По нашему прекрасной иллюстрацией мнению, эта роспись является «археологического метода восстановления памятников». Мозаичное изображение святого апостола и Евангелиста Иоанна Богослова было полностью утрачено до пояса. Мастер восполнил утраченную часть живописными средствами, следуя абрисам древних художников. Конечно, в живописности и психологической выразительности лика апостола, читается не византийский мастер, а талант и рука Пешехонова, но именно интерпретация «образа неповрежденной соответствует представлениям самого Пешехонова, а с ним и общества середины XIX века.

Возобновление фресковой живописи Киево-Софийского собора престижнейший контракт для мастерской Пешехонова. Поэтому было бы предполагать, что он относился K непрофессионально или без должного внимания. Не следует думать, что мастер не оправдал возложенного на него доверия, или его квалификация не соответствовала требуемому уровню. Участие в реставрационных проектах в XIX века было большим риском для мастеров и требовало определенной доли мужества, потому что реставрация была новой и почти неисследованной отраслью в техническом отношении, в которой легко было ошибиться. Не случайно Ф.Г.Солнцев рекомендовал М.С.Пешехонова, как единственного знакомого ему мастера, который имеет достаточно знаний и умений для выполнения поставленной задачи. Анализируя работу Пешехонова, обратим внимание на следующие обстоятельства. Во-первых, технология, используемая Пешехоновым, была ли она выбрана и соблюдена правильно? Во-вторых, религиозная обстановка XIX века, могла ли она повлиять на расторжение контракта, учитывая то обстоятельство, что М.С.Пешехонов был старообрядцем, перешедшим в единоверие?

Для восстановления фресок М.С.Пешехонов воспользовался древней техникой фресковой живописи. Общеизвестно, что древние фрески писались по сырой штукатурке. Сначала стена штукатурилась и тщательно просушивалась в течение года и более. Этот штукатурный слой назывался грунтом, в основе которого была известь с различными добавками, смысл которых был в укреплении слоя на поверхности стены. Ф.Г.Солнцев предложил рецепт из извести, кирпича и казеина традиционный состав известково-цемяночного раствора. При этом пигменты впитывались в штукатурный слой, и пока штукатурка оставалась сырой, краски не требовали связующего, но штукатурка высыхала быстро, а фреска не была еще завершена. Например, лики и мелкие детали писались в последнюю очередь. Тогда живописцу требовалось связующее, которым служил яичный желток или белок. Эту технологию можно увидеть в большинстве русских средневековых каменных храмов. Естественно, что при возобновлении, то есть фактически дописывании недостающих фрагментов, невозможно было

использовать сырую штукатурку. Следуя принципам археологического восстановления живописи, Пешехонов совершенно логично воспользовался техникой живописи на яичном связующем, технологию которой более корректно называть темперой.

Для развития плесени возможны следующие причины:

- 1. Яйцо органическая среда очень восприимчиво к образованию плесени. Живопись должна быть тщательно просушена в течение нескольких дней, даже дождливая погода способна серьезно повредить качественно сделанную работу, так как грибок плесени постоянно содержится в воздухе. С наступлением весны, во влажных и холодных условиях при наличии питательной органической среды плесень начинает размножаться.
- 2. Плесень уже могла находиться в самом здании Киево-Софийского собора до начала реставрации и стала активно размножаться при благоприятных условиях.
- 3. Во время возобновления фресок Киево-Софийского собора не только яичное связующее, которое использовал Пешехонов, могло быть причиной развития плесени, но и органическая среда сыворотки, которая использовалась при приготовлении грунта по рецепту Солнцева. Напомним, что работы по подготовке штукатурки для живописи проводились в период зимы-весны 1848 года.

Для предотвращения неприятных последствий опытный Пешехонов перед началом работы требовал установки печей в соборе для просушивания живописи, что по разным причинам не было выполнено. Комитету было предложено несколько систем печного отопления. Инженер-полковник Клименко предложил поставить экономически выгодные нагреватели изобретения генерал-лейтенанта Лехнера и генерал-майора Лисовского. Это предложение было утверждено департаментом проектов и смет в марте 1847 года. Второе предложение было от конторы пневматического отопления, но глубина фундамента собора не соответствовала техническим требованиям для установки такого вида отопления. Но, по Высочайшему повелению, 13 сентября 1847 года собор осматривал граф Клейнмихель, главноуправляющий путями сообщений и публичными зданиями, который «нашел устроение в нем печей совершенно неудобным. Тем и кончилось дело об устройстве печей в Соф[ийском] Соборе. Между тем, устройство было бы достигнуто без особых затруднений, если бы восстановлена была существовавшая до XVII века на западной стороне паперть и под ней в фундаменте устроены две амосовские печи с проводом тепла трубами под полом собора»¹⁰⁵.

Религиозная обстановка середины XIX века в России была сложной. Макарий Самсонович Пешехонов был известным старообрядцем, перешедшим в единоверие (до 1843 года). Вопрос, могло ли старообрядчество (единоверие) Пешехонова повлиять на расторжение

контракта, до сих пор остается открытым: документов по этому поводу не обнаружено.

Тем не менее, известный русский писатель Н.С.Лесков в рассказе «Мелочи архиерейской жизни» так описывает работу Пешехонова в Киево-Софийском соборе: «Пешехонов, по моему мнению, гораздо Солнцева, «клонил но всегда K двоеперстию» «благословляющих ручках», что, как известно, в православии терпимо быть не может. Этим Пешехонов навлек на себя такое подозрение митрополита Филарета, что считался одно время неблагонадежным, а при реставрации даже и «опасным». Особенно это усилилось с того случая, как Пешехонов в одной из стенописных картин собора вздумал открыть контуры двуперстного сложения и, доверяясь старинным очертаниям, провисал было ручки по этим абрисам. Но, к счастью для киевских святынь, Пешехонов не укрылся с этим от внимания досужих людей, которые довели о том до ведения митрополита, и дело было поправлено: антикварные вольности Пешехонова были отстранены, и святые отцы древнего собора сложили свои ручки троеперстно». Даже эта небольшая цитата современника событий говорит нам о сложной атмосфере, в которой происходила работа.

И.В.Сосновцева выявила в переписке Пешехоновых упоминания, что в Киеве в 1848 году работали Василий и Алексей Фаддеевы (из Бежецка), палешане Лятов, Ноговицын и Юдин, а также Василий Пестряков и Ксенофонт Андреев. Сосновцева рассматривает обвинения Пешехоновых в низком качестве реставрации и расценивает их «как самый недобросовестный навет» 106. Она подробно рассматривает ход работ, начавшихся во второй половине лета 1844 г., и предполагает вслед за Лесковым, что главной причиной обвинений было воссоздание двоеперстия на фресках 107.

В архивных документах упоминается работа В.М.Пешехонова по реставрации иконостаса Успенской церкви Валаамского монастыря (ил.110). Реставратор С.Е.Большакова, занимавшаяся раскрытием икон Успенской церкви, заметила, что «поновления XIX в. выполнены деликатно с минимальным вторжением в первоначальный замысел иконописца» В письме игумена Дамаскина от 23 марта 1870 года упоминается реставрация иконы, которая ныне находится в экспозиции Музея Православной Культуры и Искусства в Куопио: «Сегодня посылаю я Вам св. икону для исправления ее писания. Она по преданию находилась в опочивальне блаженной памяти Императрицы Елисаветы Петровны, и на ней старинная серебряная вызолоченная риза с драгоценными

Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. - СПб: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007. - С. 320.

¹⁰⁷ Там же, с. 322.

¹⁰⁸ Большакова С.Е. Воссоздание иконостаса в интерьере исторического памятника. // Реликвия № 1 (4). – СПб, 2004.

украшениями. Прошу Вас потрудитесь сделать эту икону достойно ее истории» 109

В связи с тем, что имя Пешехонова упоминается во многих печатных работах по истории реставрации, напомним, что из большого числа возобновленных фресок к 1853 году осталось не более пяти работ мастерской Пешехонова, остальные работы выполнены другими мастерами и не могут характеризовать Пешехонова-реставратора. Правильность технологии, выбранной М.С.Пешехоновым, невозможно оценить без дополнительных документальных данных. Во-вторых, политика XIX века требовала возобновления реставрационная отсутствующих участков, что практически невозможно без частичной записи фресок для создания единства в цвете и композиции. Эти вопросы мастером-реставратором месте. решались на Несмотря сформулированные задачи по сохранению древней живописи, на практике решение художественных и эстетических проблем признавалось более важным и решалось путем записи старых изображений новыми. Сохранившаяся фреска апостола Иоанна Богослова показывает, что М.С.Пешехонов следовал «археологическому методу восстановления древних фресок»: дополнял только несохранившиеся фрагменты и старался повторить технологию, применяемую древними мастерами.

ГЛАВА 2.

Деятельность иконописной мастерской Пешехоновых

§ 1. Иконописцы Пешехоновы и их мастерская.

Иконописцы Пешехоновы переселились в Петербург из Тверской губернии: из села Есько под Бежецком, поэтому в документах и публикациях их иногда называют тверичами. Переписка Пешехоновых, хранящаяся в отделе рукописей Государственного Русского музея¹¹⁰, отмечает, что еще до 1812 года в Петербург переселился Самсон Федорович Пешехонов женой Прасковией для выполнения C иконописных заказов¹¹¹, затем в столицу переезжает его сын Макарий Самсонович Пешехонов с семейством. Работа Макария Самсоновича в столице началась не позднее августа 1827 года - архив сохранил записку этого времени, в которой упоминается «план с показанием икон для Санкт-Петербургскому Святыя ново созданныя церкви старообрядческому обществу»¹¹².

Сыновья Самсона Федоровича Макарий, Григорий, Афанасий и Иван Пешехоновы были иконописцами. Работы братьев Афанасия и Григория Самсоновичей Пешехоновых пока не выявлены. Икона «Избранные святые» (1837 год, кат. № 1) с подписью Ивана Самсоновича Пешехонова хранится в Москве в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Другая его подписная икона

¹¹⁰ ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 686, 687.

¹¹¹ Сосновцева И.В. Икона в Петербурге.// Религиозный Петербург. - СПб, 2004. -

¹¹² ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 686.

«Святитель Николай» (1827 год) упоминается в «Материалах к Словарю иконописцев XVII - XX вв.» 113 .

Благодаря письмам можно уточнить, что «смертельная болезнь» Самсона Федоровича случилась в 1825 году, а Макарий Самсонович был отделен от родителей еще в 1821 году¹¹⁴. Как старшему сыну ему выделили часть имущества, и он стал самостоятельным хозяином, главой собственного иконописного предприятия.

Макарий Самсонович Пешехонов (8.01.1780¹¹⁵ – 1852) был одарен организаторскими способностями, а пешехоновская артель приобретает широкую известность в Петербурге. Семья Макария Пешехонова состояла из жены Татьяны Гурьевны (урожденной Коровиной, родилась в 1790-х годах) и пятерых детей (сыновья Алексей, Николай, Василий, Федор и дочь Матрена). Из четырех сыновей Макария Самсоновича один сын Федор был инвалидом и иконописью не занимался, другие сыновья Алексей, Николай и Василий были профессиональными иконописцами и постоянно работали вместе с отцом. Николай Макарович Пешехонов (1822 – 1846) рано умер в возрасте 24 лет в Киеве во время переговоров о контракте на реставрацию Киево-Софийского собора. В словаре Н.Н. Собко¹¹⁶ он упоминается как самый талантливый из всего семейства, его иконы до сих пор не выявлены.

Иконописание было семейным делом Пешехоновых. С увеличением числа заказов расширяется штат мастеров, в мастерскую приглашаются различных областей России. Иногда художники пешехоновской артели связываются исключительно с Палехом. действительности, кроме палешан там работали и тверичи, и новгородцы, и петербуржцы, и жители других областей России. Некоторые из иконописцев артели, проработав у Пешехоновых и набравшись опыта, открывали свои иконописные предприятия. Так возникли мастерские Виноградова, Ноговицына и других. Они возвращались на родину, продолжая работать в русле стиля, синтезированного пешехоновской артелью. Через них влияние мастерской на иконопись XIX века представляется более масштабным. Одновременно, «Пешехоновская мастерская ревностно пользовалась образцами своих бывших учеников и мастеров. Много мотивов для композиции брали позднее в работах

Собко Н.Н. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев. Т. 3. Вып. 1. -

СПб, 1893-1899. - С. 417.

¹¹³ Данченко Е., Красилин М. Материалы к словарю иконописцев XVII - XX веков (по данным обследований церковных и других коллекций 1973-1993 гт.). - М., ... 1994. - С. 28.

¹¹⁴ С. 20. Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. - СПб: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007. - С. 319.

По данным словаря Собко Н.Н. (Собко Н.Н. Словарь русских художников, аятелей, живописцев. Т. 3. Вып. 1. - СПб. 1893-1899. - С. 417.) год рождения М.С.Пешехонова 1792. Мы придерживаемся даты 8 января 1780 года, следуя записям внука Макария Самсоновича Сергея Васильевича Пешехонова, взятой из семейного архива Пешехоновых-Присовских.

художника Шокорева. Влиял своими рисунками Прохоров прохоровский ученик художник В.А.Барвитов, рисовальщик акварелист»¹¹⁷.

деятельности мастерская проводила Ha протяжении своей систематическую работу по собиранию прорисей со старинных икон. В частной коллекции в Финляндии находятся две прориси 1844 года, снятые с икон праздничного ряда походной церкви Ивана Грозного, одна прорись подписана Алексеем Пешехоновым (кат. № 2,3). Отметим, что иконописцы XIX века, в том числе и пешехоновские мастера, создавали в числе прочих работ и точные копии византийских и древнерусских икон¹18. Икона Богоматери Оранта (кат.№6) является копией с мозаики Киево-Софийского собора, выполненная Макарием Самсоновичем в 1850 году, вероятно, для одной из частных коллекций.

Заказчики ставили перед Макарием Самсоновичем сложные задачи, которые он решал с высоким профессионализмом. Реставрация Киево-Софийского собора - проект государственного масштаба - один из самых наглядных примеров. Академик Федор Григорьевич Солнцев отмечает Макария Пешехонова как единственного знакомого ему мастера, способного справиться со сложной задачей возобновления настенной живописи Киево-Софийского собора¹¹⁹. Контракт на работы в Софийском соборе был заключен на два сезона 1848 - 1849 годов и расторгнут: на возобновленных росписях активно развивалась плесень, что послужило причиной их утраты. Протоиерей Петр Лебединцев сообщает только о пяти сохранившихся пешехоновских росписях в Софийском соборе на момент окончания реставрации¹²⁰, все остальные работы переделаны последующими мастерами. В настоящее время выявлена только одна роспись, которая по своим стилистическим признакам может быть отнесена к авторству мастерской М.С.Пешехонова - реставрационная вставка к мозаике ап. Иоанна Богослова в парусе главного купола (кат. №. 4). Сохранившаяся реставрационная вставка апостола Иоанна Богослова передает мастерство артели М.С.Пешехонова и решение поставленных задач на профессиональном уровне. Икона Богоматери Оранта (кат. №6) свидетельствует об обращении к древним образцам в творчестве мастера и одновременно востребованность древних сюжетов среди заказчиков икон.

Макарий Самсонович был универсальным мастером-иконописцем, «одновременно и личником, и доличником, отличным рисовальщиком» 121 Две выявленные его подписные работы - икона Покрова Божией Матери (1849) из прихода Лапеенранта (кат. № 5) и Оранта (1850) из частного собрания (кат. №6) - показывают высокий художественный уровень

¹¹⁷ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С. 88-89.

Например, икона «Двенадцать апостолов», Государственный Русский Музей, инв.№ ДРЖБ-1141.

¹¹⁹ Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.// Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август – декабрь. С. 380. 120

Там же, с. 391. Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С. 88.

личного и доличного письма. В XIX веке в иконописи доминировал артельный способ производства, то есть разделение труда между работниками мастерской, зачастую руководители мастерских занимались административными функциями не И участвовали художественном процессе, поэтому степень личного участия мастера в иконописном процессе необходимо подтверждать фактами. Высокое профессиональное мастерство Макария Самсоновича Пешехонова, его непосредственное участие в художественном процессе подтверждаются несколькими источниками. Например, перед заключением договора на реставрацию фресок Киево-Софийского собора, ему был устроен специальный экзамен - восстановить живопись двух утраченных фрагментов в арке собора. Высокое качество работы было отмечено участниками комиссии и зафиксировано в документах¹²². С большим уважением Н.С.Лесков упоминает М.С.Пешехонова в рассказе «Мелочи архиерейской жизни» и статье «О русской иконописи», подчеркивая стильность пешехоновского письма и внимание к внутреннему духовному состоянию иконописца, а также серьезное, профессиональное отношение к своему труду. Неоднократные посещения Лесковым пешехоновской мастерской легли в основу собирательных образов иконописцев, воплотившихся в нескольких его рассказах. Письма И.П.Сахарова проникнуты большим уважением к профессиональным знаниям к Макария Самсоновича Пешехонова. Купец 1-й гильдии Гаврила Фомич Казанцев делился в письмах с Макарием Самсоновичем рассуждениями о судьбах России, истории русской иконы, старообрядчестве единоверии¹²³.

В письме от 17 ноября 1852 года князь Григорий Гагарин сообщает о последних днях жизни Макария Самсоновича и его сына Алексея, прибывших в Тифлис для росписи церкви в Пицунде: «По прибытии этих двух живописцев в Тифлис, я представил их тем начальникам по военному ведомству, содействие которых было необходимо для путешествия их. Князь Наместник был в это время в отсутствии. Я также представил их Экзарху, прием которого был самый радушный. Со своей стороны я был очарован их чисто византийским талантом, специальным познаниями и кротостию. Проведя три дня в Тифлисе, они отправились в Пицунду, где и занимались в продолжение двух недель изучением здания, приготовляясь к предстоящей им работе. Князь Наместник видел их в Пицунде и беседовал с ними об их занятиях. По отъезде его они отправились в Редут-Кале... подъезжая к устью Хопи, они настигнуты были бурею и после долгих усилий ехать дальше погибли в волнах, поглотивших лодку... Потеря этих двух отличных живописцев меня

Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.//
 Труды Киевской Духовной академии. - Киев, 1878, август – декабрь. - С. 379-380.
 Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. - СПб: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007.

крайне огорчила. Князь Наместник также весьма сожалеет о них». Те же обстоятельства смерти Макария Самсоновича князь сообщает и в письме Василию Макаровичу Пешехонову от 31 декабря 1852 года¹²⁴, где также упоминает о слухах, распространявшихся в народе о том, что смерть Пешехоновых была спровоцирована большой суммой денег, которую иконописцы везли с собой и довольно соблазнительной для турков, управлявших лодкой.

Наибольшее число сохранившихся подписных пешехоновских икон подписаны Василием Макаровичем Пешехоновым (15.12.1818 – 1888), который возглавил мастерскую после смерти отца. Его семья – по современным меркам невероятно большая - жена Марфа Никифоровна (урожденная Власьева, родилась 5/18 июня 1828 года) и 24 ребенка¹²⁵. Старший сын Петр принимал участие в деятельности мастерской: Петр Пешехонов упоминается в Книге расходов денежных сумм Валаамского монастыря, как доверенное лицо отца: несколько раз он получал оплату за написанные иконы «за отсутствием Василия Пешехонова». Других фактов его участия в работе мастерской не выявлено. Остальные дети тоже не упоминаются как иконописцы. Можно заключить, что иконописная династия Пешехоновых прерывается на Василии Макаровиче.

В 1856 году Василию Макаровичу Пешехонову было пожаловано звание «Иконописца Высочайшего Двора» и разрешение на использование Государственного герба России на вывеске мастерской 126. Это было высшей степенью признания качества работы с середины XIX века до 1917 года. Подробности присуждения звания можно проследить по документам, сохранившимся в архиве РГИА.

Согласно Положению 1848 года, утвержденному императором Николаем I, использование Государственного герба России на вывесках и изделиях было знаком признания самого высокого качества продукции. Право давалось министром Императорского Двора с Высочайшего разрешения. Во второй половине XIX - начале XX веков звание придворного поставщика и сопряженное с ним право использования государственного герба стало преобладающей формой признания заслуг в торгово-промышленной деятельности и оттеснило на второй план другие формы поощрения.

Сразу же после начала правления Императора Александра II в 1856 - 1857 годах, министр Императорского Двора Владимир Федорович Адлерберг рассматривает «Дело по просьбе разных мастеров и фабрикантов о дозволении пользоваться званием придворных мастеров, фабрикантов и поставщиков и иметь на вывеске Государственный герб

¹²⁵ Сведения из семейного архива Пешехоновых-Присовских.

²⁴ ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 687.

¹²⁶ РГИА, СПб. Фонд 472, оп. 9, ед. хр. 34. 1856 г. Пешехонов В.М. – иконописец. О пожаловании ему звания «Иконописец Двора Его Императорского Величества».

России. А также надпись: «Привилегированный мастер Двора Его Императорского Величества». 127

Согласно этому документу на имя министра 25 марта 1856 года был рапорт 128 , написанный секретарем Обер Гофмейстером Олсуфьевым, следующего содержания: «Государыня Императрица Мария Александровна по верноподданнейшему прошению иконописца Василия Пешехонова ... уже в течение нескольких лет с успехом и замечательным искусством исполняет многочисленные заказы Ея Императорского Величества по части древней иконописи. Императрица всемилостивейше дозволила ему именоваться придворным иконописцем Ея Величества и иметь на вывеске его иконописной мастерской изображение герба России. Ваше покорнейше просить Сиятельство честь исходатайствовании по настоящему предмету утверждения Государя Императора». На документе надпись «Высочайше повелено исполнить».

Разрешение Императора получено довольно быстро, в ответе¹²⁹ Министр Императорского Двора граф Владимир Федорович Адлерберг всеподданнейшему докладу моему пишет: «По Высокопревосходительства от 24 марта 1856 года Государь Император согласно желания Ея Величества Государыни императрицы Марии Александровны Всемилостивейше дозволяет иконописцу Пешехонову именоваться иконописцем Ея Императорского Величества и иметь на вывеске иконописной мастерской Государственный Герб России. Сообщите о таковой Высочайшей Воле господину С-Петербургскому военному генерал-губернатору для зависящего распоряжения». документах В.М. Пешехонова, в частности, на бланке счета под гербом России помещен текст: «Двора Е. И. В. Государыни Императрицы Марии Александровны и Е. И. В. Государя Великого Князя Константина Николаевича иконописца Василия Пешехонова счет»¹³⁰ (и л.114). Согласно собственноручно написанной анкете Василий Макарович Пешехонов получил звание поставщика Императорского Двора 2 апреля 1856 года из канцелярии Ее Величества № 556. Таким образом, бюрократическая обработка документов занимала неделю. Отметим, что, исполняя одни и те же обязанности, Василий Макарович Пешехонов во времена правления Александра II назывался «иконописцем Ея Императорского Величества», а во времена Александра III это же звание именуется как «Поставщик Высочайшего Двора»¹³¹.

Получению звания предшествовала долгая работа для императорской семьи. Архивные документы отмечают, что в 1845 году Пешехонов пишет икону святого Александра Невского¹³² новорожденного великого князя Александра Александровича, будущего

¹²⁷ РГИА. Ф. 472, оп. 9, ед. хр. 34, 1856-1857 гг.

¹²⁸ Там же, л. 32.

¹²⁹ Там же, л. 36.

¹³⁰ Архив Ново-Валаамского монастыря. Без номера.

¹³¹ РГИА. Ф.472, оп. 413/1933), ед. хр. ⁹3, 1883. РГИА. Ф. 522, оп. 1, ед.хр. 7, 1845.

императора Александра III (1845-1894). К 1843 году относится самая ранняя работа для Императорской Семьи – образ святителя Николая был написан для новорожденного великого князя Николая Александровича (1843-1865), за этот образ Василию Пешехонову был пожалован подарок 133. Подарок был пожалован Василию Макаровичу и в 1848 году за поднесение иконы новорожденному великому князю Владимиру Александровичу (1847-1909)134. Икона святителя Алексия, митрополита Московского, была написана для новорожденного великого князя Алексея Александровича (1850-1908). Архив сохранил сведения и о других новорожденных великих князьях и княжон, для которых были написаны «образа в меру роста», т.е. размеры написанных икон соответствовали росту новорожденных детей императоров Александра II и Александра III. Последний заказ Василия Пешехонова для Императорской семьи, упомянутый в архивных источниках, был выполнен для новорожденной великой княжны Ольги Александровны в октябре 1882 года¹³⁵.

Оплата производилась из Собственной конторы императрицы Марии Александровны. Важно отметить, что Василий Макарович писал иконы для всех новорожденных младенцев Императорской Семьи в течение более чем десятилетия до дарования ему звания Иконописца Высочайшего Двора. Условиями получения звания было исполнение иконописных работ для потребностей императорского двора непрерывно в течение не менее 8-10 лет, производство работ непосредственно лицом, ходатайствующим о присвоении этого звания, а также исправное, добросовестное, по сравнительно малым ценам исполнение заказов. Как из вышеизложенных документов, для Иконописца Высочайшего Двора испрашивалось Высочайшее разрешение и присваивалось только лично владельцам торговых и промышленных заведений, а не фирмам. Звание Иконописца Ея Императорского Величества, как и поставщика Высочайшего Двора, не передавалось по наследству. Из 24 детей Василия Макаровича никто не унаследовал профессию иконописца, поэтому они не имели права претендовать на звание.

В качестве государственного герба использовалось изображение так называемого малого государственного герба¹³⁶. Это изображение должно было сопровождаться надписью «Привилегированный мастер Двора Его (Ея) Императорского Величества», а позже «Поставщик Высочайшего Двора» и указанием года пожалования этого звания.

Ряд икон святой Марии Магдалины Василий Макарович Пешехонов написал по заказу канцелярии Императрицы Марии Александровны, о чем тоже сохранились документы 1853 и 1854 годов. Каждый образ

РГИА. Ф. 522, оп. 1, ед.хр. 6, 1843.

РГИА. Ф. 522, оп. 1, ед.хр. 8, 1848. РГИА. Ф. 472, оп. 38 (413/1933), ед.хр. 93, 1883.

Соколов А.Р., Раскин Д.И. Поставщики императорского двора - элита торговопромышленного мира Российской империи. 2005. Интернет-публикация: http://www.kremlyovsky.ru/archive/rosp_privet3.html

укладывали в специальный футляр в виде походного чемодана, в таком виде Императрица дарила их разным учреждениям и воинским подразделениям 137.

В архивных документах 1878 года упоминается иконописец Иван Григорьевич Пешехонов (вероятно, сын Пешехонова Самсоновича, двоюродный брат Василия Макаровича), он подавал прошение на имя Императора Александра II о выдаче ему диплома на свободного художника или причисления его Императорского Величества¹³⁸. Он пишет, что, занимаясь иконописанием, подносил труды своего художества императору Николаю I, Александру II и всей Августейшей Фамилии. За иконы Святых Угодников награжден бриллиантовым перстнем, золотыми часами и денежной премией. В ответ на прошение Правление Императорской Академии Художеств сообщило, что получить диплом на звание свободного художника можно только после прохождения всего учебного курса и сдачи всех положенных экзаменов. В собрании Государственного Музея Истории Религии в Санкт-Петербурге хранится икона «Св. Иоанн Богослов» 1859 года (инв. № А-И. подписанная Пешехоновым вероятно, Григорьевичем. Икона отличается высоким художественным качеством и живописного профессионализма сочетанием иконописными C реминисценциями¹³⁹. Степень родства иконописцев Ивана Григорьевича и Василия Макаровича Пешехоновых не установлена, хотя из выявленных документов можно сделать вывод, что они работали в Петербурге в одно и тоже время и имели успех при Императорском Дворе, о чем говорят награды от Императорской Семьи.

По сохранившимся автобиографическим запискам академика живописи В.М. Максимова (1844-1911)140, ученика пешехоновской мастерской в 1855-1856 годах, Василий Макарович был высокого роста, худощавый, всегда с гладко причесанными прядями русых волос и строгим взглядом.

Записки В.М.Максимова относятся к очень короткому промежутку времени - чуть более года. Тем не менее, они полны интересных фактов, заслуживающих пристального внимания, в частности, о совместной работе В.М.Пешехонова архитектора А.М.Горностаева. Архитектор А.М.Горностаев выполнил несколько проектов для храмов Валаамского монастыря и Петербурга в сотрудничестве с мастерской Пешехоновых. В церковном искусстве внутреннее убранство должно согласовываться с архитектурой. В объединенном труде архитектора и иконописца, В.М.Пешехонов занимал подчинительное положение: на А.М.Горностаева было возложено общее руководство всеми работами и контроль качества их выполнения, в том числе и наблюдение за написанием иконостасов.

138

¹³⁷ Озеров К. Царский иконописец. // Жур. «Мир музея» №6 (178) - 2000.

РГИА. Ф. 472, оп. 16 (273/1290) ед. хр. 34, 1878-1880. Автор благодарит И.Л.Бусеву-Давыдову за указание на эту икону. ОР ГРМ. Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-139 1867. 133 л.

Записки В.М.Максимова упоминают, как однажды А.М.Горностаев пришел к Пешехонову в отсутствие хозяина, юный В.М.Максимов был восхищен визитом известного архитектора и должен был передать Василию Макаровичу записку. Эти события он описывает следующим образом: «В оставленной А.М.Горностаевым записке он напоминал Пешехонову, что образа для Валаамского монастыря должны быть отданы, как и предыдущие, для исправления художнику Баранову, без чего не могут быть им приняты» 141. Очевидно, что речь идет о работе над иконостасом для церкви Александра Свирского Святоостровского скита Валаамского монастыря.

Двумя страницами ниже Максимов завершает рассказ на эту тему: «Образа, о которых писал Горностаев, на третий день Николина дня носили к художнику Баранову, жившему на углу Б.Садовой и Гороховой. Я также нес небольшие образа для Царских дверей. В мастерской было много картин, портретов, этюдов голов, копий с образов Боровиковского и др. замечательных вещей.

Все говорили, что хозяин страшно не доволен требованиями Горностаева, сердит на всех мастеровых. Все присмирели.

Скоро узнали, что образа, написанные Тимофеем Комаровым (выходящим учеником), не требуют большого исправления, а вот остальные лица надо переписывать. Главный мастер «личник» Петр Ионович обиделся, попросил расчета, Пешехонов отказал в расчете. Все вздохнули спокойно и принялись за окончание образов в Елисеевскую богадельню и графу Протасову в домовую церковь». Упоминаемый Петр Ионович Ноговицын, палешанин, мастер личник, три его подписные иконы хранятся в музее Палехского искусства¹⁴² (кат. № 22-24).

Описанные обстоятельства работы в мастерской поднимают вопросы авторства икон XIX века, основная часть которых была написана в условиях иконописной артели с разделением труда. Увеличение количества иконописных заказов создавало условия для расширения штата мастеров. Организационная и административная работа отрывала много времени и не давала возможности руководителю мастерской активно участвовать во всех проектах, что неумолимо приводило к Однако снижению качества продукции. все подписанные В.М.Пешехоновым иконы показывают высокий художественный уровень исполнения личного и доличного письма, более тонкую и аккуратную, почти ювелирную работу по золоту, чем и выделяются среди работ без подписи. Звание иконописца Высочайшего Двора требовало от Василия Макаровича личного участия в написании икон для императорской Автор выявила шесть семьи. мерных икон, написанных

¹⁴¹ Там же, с. 63.

 ¹⁴² Иконы находятся в Музее Палехского искусства: Спас на Престоле (1854 г., 85х56 см, инв.№ 196), Богоматерь на Престоле (1854 г., 85х56 см, инв.№ 197), Отечество (1855 г., 138х106 см, инв.№ 832/206), опубликованы: Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. - М., 1994.

высоконоворожденных великих князей и княжон 143 (четыре из них в кат. N $_2$ 35, 36, 38, 51). Они подписаны В.М.Пешехоновым (за исключением св. Анастасии) и имеют очевидное сходство с другими подписными произведениями. Из всего вышеизложенного можно сделать вывод о том, что подписные иконы В.М.Пешехонова выполнены с его несомненным участием.

В письме игумена Дамаскина В.М.Пешехонову от 16 февраля 1866 года сообщаются детали организации совместной работы мастера и заказчика: «Препровождаю Вам меру икон Св. Евангелистов для Царских врат: расположить их и написать Вы потрудитесь согласно как они расположены на мере. Возвращая также Вам рисунок Спасителя, которым Вы усердствуете украсить вход нашего собора, спаси Вас Господи! Премного благодарю! Рисунок мне понравился! Деньги я поручил выдать Вам о. Анатолию в часовне: извините, что немного теперь время скудости. С Великим постом поздравляю Вас. Дай Господи в добром здоровьи достигнуть светозарного дня Светлого Христова Воскресения. К нам соберитесь, - хорошо бы на Пасху, а если нельзя, то хотя бы и в посту. Бог благословит! Мне очень приятно будет Вас видеть. Мир Божий и благословение да почивает на Вас, Вашей добрейшей супруге и милых Ваших детях» 144.

Записки Максимова упоминают, что Василий Макарович был «прихожанином единоверческой Николая Чудотворца церкви»¹⁴⁵, а его супруга Марфа Никифоровна была православной. В мастерской работали и старообрядцы, и православные. Василий Макарович не возражал против посещения мастерами артели православных богослужений, «запрещалось только пение вслух православных текстов»¹⁴⁶. Правнучка Василия Владимировна Присовская Макаровича Наталья (урожденная Пешехонова) сообщает, что она была первой в ее роде, крещеной в поколения Пешехоновых православие, все остальные старообрядцами или единоверцами. Она родилась в 1920 году в Ревеле (ныне Таллинн) в условиях эмиграции. Ее мама Маргарита Александровна Пешехонова (урожденная Шкарина) спросила своего мужа о том, как, по

146 Там же.

Святая Анастасия Узорешительница (кат. № 31, 1860 г., 51,5 х 37,5 см, ГЭ Инв. № ЭРО-7750) для великой княжны Анастасии Михайловны, дочери великого князя Михаила Николаевича, внучки императора Николая І, о чем датирующая надпись на обороте; святой апостол Павел (кат. № 32, 1860 г., 54 х 37 см, ГМИР, инв. № НВ-957) для великого князя Павла Александровича (21.09.1860 – 30.01.1919), шестого сына Александра II; святой Вячеслав Чешский (кат. № 34, 1862 г., 54 х 37 см, ГМИР, инв. № Б-1127-IV) великого князя Вячеслава Константиновича (1862 – 1879) четвертого сына великого князя Константина Николаевича; Чудо святого Георгия Победоносца (кат. № 39, 1864 г., 55 х 46 см. инв. № НВ-1327) для великого князя Георгия Михайловича (11.08.1863 – 30.01.1919), третьего сына великого князя Михаила Николаевича; святитель Николай (размер 58 х 41 см ГМИР, инв. № НБ-1139); преподобная Ксении (1875 г., 55 х 52 см, ГМИР, инв. № А 3061-IV) для Ксении Александровны (06.04.1875 – 20.04.1960), дочери императора Александра III.

¹⁴⁴ Архив ново-Валаамского монастыря. Db:7. Л. 12 ¹⁴⁵ ОР ГРМ. Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-1867. с.56. Современный адрес церкви: Санкт-Петербург, ул. Марата 24а.

его мнению, должны они крестить свою новорожденную дочь. Владимир Сергеевич Пешехонов ответил: «В православие». Наталью Владимировну крестили в Ревеле в Александро-Невском соборе. По ее воспоминаниям отец всегда крестился по-старообрядчески двумя перстами.

О старообрядчестве Пешехоновых упоминает Н.С. Лесков, переписка Пешехоновых, а также публикация о старообрядческих монастырях на Иргизе (Пугачевский район Саратовской области) сообщает, что иконы для одного из храмов (1787) «писал в Твери уважаемый раскольниками иконописец Иван Пешехонов»¹⁴⁷. В то же время Макар Самсонович Пешехонов и сыновья исправно посещали все выставки Академии Художеств и были знакомы со всеми новинками художественной жизни¹⁴⁸. Через переписку Пешехоновых раскрывается уважение Самсоновича к творчеству Ф.А. Бруни, неприятие Антонелли и, самое непрофессиональное критикуется отношение художников к предмету своего творчества. Неудивительно, что некоторые из учеников иконописной школы при пешехоновской мастерской академическому впоследствии K образованию. Бакушинский упоминает двух учеников мастерской академиков живописи - В.М.Максимова и В.В.Васильева.

Академик Василий Максимович Максимов учился в мастерской оставил Пешехоновых чуть более года. Он подробные автобиографические записки, в которых раскрываются детали работы и бытовой жизни Пешехоновской мастерской. Учитывая юный возраст Максимова-ученика, тяжелое положение учеников в иконописных мастерских, высокие требования к работе в мастерской и, в итоге, негативнее отношение юноши к этому этапу своей жизни, можно сделать вывод, что учеба у Пешехоновых повлияла на выбор Максимова только противоположным образом - он не стремился к церковному искусству в дальнейшем своем творчестве.

между Пешехоновыми и Напротив, отношения академиком «Византийской живописи» Васильеви Васильевичем Васильевым были наполнены плодотворным сотрудничеством. А.В.Бакушинский дважды говорит о том, что Васильев и Солнцев способствовали распространению пешехоновского стиля в церковной живописи, можно сказать, в государственном масштабе, прилагая свое академическое образование для совершенствования форм, композиций, орнаментов. представлял собою или стилизацию форм барокко, ослабленных однако и подсушенных, или был разновидностью русско-византийских мотивов, появившихся одновременно с архитектурным стилем той же эпохи. Это было или прямое копирование или перепевы тех орнаментальных образцов, которые усердно создавались группой академиков во главе с

¹⁴⁷

Пугачевский район. Интернет-публикация. http://elosar.narod.ru/HTML/GEO/REG/RO_36.HTM Сосновцева И.В. Икона в Петербурге.// Религиозный Петербург.- СПб., 2004. -C. 483.

Солнцевым и Васильевым»¹⁴⁹. Бакушинский упоминает, что Василий Васильевич Васильев работал у Пешехонова под именем Василий Пестряков и «переменил свою фамилию из-за солдатчины»¹⁵⁰. Письма сообщают, что в Киеве в 1848 г. работали Василий и Алексей Фаддеевы (из Бежецка), палешане Лятов, Ноговицын и Юдин, а также Василий Пестряков и Ксенофонт Андреев. Все они, кроме последнего, сведения о котором не выявлены, стали уважаемыми мастерами в церковной живописи.

Совместно В.М.Пешехоновым, В.В.Васильев исполнял иконописные заказы для петербургских храмов святых князейстрастотерищев Бориса и Глеба на Синопской набережной, архангела Михаила при Александровском механическом заводе. Иконостасы и иконы Васильева находились в церквах святого Илии Пророка в Воскресенском Новодевичьем монастыре, мученицы царицы Александры при детском приюте великой княгини Александры Николаевны, Всемилостивого Спаса на Митрофаниевском кладбище, благоверного князя Александра Невского при Александровском институте в Санкт-Петербурге и многих других. Кроме того, художник известен как мастер церковных росписей с элементами стилизации под византийское искусство, например, в столичной церкви преподобных Сергия и Германа Валаамских при кадетском корпусе императора Александра II, в храме великомученика Георгия Победоносца при Генеральном штабе. Одна из последних работ В. В. Васильева - «Распятие Христово» для Голгофы в Казанском соборе Санкт-Петербурга.

Васильев проживал в Санкт-Петербурге «близ Ивановской улицы по Загородному проспекту, д[ом] Погребова № 26»¹⁵¹. До поступления в Академию художеств В. В. Васильев прошел обучение в мастерской В. М. Пешехонова, который, по-видимому, содействовал изготовлению икон для Троицкого собора.

В мастерской Пешехоновых была организована семилетняя иконописная школа с классической подготовкой иконописцев не только для Петербурга, но и других городов России, в частности, Москвы, Новгорода, Палеха, Ростова, Суздаля и Ярославля. Обучение в иконописной школе было бесплатным и делилось на два этапа. Первый этап составлял два года. Главным предметом было обучение рисунку: начинали с простых мотивов, многократно повторяли их и со временем переходили к сложным элементам. Анализируя, что получалось лучше личное или доличное, постепенно из ученика начинали готовить или специалиста доличника (мастера по композиции), или личника (мастера по письму ликов и рук). Если ученик хотел продолжать обучение, то оставался еще на пятилетний срок. Ученик принимался только с письменного согласия родителей, в котором были такие условия: «Если

¹⁴⁹ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934.

¹⁵⁰ Там же, с. 254.

¹⁵¹ АВПРИ. Ф. 337/2. Оп. 5. Д. 11. Л. 224. Счет В. В. Васильева в Палестинскую комиссию за написание икон для Троицкого собора.

ученик, проживающий у владельца в течение двух лет на полном содержании, не пожелает заключить контракт на дальнейший пятилетний срок обучения, то родители обязаны уплатить неустойку за содержание и обучение в сумме 240 рублей» 152. Страх перед необходимостью выплачивать компенсацию за содержание заставил юного В.М. Максимова тайно сбежать из пешехоновской мастерской, подробности и сложности побега также описаны в его записках.

В иконописной школе соблюдался строгий режим для учеников: в 6 утра – завтрак, обед и ужин по расписанию. С утра до позднего вечера работа и учеба в иконописной школе, при этом ученики выполняли не только задания учителя, связанные с обучением, но и все хозяйственные работы, включая помощь на кухне, уборку помещений, чистку одежды, уход за детьми (в семье Василия Пешехонова было 24 ребенка). Для неаккуратных и непонятливых учеников использовались телесные наказания. Так, однажды, по заданию кухарки юный Максимов чистил одежду хозяйского сына Петеньки и «нечаянно оторвал рукав». В таком виде одежда была возвращена кухарке, которая, конечно же, заметила испорченную вещь. Максимов сразу понял неизбежность наказания, и пишет: «но на этот раз заступилась за меня молодая хозяйка Марфа Никифоровна, при которой я принес одежду; она взялась зашить и не беспокоить напрасно Василия Макаровича. Однако мне не верилось, что обошлось без наказания» 153. Фактически, обучение иконописанию начиналось с юного возраста и охватывало все стороны воспитания характера, а не только формирование профессиональных навыков. Строгость была оправдана высоким статусом мастерской - ответственные заказы требовали мастерства и внимательного отношения к работе на каждом этапе.

Таким образом, мастерская Пешехоновых представляла собой коллектив, в котором работали ученики и мастера-профессионалы. Такую организацию отмечает и святитель Николай Японский в своих дневниках (13 марта 1880 года): «К Пешехонову - иконописцу; старец - почтенный и скромный; в мастерской мужички и мальчики пишут»¹⁵⁴.

Отношения между членами семьи всегда были основаны на началах веры и уважения друг к другу, что ярко проявляется через переписку. Работа иконописца требует частых отъездов для организации выполнения заказов на местах. Пешехоновы выполняли многочисленные заказы для разных городов России, поэтому в семье велась активная переписка. Все письма, написанные Василием Макаровичем Пешехоновым своим родителям, поражают современного читателя выражением искреннего почтения. В 1843 году Василию Макаровичу уже 35 лет, он организовывает оформление кафедрального Покровского собора города Саратовской губернии. В это время он постоянно пишет отцу в Петербург,

Цит. по Озеров К. Царский иконописец. // Мир музея. № (178), 2000. ОР ГРМ, Ф.18, ед. хр. 2. Автобиографические записки Максимова В.М. 1850-1867

Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 214.

докладывает о ходе работ, заказывает необходимые материалы. Кроме решения этих важных повседневных производственных вопросов, через письма просматриваются и семейные взаимоотношения. «Дражайшие родители! Тятинька Макар Самсонович и маминька Татьяна Гурьевна, припадаю к стопам Вашим и прошу благословения и молитв ваших, им себя вручаю. ... 8-го ноября обрадован я был получением вашего письма, писанного 27 октября, радуюсь, что вы здоровы, благодарю вас за уведомление и вместо вас, моих дражайших родителей, подпись вашей руки целую... Здесь хорошо для меня, а дома лучше бы, но отдаюсь в волю Божию, и как угодно Вам тятинька. ... и всем знакомым прошу объявить свое нижайшее почтение, засим пожелав вам всякого благополучия и в делах счастливейших успехов, честь имею пребыть вам, моим дражайшим родителям, с сыновнею преданностью навсегда послушным, сын ваш Василий Пешехонов»¹⁵⁵. Письмо написано 12 ноября 1843 года, когда Василий Макарович уже выполняет заказы Высочайшего Двора и пользуется высоким авторитетом среди иконописцев Петербурга.

Собранные материалы позволяют прокомментировать сведения о Пешехоновых, которые предоставляет известный Словарь Н.Н. Собко¹⁵⁶: «Пешехоновы, иконописцы: Григорий Алексеевъ (1799 в СПб, 61 года) и старообрядец Макар Сампсонов (род. 1792 и утонул в Черном море в 1852) возобновил под руководством академика Солнцева (Ф.Г.) фрески в Киево-Софийском соборе с 4-мя сыновьями: Алексеем (утонул вместе с отцом), Василием (р.1816 и сделался настоящим хозяином фирмы, хотя сам был неспособен работать), Николаем (р. 1822, умер в Киеве в 1846, лучший из всего семейства) и Федором (идиотом)». Некоторые сведения опровергаются другими источниками.

Во-первых, как изложено во втором параграфе первой главы, Пешехоновы участвовали в реставрации Киево-Софийского собора два летних сезона 1848 и 1849 годов, хотя переговоры и подготовительные работы начались намного ранее летом 1844 года. Из переписки Пешехоновых в этот период можно сделать вывод, что во время работ в Киево-Софийском соборе В.М.Пешехонов находился в Санкт-Петербурге, где на него была возложена вся работа мастерской в отсутствие отца. Николай умер в 1846 году, а Федор по инвалидности не занимался Во-вторых, согласно записям Сергея Пешехонова, дата рождения Макария Самсоновича 8 января 1780 года, дата рождения Василия Макаровича 15 декабря 1818 года. Таким образом, более старая информация расходится с другими источниками, а дата смерти Макария Самсоновича (1852 год) подтверждается приведенным выше письмом князя Гагарина и другими письмами из Отдела рукописей ГРМ.

ОР ГРМ. Ф.100, ед. хр. 687. Пешехоновы, иконописцы, переписка между ними.
 Собко Н.Н. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев. Т. 3. Вып. 1. -СПб. 1893-1899. - С. 417.

В своем исследовании искусства Палеха А.В.Бакушинский приводит следующие данные, записанные со слов палехского художника А.М.Голикова: «Преемником М.С. (Макария Самсоновича Пешехонова - Ж.Б.) был его сын Василий Макарович. Он не был уже иконописцем подобно отцу. Имел, судя по устному преданию, довольно широкое образование» 157. На наш взгляд, воспоминания палешан могли относиться к позднему периоду творчества Василия Макарьевича, когда, будучи пожилым человеком, он мог заниматься только организацией работы мастерской. Последняя подписная икона относится к 1876 году (60летнему возрасту мастера), архивные сведения относят последнюю работу к 1882 году. Вышеизложенное можно отнести и к информации словаря Н.Н. Собко, работа над которым осуществлялась в период 1867-1893 годов. Возможно, Н.Н. Собко застал уже престарелого Василия Макаровича Пешехонова, который по старости уже «был неспособен работать, хотя был настоящим хозяином фирмы».

Упомянутый в Словаре Н.Н.Собко Пешехонов «Григорий Алексеевъ (1799 в СПб, 61 года)» не упоминается в выявленных документах. В тоже время нет оснований сомневаться в существовании иконописца Григория Алексеевича Пешехонова.

Современники отзывались о мастерской с уважением и теплотой. В частности, святитель Николай Японский, посещая мастерскую и встречаясь с самим Василием Макаровичем в 1880 году, отмечает в своих дневниках его личные и профессиональные качества в сравнении с другими иконописцами, называет его «почтенным старцем» и принимает решение заказать иконостас для вновь построенного собора в Токио именно у Пешехонова, несмотря на высокую стоимость работы¹⁵⁸. Размышления о стиле икон для Воскресенского кафедрального собора в Токио часто встречаются на страницах дневника, сам стиль дневниковых записей предполагает краткое упоминание о событиях дня, отсутствие долгих рассуждений на какую-либо тему. Знакомство святителя Николая с Василием Пешехоновым происходит по рекомендации Митрополита, святитель подробно записал в дневнике разговор с владыкой на эту тему 11 февраля 1880 года: «в седьмом часу направился к Митрополиту передать просфору. Владыка в разговоре, между прочим, спросил, в чье имя будет престол в предполагаемом храме? - «Главный во имя Воскресения Христова, предельные - один во имя Введения Божией Матери, другой хотелось бы во имя Первоверховных Апостолов Петра и Павла, или во имя Преподобного Исидора». - «Нет, уж лучше во имя Апостолов Петра и Павла. В таком случае запрестольные иконы нужно заказать», - и посоветовал обратиться к Пошехонову, который сам единоверец и пишет в строго византийском стиле»¹⁵⁹. Заказанный у архитектора Щурупова проект иконостаса был готов 13 марта 1880 года:

¹⁵⁷ Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С. 254.

¹⁵⁸ Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004.

¹⁵⁹ Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 171.

«пришел Щурупов с планом иконостаса для храма; дал ему денег – 50 рублей» 160, позже в этот же день: «К Пешехонову - иконописцу; старец почтенный и скромный; в мастерской мужички и мальчики пишут. Обещался сделать смету на иконы и самый иконостас и в субботу утром принести»¹⁶¹. В субботу 15 марта 1880 года: «Вернувшись от Владыки, застал у себя В.М.Пешехонова и Дмитрия Дмитриевича. Первый принес смету на иконы и иконостас - больше девяти тысяч рублей. Авось Господь поможет найти жертвователя, который устроит это. Пешехонов с планом иконостаса направился к Щурупову, чтобы он дополнил рисунками резьбы кое-где» 162.

Поражает и география выполненных мастерской работ: Финляндия, Япония, Аляска, Иерусалим, российские губернии и даже Коми. Иконы для иконостаса соборной (верхней) церкви Троице-Стефано-Ульяновского монастыря (ныне Усть-Колом республики Коми РФ). Сохранился договор, заключенный 18 декабря 1871 года иеромонахом Паисием В.М.Пешехоновым, по которому он обязуется написать 54 иконы для соборного храма до 1 декабря 1872 года «по особо подписанному реестру и предъявленным мерам», разных размеров стоимостью 2500 рублей серебром. Образа «должны быть написаны изящно в византийском стиле с лучшею отделкою на золотых чеканных фонах, и одежда на образах должна быть забликована золотом». «Все доски для написания образов должно получить сухие от отца Паисия, изготовленные за его счет. А равно и ящики для укладки образов со всею принадлежностью для оной, самая же укладка образов должна производиться под моим, Пешехонова, присмотром и за мой счет». Кроме того, по договору Пешехонова обязался пожертвовать икону св. Стефана Великопермского с чудесами на своей кипарисовой доске и по выданному ему рисунку и мере. Этот образ, написанный на кипарисовой доске, «вышины 2 аршина, ширины 1 ¾», был написан им раньше остальных как доброхотная жертва за вечное поминовение о упокоении своих родных «Макария, Татиану, Гурия, Николы, Алексия, Самсона и сродников» (родители, два дедушки и два родных брата). Вероятно, по причине исполнения в это же время большого заказа для Валаамского монастыря (Петропавловская церковь и церковь Коневской иконы Божией Матери) и других заказов, получились задержки, иконы были доставлены в обитель только в 1874 году, а окончательно установлены весной 1875 года¹⁶³. После неудачных попыток заказать у столичных художников следующий иконостас для церкви монастырского подворья заказали в Воскресенском Новодевичьем монастыре в 1876 году: «У них самой лучшей мастер пошехоновский,

¹⁶⁰

¹⁶²

Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 213. Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 214. Дневники святого Николая Японского. Т.1. - СПб: Гиперион, 2004. - С. 216-217. Плаксина Н.Е. Переписка Троицко-Стефано-Ульяновского монастыря 1867-1878 гг. как источник по истории русской иконописи. // Архивы Республики Коми в современных условиях: материалы науч.-практ.конф. (24 октября 2005 г. Сыктывкар). - Сыктывкар, 2006. - С. 37.

который преподает у Пошехонова. Тот художник Иван Васильевич Маликов. Очень хвалют ... Тут с благоговением пишут. Заказали в девичьем монастыре у игуменьи Евстолии и старшия монахини Аполлонии и Феофании. Они мастерские содержат. В мастерской сестер 47. Они за иконы взяли написать 1200 за 37 икон византийского письма самой лучшей и чеканное золото 95 пробы... Мы думали женская работа похуже художников, у них иконы очень хорошо написаны» 164.

Все без исключения исследователи иконописания середины XIX века и авторы программ для иконописных школ подчеркивают, что «иконописец в исполнении избранного сочинения обязан соблюдать строгое приличие, известное положение, величие и спокойствие, духовность, святолепное стремление, чтобы в техническом производстве он имел в виду не земного жителя, но горняго во славе, по учению нашей православной Церкви» 165.

Интересно, что на родине Пешехоновых, в селе Есько Бежецкого района Тверской губернии в Богоявленской церкви сохранились настенные росписи 1830-150-х годов, выполненные в клеевой технике. После их обследования А.Н.Павлова приходит к выводу о единстве стиля росписей в двадцати храмах нескольких северо-восточных районов Тверской области: «Стилистику этих росписей можно воспринимать как «академизм все Академии», как церковную параллель творчеству Алексея Григорьевича Венецианова... Этому стилю присущи одновременно и архаичность иконографии, широко распространенной у мастеров Оружейной Палаты XVII в. (Пискатор, братья Вириксы), и использование в качестве образцов итальянской живописи эпохи Возрождения (например, Леонардо да Винчи). Росписи удивляют великолепием рисованного декора, создающего структуру для расположения сюжетных композиций, отличаются тончайшим колоритом. Живописи свойственен высокий художественный уровень при необычайной творческой смелости и жизненной силе, в отсутствии которых зачастую упрекают церковное искусство Синодального времени. Самобытность этих росписей не отменяет в них характерные черты, присущие монументальному искусству того времени в целом» 166. К сожалению, пока не выявлено документов, проясняющих авторство настенных росписей. Известно, что братья Макария Самсоновича тоже были иконописцами и остались жить на родине.

Архивные документы выявили 10 имен иконописцев Пешехоновых, подписи на иконах показывают работы только четверых из них. Основателем династии можно считать Федора Пешехонова - тверского

¹⁶⁴ Там же, с. 38 (Цитата из монастырской переписки).

Сахаров И.П. Исследование о русском иконописании. Кн. 2. - СПб, 1849. - С. 31. Павлова А.Л. О самостоятельном значении монументальной церковной живописи XIX века. // Россия в духовных поисках современного мира. Материалы II Всерос. Науч.-богосл. Конф. «Наследие преподобного Серафима Саровского и судьбы России». Москва – Дивеево 29 сентября – 1 октября 2005 года. - Нижний Новгород, 2006. - С. 199-200.

иконописца. Первые сведения о работе Пешехоновых в С-Петербурге относятся к началу XIX века - это письма Самсона Федоровича Пешехонова своим детям в Тверскую губернию, под Бежецк, село Есько. Основание известной петербургской мастерской связано с именем Макария Самсоновича Пешехонова, который переехал в Петербург из Тверской губернии в 1820-х годах. С его именем связано появление крупных иконописных заказов, в том числе и на реставрацию Киево-Софийского собора, сделанный по рекомендации Ф.Г. Солнцева. После смерти отца иконописное предприятие возглавил сын Василий Макарович Пешехонов, которому в 1856 году было пожаловано звание Иконописца Высочайшего Двора. Иконописная династия Пешехоновых прерывается на Василии Макаровиче: пикто из его 24 детей не унаследовал от отца профессию. Отметим также, что Пешехоновы были уважаемой старообрядческой семьей, которая до 1843 года перешла в единоверие. Высокие оценки, которые дают работам пешехоновской мастерской, такие значимые и авторитетные фигуры XIX века как князь Григорий Гагарин и академик Федор Григорьевич Солнцев, большие заказы на украшение кафедральных соборов и столичных храмов, подарки икон, написанных Пешехоновыми, членам Императорской Фамилии и от них другим лицам, звание «Иконописца Высочайшего Двора» - все эти факты дают основания сделать вывод о высоком авторитете мастерской среди современников.

§ 2. Технико-технологические особенности иконописания Пешехоновых¹⁶⁷.

Для атрибуции пешехоновских икон важны некоторые техникотехнологические особенности их создания. Большое количество иконописных заказов создавало условия для артельного способа производства икон. Иконописный процесс был разделен на ряд операций, каждая из которых выполнялась мастером, работником мастерской, или заказывалась в других мастерских у специалистов. Такая организация труда повышала качество каждого этапа работы. Например, мастерская Пешехоновых славилась своими мастерами-чеканіциками по золоту и выполняла эти работы по заказу для других иконописных мастерских Санкт-Петербурга. В частности, упомянутая выше иконописная мастерская Воскресенского новодевичьего монастыря заказывала работы по золочению и чеканке по золоту в мастерской Пешехонова.

Иконные доски редко изготавливались непосредственно в иконописных мастерских 168 . Как правило, они уже в готовом виде

Автор благодарит В.В.Игошева и С.Е. Большакову за консультации в области технико-технологических особенностей пешехоновских икон.

привозились в Санкт-Петербург для нужд иконописных мастерских, иногда доски предоставлялись заказчиками. В одном из писем отцу Василий Макарьевич Пешехонов называет фамилию рабочего, которому поручили подобный заказ (сентябрь 1848 года): «Доски для иконостаса Больше-Охтецкой церкви готовятся, рабочий Осипов. Я теперь буду рисунки Апостолов и Пророков на бумаге заготавливать. Доски для Валаамского монастыря грунтуются» 169. Из письма следует, что качеству иконных досок придавали значение в мастерской, этот вопрос контролировался руководством. Из этого же письма можно предположить, что процесс грунтования (наложения левкаса) проходил в самой мастерской.

Затем начинались работы по золоту. Мастер-позолотчик золотил и полировал поля, фон и венцы святых, а иногда и облачения или всю икону целиком «на полимент». Огчетливо цвет полимента пешехоновских икон просматривается на восьми иконах святителей (1850 год, кат. № 8-15), которые в настоящее время находятся в Ново-Валаамском монастыре, Финляндия. Золотой фон икон имеет потертости и обнажает красно-коричневый цвет полимента. На иконах, написанных после 1860 года, цвет полимента под позолотой не просматривается. И.П.Сахаров упоминает разные «составы полимента чистаго и цветного»¹⁷⁰.

Пешехоновские иконы до конца 1850-х годов имеют гладкие золотые фоны, а более поздние иконы, выполненные под руководством Василия Макарьевича Пешехонова, имеют орнамент на фоне и полях, выполненный в технике чеканки по золоту. Самые ранние выявленные иконы с чеканкой по золоту происходят из иконостаса церкви во имя Трех святителей Предтеченского скита Валаамского монастыря (1860 год).

Чеканка по золоту означает формование левкаса через позолоченную поверхность. Для левкаса использовали гипс. Во время реставрации одной из Пешехоновских икон в Институте Реставрации произведений искусства, Ново-Валаамский монастырь, Финляндия (Art Conservation Institute), результаты химического анализа грунта показали использование гипса для левкаса (сведения от Хелены Никканен¹⁷¹). Искусствовед и реставратор С.Е. Большакова утверждает, что в качестве грунта под чеканку полей и фонов во второй половине XIX в. традиционно использовался гипс¹⁷². В Программе для изучения иконописания Иван Петрович Сахаров подчеркивает важное значение качества левкаса: «преподаватель излагает воспитанникам разные составы Левкаса: Алебастрового и Мелового, указывает на выгоды и прочность первого и на ничтожность второго; описывает породы Алебастра и известные их

стоили 6 рублей 57 коп. (Тарасов, 1995). ОР ГРМ, фонд 100, ед. хр. 686, 687. Пешехоновы-иконописцы, переписка между

171 Личная консультация, 2006 год.

¹⁶⁸ В разных областях России существовали специальные артели по изготовлению иконных досок. Цены были невысоки. Например, сто досок размером 31х 25 см стоили 6 рублей 57 коп. (Тарасов, 1995).

¹⁷⁰ Сахаров И.П. Исследование о русском иконописании. Кн.2. - СПб, 1849. - С. 27.

¹⁷² Личная консультация, июнь 2006 года.

признаки... практическое изучении всех составных производства должно быть доведено до возможного совершенства... Он обязан вывести эту часть из ремесленного положения и возвести ее на степень классического художественного дела, которое мы приняли от наших учителей, Византийских иконописцов»¹⁷³. Далее в главе «Техническое учение иконописания» следует более подробное описание материалов и технологии их использования: «В природе находится два рода Алебастра: гипсовый (Alabastrite - древних), который есть сернокислая известь, и известковый, который есть углекислая известь. В естественном виде он содержит 20% кристаллизационной воды. В деле его употребляют обозженным в печи. Если он обозжен хорошо и вода испарилась, то бывает легче пятою частию против сырого вида, потом его толкут и просеивают. Истолченный Алебастр соединяется с наливаемою водою химически и весьма скоро твердеет. Этот процесс называется на Руси заморением. По химическому сродству своему к воде, обозженный Алебастр втягивает из воздуха воду, и если он достаточно напитан ею, то становится нерастворимым в воде и не годится в дело»¹⁷⁴. И.П.Сахаров описывает разные технологии наложения левкаса, но описанный способ, по-видимому, широко использовался в мастерской Пешехоновых. Способность Алебастра впитывать воду и терять свои свойства объясняет плохую сохранность пешехоновских икон в сырых помещениях.

На левкас накладывали позолоту, вероятно, несколько слоев. Далее по позолоченному левкасу, наносили чеканку по золоту: по фону и полям специальными инструментами прочеканивали рисунок. На этом этапе над иконой работал специалист мастер-чеканщик. Хороший чеканщик сам рисовал образцы для чеканки, и сам делал чеканы из стали (чеканы – стальные палочки по размеру немного тоньше и короче карандаша). На торце одного конца выгравировывался какой-либо рисунок, последние отличались разнообразием, изяществом и красотой.

Рисунок для чеканки выполнялся сначала карандашом на бумаге, учитывая общую композицию иконы, потом переводился на икону способом припороха. Затем производилась чеканка. На позолоте под чеканом пробивался орнаментальный рисунок. Обратим внимание, что рисунки для рамы, фона и венцов были разные. Фон по рисунку делался мягче. Нимбы, как правило, украшались лучами. Иногда нимбы оставлялись гладкими, не прочеканивались совсем, как, например, на иконе преподобного Афанасия Афонского (кат. № 96). А на иконе «Спас на Престоле» (кат. № 31) нимб прочеканен изящным узором.

При необходимости прочеканенный орнамент дополнялся в некоторых местах узором из мелких точек и линий, выполненных способом цировки. (Цировка – затупленная игла, вставленная в деревянную ручку, служащая для перевода рисунка с бумаги на изделие

¹⁷³ Сахаров И.П. Исследование о русском иконописании. Кн.2. - СПб, 1849. - С. 26. Сахаров И.П. Исследование о русском иконописании. Кн.2. - СПб, 1849. - С. 45-

способом припороха, она же служит для продавливания по золоту рисунка орнамента.) Очень наглядно результат работы цировкой просматривается в изображениях Евангелия на пешехоновских иконах: золотой обрез создает полное впечатление рельефа страниц.

По мнению В.В. Игошева¹⁷⁵ технология чеканки по золоту на больших по размеру пешехоновских иконах позволяла значительно удешевить работы по золоту, так как технологически была менее трудоемкой, чем создание чеканного оклада на икону.

После чеканки на полях по чеканному орнаменту делалась раскраска пятнами трех-четырех цветов с притенениями. Такая раскраска на расстоянии создавала впечатление перегородчатой эмали. Использование лаковых красок в выявленных пешехоновских иконах не встречается.

Иван Петрович Сахаров не упоминает технологии чеканки по золоту, потому что во время написания книги, в 1849 году, чеканка еще не вошла в широкое употребление в иконное дело. Одновременно исследователь придает значение «узорчатому золочению полей с разными тенями» ¹⁷⁶.

Далее мастер-доличник соответствующими цветами «раскрывал» икону – писались облачения и задний план. Если икона имела пейзаж на заднем плане, то его тоже выполнял мастер-доличник. Как уже упоминалось выше, облачения в мастерской Пешехонова писались по золоту. Позолота предварительно протиралась яичным белком или чесночным или луковым соком, так, чтобы краска не сбегала и хорошо приставала к отполированной золотой поверхности. Если позолота частично закрывала облачения, то по золоту красочный слой накладывался тоньше, чем по грунту, чтобы граница золочения не была заметна.

На одноцветные одежды: хитон и гиматий, мафорий, монашеские рясы накладываются пробела твореным золотом. Облачения, украшенные церковным шитьем и драгоценными камнями, такие как святительские, княжеские одежды и другие, имеют тщательную, выполненную с ювелирной тонкостью проработку узоров.

Орнаменты для облачений прописывались твореным золотом, как, например, на иконе Господь Вседержитель. Иногда орнаменты выполнялись способом «проскребки», который заключался в следующем. Рисунок орнамента для облачений рисовался отдельно на бумаге и переводился на икону. Когда орнамент был переведен на всю фигуру, проскребкой счищалась краска до золота. Проскребка – деревянный черенок, сделанный из крепкой породы дерева (обычно жимолости или кипариса) и заточенный как карандаш, которым счищались лишние или неправильно проведенные краской линии, а также проскребались краски до золотого фона по рисунку орнамента. Для придания орнаменту окончательного, законченного вида ювелирного изделия, он отделывался цировкой: вдавленные блестящие точки, штрихи и линии создавали

Личная консультация автору, февраль 2006 года.

¹⁷⁶ Сахаров И.П. Исследование о русском иконописании. Кн.2. - СПб, 1849. - С.27.

впечатление фактуры богато украшенной ткани. Далее цированные места закреплялись, фигуре придавался объем, накладывались тени и пробела.

Пробела накладывались обильно твореным золотом «в перо» - метод, широко используемый еще в строгановских иконах, был доведен у Пешехоновых до идеального исполнения. Этот этап работы требовал высочайшей квалификации, в мастерской Василия Пешехонова работал мастер, занимавшийся только наложением золотых специальный пробелов¹⁷⁷. Пробела наносились так называемым твореным золотом, которое приготавливалось из листового золота путем растирания пальцем с добавлением нескольких капель гуммиарабика и воды до получения густой золотой краски. Полученную таким образом краску заливали водой и отстаивали, сливали лишнюю воду и пользовались ею, как акварелью. Пробел «в перо» наносился на наиболее выпуклые части облачения. В первую очередь наносились «силки» (главные блики пробела в виде золотого пятна, которые накладывались на самые выпуклые места одежды), затем от них шли отдельные штрихи (перья) попарно, распределяя их по всему облачению. Иногда поступали наоборот: сначала наносили перья – штрихи, а потом места их большего скопления – силки – проплавляли густым твореным золотом. Пространство между каждой парой перьев (штрихов) проплавляли жидким твореным золотом, а потом уже в полную силу золота тонкой кистью усиливали пробел в нужных местах. Ближе к теневым местам золотые штрихи накладывались слабее и постепенно исчезали.

На этом доличное письмо заканчивалось. Затем мастер-личник писал лик и открытые части тела в академической манере, добиваясь тончайших лессировочных проработок личного.

Необходимые надписи на иконах делались каллиграфически уставом или полууставом. В завершение работы икона закреплялась лаком.

«Пешехоновский стиль характеризуется верностью идеальным академическим канонам пропорций, изобразительных форм, композиций. Колорит построен на сочетаниях блеклых, обычно разбеленных и ослабленных золотом цветов. Преобладает бледно-голубое, розовое, пурпурное, теплое желтое и холодное зеленое. Киноварь, чистый тон ультрамарина, кобальта почти отсутствует. Тон лиц белесоватый с очень незаметными и нежными переходами от света к тени. Тени накладывались асфальтом согласно академической манере. Оттого в тенях на лицах от времени появились характерные для асфальта кракелюры» - отмечает А.В.Бакушинский.

Отметим также классические пропорции фигур на всех пешехоновских иконах и прорисях. Выявленные четыре прориси, принадлежащие Алексею Макаровичу (кат. N_{\odot} 2, 3) и Василию Макаровичу (кат. N_{\odot} 100-101) относятся к разному периоду времени.

¹⁷⁷ А.В.Бакушинский называет имя Ксенофонта Андреевича Лятова – мастера по пробелке золотом в Пешехоновской мастерской. (Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С.254).

Первые две цветные прориси датируются 1844 годом. Они выполнены в цвете и показывают стремление художника копировать древние традиционные образцы иконописи. Два рисунка (кат. № 100-101), возможно, использовались для обсуждения с настоятелем иконографии будущих композиций. Рисунки показывают усиление академической составляющей в творчестве иконописцев Пешехоновых. Прориси не имеют свойственных использованным прорисям проколов иглой, следовательно, в повседневной работе мастерской могли использоваться в качестве опорных рисунков для составления композиций.

Таким образом, мы можем заключить, что для пешехоновских икон типично применение сложных техник золочения: чеканка по золоту, цировка, использование твореного золота и имитация перегородчатой эмали цветными пятнами на полях, а также обилие разнообразных орнаментов, выполненных способом проскребки или написанных поверх красочного слоя. Золотой фон - обязательный элемент всех выявленных нами пешехоновских икон. Начиная с 1860 года, золотой фон и поля украшаются изящным чеканным орнаментом. Такая технология работы по золоту позволяла имитировать золотой оклад на больших по площади иконах, при этом технология значительно удешевлялась и была менее трудоемкой по сравнению с окладом такого же размера. Золотилась вся икона до позема, и живопись накладывалась поверх золота. Личное и доличное письмо выполнялось многослойной техникой темперной смешанной живописи или техникой, при которой послойно использовались масляное и яичное связующие. Техника позволяла добиться тончайших лессировочных проработок личного и доличного письма. Орнаментам придавалось огромное значение в пешехоновских иконах, орнаментами покрывалась почти вся икона целиком - золотой фон, поля, облачения. Для выявления наиболее выпуклых частей фигуры и складок облачений обильно накладывали пробела твореным золотом по определенной схеме: «в рогожку» и «в перо».

§ 3. Судьба иконописного наследия мастерской Пешехоновых¹⁷⁸.

В Финляндии сохранилось наибольшее количество икон мастерской Пешехонова. В основном, среди икон Валаамского монастыря, эвакуированных из Карелии в 1940 году. Анализ эвакуированного материала позволяет сделать предварительные выводы о том, что основная часть сохранившихся пешехоновских икон происходит из разных храмов: церкви во имя Трех Святителей Василия Великого,

Aвтор сердечно благодарит за сведения епископа Йоенсуу Арсения, Катариину Хуссо (письмо от 3.10.2005), Хелену Никканен за предоставленные сведения об эвакуации Валаамского монастыря и перемещении икон в Финляндии.

Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита, церкви во имя апостолов Петра и Павла, храмов Всесвятского скита, Коневской иконы Божией Матери и из церкви Всех Преподобных отцов на кладбище. Кроме того, были эвакуированы царские врата Никольского скита Валаамского монастыря.

В Финляндии также сохранились иконы, написанные в мастерской Пешехоновых для храмов Финляндии. Храмовая икона Покровского прихода Лапеенранты в настоящее время находится в приходском зале (кат. № 5). Сохранился праздничный ряд – 13 икон аналойного размера (кат. № 58-69) и блгв. князя Александра Невского, написанных для Успенского кафедрального собора в Хельсинки. Как и 150 лет назад, помещенные в киот они сменяют друг друга на аналое согласно праздничному циклу литургического года.

В настоящее время эвакуированные пешехоновские иконы находятся в Ново-Валаамском монастыре, в Музее Православного искусства и Культуры в Куопио и иконостасе домовой церкви Церковного управления в Куопио, музее икон замка Олавинлинна, православных приходах Рованиеми, Оутокумпу, Лиекса, Лапеенранта, Ювяскуля, Суоненйоки, Коувола. Самое большое собрание пешехоновских икон - двадцать икон украшают алтарь и стены Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря. Это иконы двух поколений мастеров - отца и сына, Макария Самсоновича и Василия Макарьевича Пешехоновых. Икона свт. Николай с преп. Сергием и Германом Валаамскими реставрируется в Институте реставрации в Ново-Валаамском монастыре, по окончании которой она вернется в алтарь Преображенской церкви. Икона аналойного размера преподобных Сергия и Германа Валаамских находится в покоях настоятеля монастыря архимандрита Сергия. В ризнице монастыря выявлена хоругвь из храма Всех Преподобных Отцов (кат. № 97, 98) и небольшая икона «Св. Иоанн Богослов вручает жезл преп. Авраамию Ростовскому на сокрушение супостатов в граде Ростове» (кат. № 90).

В Музее Православной Культуры и Искусства (Куопио, Финляндия) экспонируются икона св. апостолов Петра и Павла и пять икон праздничного ряда – все они из иконостаса Петропавловской церкви Валаамского монастыря, а также Деисус из Всесвятского скита. Шесть икон из церкви во имя Всех преподобных отцов составляют иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио. Пешехоновские иконы из Куопио (домовой церкви Церковного Управления и музее) после эвакуации находились в иконостасе летней церкви в чердачном помещении главного здания усадьбы в Паппиланиеми (Новый Валаам), где служились литургии по воскресеньям и праздникам, церковь просуществовала с 1940 по 1968 (?) год¹⁷⁹. Фотография иконостаса церкви опубликована¹⁸⁰. Иконы царских врат в Троицкой церкви Линтульского монастыря, запрестольный

179 Автор благодарит за сведения владыку Арсения, епископа Йоенсуу.
 180 Tuokiokuvia Valamosta. // Toim. Arkkimandriitta Arseni. - Valamo luostari, 2000. -

образ православной церкви Рованиеми тоже написаны в пешехоновской мастерской.

Информация об эвакуации икон Валаамского минимальная: множество воспоминаний, заметок, дневников об ужасах войны, человеческом горе, перенесенных страданиях и лишь несколько строк с описанием самого эвакуационного процесса. Статья архиепископа Павла¹⁸¹ и записи монахов, хранящиеся в архиве Ново-Валаамского позволяют предположить, монастыря, что эвакуация стадиально. Помимо организованной эвакуации 1940 года, были еще две поездки на Валаам в течение войны до 1944 года, в которых монахи тоже старались спасти иконы от разрушения. Большие размеры икон и ограниченный транспорт в военное время не позволили провести эвакуацию в полном объеме.

Из письма игумена Харитона Церковному Собору от 29 марта 1940 года (№ 28) известно, что архив эвакуирован частично, инвентарные описи частично, ценности частично, колокола - несколько, иконостасы ни одного, иконы - частично, облачения - почти полностью. Эвакуация проходила 6 февраля и 16-19 марта 1940 года. Предметы перевезены в Каннонкоски, Суолахти и Савонлинну¹⁸². Эвакуированные предметы были описаны в инвентарной описи 1942 года, сделанной Златогоровым. K сожалению, A. Златогоров не зафиксировал пешехоновские подписи на иконах.

В послевоенное время в Финляндии открывались новые приходы для православных переселенцев, для внутреннего убранства которых использовались Валаамские иконы, облачения, церковная утварь, книги. Таким образом, пешехоновские иконы попали в храмы и часовни Ливестуори, Лиекса, Оутокумпу, Рованиеми, Суонениюки, Коувола. Церковные власти пытались контролировать процесс распределения Валаамского имущества по приходам Финляндии, но, видимо, без особого успеха - документов, показывающих движение предметов не выявлено. Возможно, эти сведения будут обнаружены при работе с личным архивом протодиакона Лео Касанко (Льва Казанского), потрудившегося в организации приходской жизни православных переселенцев, управлявшего процессом распределения имущества по приходам и основателя Музея Православной Культуры и Искусства в Куопио. Известно, что Валаамские монахи также дарили монастырские иконы православным приходам и Линтульскому Троицкому монастырю, первый после эвакуации иконостас которого был целиком составлен Валаамских икон (первоначальный иконостас в Палокки). В частности, иконы царских врат современного иконостаса Троицкой церкви Линтульского монастыря, вышолнены в мастерской Пешехоновых, происходят из Петропавловской церкви Валаамского монастыря, были

Arkkipiispa Paavali. Muistikuvia luostarin viimeisista paivista 1939-1940. // Valamo ja sen sanoma. - Helsinki, 1983.

¹⁸² Информацию о письме игумена Харитона в Церковный собор предоставила Катариина Хуссо (письмо от 3.10.2005).

подарены Валаамцами после эвакуации для организации богослужебной жизни в монастыре.

Дальше за состоянием сохранности икон наблюдали приходские советы, они же организовывали реставрацию при необходимости. Распределение Валаамских икон по разным приходам и монастырям, обстоятельства их бытования в новых собраниях открывает широкие возможности для исследования культуры XX века. Подробное освещение этих вопросов - тема отдельного исследования. Отметим лишь несколько моментов. Во-первых, состояние икон требовало определенных мер по их консервации и реставрации. Как известно, есть два пути реставрации иконы, которые условно принято называть - научная реставрация и поновление. Научная реставрация подразумевает кропотливый труд сохранения каждой крупинки авторской живописи, утраты тонируются. «поновление» практически означает использование реставрационных методов XIX века, уже описанных в первой главе, когда утраты, а иногда и вся икона целиком, покрываются новым красочным слоем. Разница между поновлением и научной реставрацией наглядно показывают 12 икон святителей из Всехсвятского скита Валаамского монастыря, они были выполнены в мастерской Пешехоновых в 1850 году. Восемь икон находятся на стенах Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, они отреставрированы по всем правилам научной реставрации Хеленой Никканен в Институте Реставрации. Четыре иконы (ныне в Ильинской церкви г. Лиекса) показывают, что при поновлении даже самого высокого мастерства и качества икона приобретает экспозиционный вид, но при этом иногда происходят ошибки в атрибуции, если из-за больших утрат неправильно определить святого, изображенного на иконе. Так, во время поновления на четырех иконах святителей были сделаны новые надписи на финском языке с именами святых, при этом святитель Петр митрополит Московский был назван Алексеем, Василий Парийский Епифанием Новгородским, а Иона Митрополит Московский Ионой Новгородским.

Молитвенная жизнь Валаамских монахов проходила пешехоновских икон и на острове Валаам, и после эвакуации в Новомонастыре Паппиланиеми. Ha опубликованных Валаамском В фотографиях 1950-1970-х годов Валаамские старцы часто предстоят рядом с пешехоновскими иконами. Богослужебный круг, молитвенное правило, общение со светскими людьми схиигумена Иоанна, игумена Нестора, других игумена Симфориана, монаха Иувиана И Валаамских подвижников проходили В окружении пешехоновских Воспоминания большинства их духовных чад рассказывают о том, как, возвращаясь домой, они вспоминали Новый Валаам, духовное общение со старцами и пешехоновские иконы в алтаре старой деревянной церкви.

В Никольской церкви г. Сортавала в настоящее время находится восемь подписных икон пешехоновской мастерской и неподписанный праздничный ряд Предтеченского скита (первоначально подписных икон

было девять). Во время эвакуации Валаамского монастыря из Карелии, все имущество свозили сначала с острова в Сортавалу, а из Сортавалы пальше в Финляндию. Эвакуация проводилась в условиях войны и связанной с ней спешкой. Получилось так, что часть икон, в том числе и пешехоновских, не успели или по другим причинам не вывезли, а оставили в Сортавале. Православная церковь в Сортавале опустела, ее внутреннее убранство тоже было эвакуировано. Таким образом, пешехоновские и другие оставленные иконы нашли свое новое место в Сортавальской церкви. Даже во времена тяжелых гонений и повсеместного закрытия церквей, Никольская церковь Сортавала оставалась действующей. Регулярное богослужение и забота прихожан сохранили иконы в тяжелые времена. С возобновлением иноческой жизни на острове Валаам, монахи попросили икону преп. Сергия и Германа чудотворцев Сортавальского Валаамских V прихода, прихожане согласились. Таким образом, одна из пешехоновских икон вернулась на остров.¹⁸³

Судьба пешехоновского иконостаса Воскресенского кафедрального собора в Токио, известного в Японии как «Николай-до», трагична. В 1923 года страшное землетрясение уничтожило почти половину города. Как известно, при строительстве кафедрального собора святитель Николай придавал огромное значение сейсмической активности региона, собор должен был устоять даже при очень сильных подземных толчках. Собор устоял, но упавшая колокольня пробила центральный купол храма, отчего начался пожар, в котором сгорел пешехоновский иконостас¹⁸⁴. Верующим удалось спасти из пожара несколько икон и предметов церковного обихода, в настоящее время они находятся в разных приходах Токио¹⁸⁵. Обследование 2005 года показало, что пешехоновских икон среди них нет. В 1905 году был издан каталог на японском языке о кафедральном соборе Токио с черно-белыми фотографиями нескольких икон – воспоминание о былом великолепии¹⁸⁶. В каталоге, изданном на японском языке, упоминается автор икон иконостаса – Василий Пешехонов.

В России выявлено несколько единичных пешехоновских икон. Семь подписных икон хранится в Государственном музее истории религии, С-Петербург, пять из них написаны по случаю рождения

Яковлев Н.А. Русская духовная миссия в Японии и ее кафедральный собор в Токио.// Христианство на Дальнем Востоке: Сборник научных трудов. - Уссурийск. 2001.

85 Запись со слов священников и прихожан токийских храмов в личной беседе с Б.А. Викторовым, май 2005 г. Предоставленные Б.А. Викторовым фотографии всех сохранившихся после пожара икон и утвари Кафедрального собора в Токио свидетельствуют, что пешехоновские иконы не сохранились.

186 Собор Воскресения Христова в Токио. Издание редакции журналов и книг Японской православной церкви. 1905.

³апись со слов протоиерея Андрея Купера, настоятеля Сортавальской церкви в личной беседе с автором в сентябре 2004 г. Праздничные иконы, происходящие из Предтеченского скита Валаамского монастыря и принадлежащие Никольской церкви г.Сортавала, во время написания диссертации находятся на реставрации в Институте живописи, ваяния и зодчества в С-Петербурге, поэтому не могут быть детально исследованы в диссертации.

высоконоворожденных младенцев Императорской семьи в меру роста новорожденных. В Государственном Русском музее, С-Петербург, находятся две пешехоновские иконы Двенадцати апостолов и апостола Андрея. Икона Успение (1874) из Саратовского музея изобразительных искусств была обнаружена сотрудниками музея в 1981 году во время плановой описи церковного имущества. Икона нуждалась в реставрации, и Саратовская епархия РПЦ подарила икону музею. Две иконы сохранились в иконостасе Андреевского собора С-Петербурга. В Музее палехского искусства сохранились четыре иконы пешехоновской мастерской, которые подписаны мастерами артели, а не Пешехоновыми. Икона «Да молчит всякая плоть человеча» из собрания Павла Корина тоже происходит из Палеха. Икона «Избранные святые» из собрания Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева попала в музей с Брестской таможни, благодаря работе сотрудников которой икона осталась в России.

Во время работы над темой автором было установлено наличие четырех подписных икон в частных коллекциях в России и за границей.

Иконостас церкви мц. царицы Александры в Русской Духовной Миссии в Иерусалиме – в настоящее время единственный выявленный комплекс икон (9 икон) пешехоновской мастерской, сохранившийся в первоначальном интерьере. Иконостас был частично изменен около 1870 года, второй ярус икон (3 иконы) был написан заново академиком живописи Василием Васильевичем Васильевым, а пешехоновские иконы второго яруса были перенесены в алтарь и на стены храма.

Большинство пешехоновских иконостасов утрачены, но сохранились фотографии нескольких интерьеров, в частности, храмов Валаамского монастыря и собора Воскресения Христова в Токио. По ним мы можем судить о некоторых закономерностях в иконографической программе иконостаса. Проследить эту закономерность очень важно еще и потому, что утраченные иконостасы кафедральных соборов и монастырей были важными центрами православной жизни страны, ориентирами при составлении иконостасных композиций для множества других храмов. Храмы, украшенные пешехоновскими иконами, были разными по площади и архитектуре, соответственно, иконостасы имели разное количество рядов.

Все иконостасы (в Иерусалиме, Токио и на Валаамских фотографиях) нельзя назвать идентичными, они были разными в зависимости от храмового пространства – однорядными, двурядными, трехрядными. В источниках упоминаются и пятирядные пешехоновские иконостасы. Это зависело от архитектуры храма и желания заказчика. Тем не менее, во всех иконостасах прослеживается некоторые закономерности, которые, вероятно, присутствовали и в утраченных интерьерах. А именно, местный ряд представляли большие по размеру иконы, как правило, с полукруглым завершением вверху. Если конструкция иконостаса диктовала строго прямоугольную форму иконы, то арка изображалась

живописными средствами - один из излюбленных пешехоновских приемов. Спаситель и Богородица часто изображались на Престолах (кат. № 22, 23, 31, 32), или стоящими на облаках (кат. № 91, 92). Как показывают фотографии интерьеров скитских храмов Валаамского монастыря, Богоматерь также изображалась в иконографическом типе Одигитрии и Оранты¹⁸⁷. В зависимости от размеров храмового пространства и количества рядов в иконостасе, праздничный и апостольские ряды могли быть включены или исключены из иконостаса¹⁸⁸. В центре праздничного ряда над Царскими Вратами помещалась икона Тайной Вечери или Успения. В храме во имя преп. Иоанна Дамаскина Никольского скита праздничные иконы имели круглую форму. Фотографии показывают разнообразие формах праздничных икон: прямоугольные полукруглые, круглые и сложной конфигурации - они соответствовали проекту иконостаса. В центре деисусного ряда часто помещалась композиция Отечество или Господа Саваофа. В зависимости от размеров Деисусный ряд мог иметь расширенную иконографию с апостолами и почитаемыми святыми, а мог сократиться до пяти икон, как например, в церкви во имя апостолов Петра и Павла на четырех иконах изображены двенадцать апостолов (по три на одной иконе). В церкви мц. царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме деисусный ряд составлен из трех икон блгв. князя Александра Невского, Тайной Вечери и св. Марии Магдалины.

Проведенное исследование сохранившихся пешехоновских икон выявило широкий круг произведений мастерской и архивные документы, на основе которых можно уверенно атрибутировать неподписанные иконы. Биографические сведения о династии иконописцев Пешехоновых содержат важные сведения об иконописцах, а также о технике и организации работы в мастерской. Собранные сведения о технике и технологии являются важным источников для атрибуции произведений.

Valamo and its message. - Helsinki: Valamo-seura. 1983. - C. 159.

ср. Valamo and its message. - Helsinki: Valamo-seura. 1983. - С. 159 и с. 175.

ГЛАВА 3.

Проблемы атрибуции икон мастерской Пешехоновых.

Все выявленные пешехоновские иконы разделены на две группы: подписанные и датированные и неподписанные, на основе подписных икон строится атрибуция неподписанных. В первом параграфе дается анализ всех выявленных на момент исследования подписных и датированных пешехоновских икон, их принадлежность пешехоновской мастерской не вызывает сомнений, поэтому стилистические и другие особенности выражены в этих иконах наиболее ярко. Во втором параграфе проведен анализ неподписанных пешехоновских икон, авторство мастерской Пешехоновых подтверждается архивными данными и сравнительными характеристиками. Анализ ведется по хронологии. Иконы рассматриваются группами по их принадлежности к одному иконостасу. В пешехоновской практике только одна или несколько икон подписывались, поэтому неподписанные иконостаса выполненные для иконостаса, в котором есть подписные иконы, можно атрибутировать датировать. Объединение икон по И принципу принадлежности K одному иконостасу проводится сопоставления размеров, орнаментов на рамах и фонах, цветовому решению и сходстве личного и доличного письма у икон одной группы.

Иконы Пешехоновской мастерской рассматриваются как составные части иконостасов. На основе стилистического анализа иконы «собраны» в группы по их принадлежности к одному иконостасу. Именно иконостас отражает богословскую идею освящения храма в честь какого-либо святого или события Священной Истории, выбор иконографии для местного ряда всегда имеет серьезное богословское обоснование. На основе анализа иконографических сюжетов строится гипотеза о том, для какого храма может быть написана вся группа икон, выявляется храмовая икона. аналитическим путем информация проверяется фотографиям сохранившимся И инвентарным описям

Соединение разрозненных икон в иконостасы позволяет работать со всей группой икон в целом, доказать авторство и датировку по архивным документам. Логика построения гипотезы в случае каждого иконостаса была индивидуальной, поэтому рассуждения более уместно рассмотреть на конкретных примерах.

Среди подписных и неподписанных икон выделяется группа мерных икон, написанных В.М.Пешехоновым для новорожденных членов Императорской Семьи. Написание икон «в меру роста высоконоворожденных» было обязанностью Василия Макаровича в должности Иконописца Высочайшего Двора. В настоящее время выявлено только шесть мерных икон.

В целом, проведенное исследование пешехоновских икон позволило сделать выводы об особенностях пешехоновского стиля, цветового решения, характеристиках личного и доличного письма, композиции икон.

§ 1. Подписные и датированные иконы

Самая ранняя икона, связанная с именем Пешехоновых, была зафиксирована на экспертизе в Институте реставрации (ВНИИР) в Москве в 1986 году – икона святителя Николая (1827 год, дерево, темпера) с подписью Ивана Самсоновича Пешехонова. Ее местонахождение в настоящее время неизвестно, возможно она находится в одной из частных коллекций, поэтому провести детальное исследование невозможно¹⁸⁹.

Другая икона этого же мастера - Избранные святые (кат. № 1) находится в ЦМиАР (Центральном музее древнерусского культуры и искусства имени Андрея Рублева). Иконография традиционная: святые разделены на две группы, они предстоят Богоматери Петровской, расположенной в верхней части иконы. Справа изображены св. Татион, преп. Арсений, свт. Петр митрополит Московский и св. Иоанн Предтеча, слева - преп. Григорий, мч. Сира, ап. Иоанн Богослов и свт. Евтихий. Святые представлены в традиционных облачениях на фоне пейзажа, архиерейские облачения святителей и одежды (хитоны и гиматии) Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи уравновешивают композицию на переднем плане. По нижнему полю иконы подпись: «Написася 1837 декабря 30 тверским иконописцем Иваном Самсоновичем Пешехоновым», - широким почерком в две строки, это место закрыто серебряным окладом. На серебряном окладе 84 пробы стоят клейма С-Петербурга, дата 1838 год и инициалы мастера ЦЮ. Подпись на иконе сообщает о «тверском иконописце», в тоже время на окладе клеймо Санкт-Петербурга. По

Данченко Е., Красилин М. Материалы к словарю иконописцев 17-20 веков (поданным обследований церковных и других коллекций 1973-1993 гг.). - М., 1994.

документам музея икона поступила на постоянное хранение в 1983 году через Московскую Центральную таможню (икона КП 3542, оклад КП 3543). По актам поступлений можно проследить, что группа икон, в том числе и данная, была задержана сотрудниками Брестской таможни в августе 1982 года, происхождение иконы не установлено.

Икона написана в технике яичной темперы, фигуры святых пропорциональны, устойчиво стоят на земле, личное письмо моделировано по теплому оливковому санкирю красновато-коричневыми охрами с мягкими белильным высветлениями с подрумянкой. На этой самой ранней среди выявленных пешехоновской иконе уже присутствует пейзаж с реалистической перспективой, что впоследствии становится излюбленным элементом пешехоновских икон. Инициалы Спасителя «IC XC» соответствуют старообрядческой системе написания имени Сына Божия и выдает автора-старообрядца.

Следующая по хронологии подписная работа Благовещение - выполнена Алексеем Макаровичем Пешехоновым (кат. № 2) и находится в частной коллекции в Финляндии. По нижнему краю датирующая надпись: «С праздничного Пояса по тафте, именуемой походной Церкви Царя Ивана Васильевича Грозного. копир. А. Пешехоновъ. Окт. 7-го дня 1844-го». Сцена Благовещения изображена на ярко-красном фоне с зеленым поземом, архитектурный пейзаж с узорами выполнен с использованием обратной перспективы. Богородица в синем хитоне и темно-вишневом мафории стоит на подножии перед троном, в руках пряжа, голова склонена. К ней шагает Ангел в зеленом хитоне и вишневом гиматии, благословляя десницей и поддерживая левой рукой складки гиматия. Композиция завершается изображением Господа Саваофа (Ветхий Денми) на облаке в верхнем поле иконы. Он обращен в трехчетвертном повороте к Богородице, в Его левой руке сфера, а правая сложена в жесте благословения. От облака к Богородице исходит луч, в нем Голубь с надписью: «Д(у)хъ С(вя)тый». Походный иконостас Ивана Грозного, выполненный в 1592 году на тафте (ткани), хранится в Государственном Русском музее. На фигуры Ангела и Богородицы обильно наложены пробела, они проработаны более тщательно, чем архитектурные кулисы и Ветхий Денми, что косвенно указывает на авторские акценты. Прорись интересна выбором древнего изображения для копирования и свидетельствует о направленности исследовательской работы, проводимой в мастерской. Прорись раскрашена и не имеет свойственных использованным прорисям проколов иглой, следовательно, ее применяли в качестве наглядного материала для составления композиций.

Из датирующей надписи на нижнем поле иконы **Покрова Божией Матери** (кат. № 5) следует, что ее написал Макарий Самсонович Пешехонов в 1849 г. Среди выявленных пешехоновских произведений она самая ранняя подписная икона М.С.Пешехонова, родного брата упомянутого выше Ивана Самсоновича. Икона была написана как

храмовая для Покровской церкви г. Лапеенранта, где и находится в настоящее время в приходском зале. В архивных инвентарных описях Покровского прихода Лапеенранта икона упоминается, начиная с 1856 года. В инвентарном списке 1850 года ее еще нет. В описи 1856 года значится, что икона была пожертвована приходу неизвестным дарителем, стоимость ее 15 рублей, на иконе были три серебряных венца весом семь лотов, которые впоследствии были утрачены¹⁹⁰.

Икона изображает чудесное явление Богоматери во Влахернском храме в 910 г. во время осады Константинополя арабами: находившиеся в храме Андрей Юродивый и его ученик Епифаний (в левой нижней части) на всенощном бдении увидели Богоматерь с сонмом святых, которая распростерла мафорий над собравшимися в храме и молилась об избавлении народа от бедствий. Доличное и личное письмо выполнено со знанием академического рисунка тончайшими лессировками. Облачения святых богато орнаментированы. Основной колорит иконы строится на сочетании красного, розового, голубого, синего, зеленого, белого, охряного и золота. Фон золотой, поля темно-зеленые. По нижнему полю иконы подпись Макария Самсоновича Пешехонова: «НАПИСАНЪ ВЪ С.ПЕТЕРБУРГЕ 1849 ГОДА ИКОНОПИС. МАКАР. САПСОН. ПЕШЕХОНОВЫМЪ». Вторая подписная икона мастера - Богоматерь Оранта (кат. № 6) представляет собой копию с мозаики Киево-Софийского собора и находится в сложном состоянии сохранности, вероятно, вследствие неправильной расчистки. Подпись, конечно, не исключает вероятности артельного способа производства икон. Тем не менее, обе иконы очень важна в исследовании личного участия М.С.Пешехонова в написании икон, вопросов авторства и конкретной подписи под произведением. По свидетельству А.В. Бакушинского¹⁹¹, собравшего сведения старых М.С.Пешехонов был универсальным мастером мастеров-палешан, одновременно личником и доличником.

Подписи на следующих иконах доказывают разделение труда в работе над иконами в мастерской. В Палехской кладбищенской церкви находится икона Всех Скорбящих Радость с датирующей надписью слева внизу: «Михаил Иудинъ и илья волъковъ»; справа внизу – «написася 1849 года декабря 27 дня в снкпетербурге». Эти же мастера написали икону Неопалимая Купина, которая находится там же в Палехской кладбищенской церкви с подписью: «Илья Волков написася 1850 года апреля 29 дня в Сампетербурге и Михаил іюдин». Палешане Михаил Иудин и Илья Волков согласно утверждению А.В. Бакушинского работали в пешехоновской мастерской: Михаил Иудин работал личником, а Илья Волков доличником, что подтверждается также надписями на иконах. Например, три иконы из Палехского музея подписаны Ильей Волковым и Петром Ноговицыным, причем написано, что «лицы», т.е. личное письмо,

Информация об инвентарных описях была предоставлена автору протоиереем Тимофеем Тюнкюнен, священником Покровской церкви г. Лапеенранта
 Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934. - С.88.

писал Петр Ноговицын. Это означает, что второй художник - Илья Волков - автор доличного.

Следующую по хронологии группу икон представляет Деисус (кат. 7) и 12 икон святителей (кат. 8-19). Только Деисус и пять икон святителей имеют дату на лицевой стороне - 1850 г. - с**вт. Иоанн Златоуст (**кат № 8), свт. Василий Великий (кат. № 9), свт. Иаков, Брат Божий (кат. № 10), свт. Григорий Богослов (кат. № 11), свт. Иона, митрополит Московский (кат. № 17). Тем не менее, сопоставление размеров (все иконы примерно 153×77 см), характер личного и доличного письма, цветовое решение, золочение по полименту одного оттенка, сходство в орнаментах и другие признаки позволяют объединить 12 икон святителей в один ряд и датировать все иконы 1850 г. согласно надписям на пяти иконах. Сохранившиеся старые фотографии Валаамского монастыря показывают, что иконы святителей находились в Верхней церкви (Всех Небесных Сил Бесплотных) Всесвятского скита на двух колоннах (ил.106)¹⁹². Икона свт. Никиты Новгородского на лицевой стороне имеет дату 1852, написанную цифрами белой краской. Почерк, цвет, характер надписи отличается от остальных икон группы и указывает, что дата поставлена, возможно, во время поновления икон и является следствием неправильно прочитанной авторской даты, написанной по-славянски. В настоящее время восемь икон (кат. № 8-15) украшают стены Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия. Другие четыре иконы (кат. № 16-19) находятся в Ильинской церкви г. Лиекса. Четыре иконы святителей из Лиекса были поновлены, на поновленных золотых фонах выполнены надписи на финском языке. Возможно, ко времени поновления иконы утратили славянские надписи имен изображенных на иконах святых, вследствие чего получили ошибочную атрибуцию. Свт. Петр митрополит Московский (кат. № 16) назван свт. Алексием митрополитом Московским, святитель Иона митрополит Московский (кат. № 16) – свт. Ионой епископом Новгородским, свт. Василий епископ Парийский (кат. № 19) – свт. Евфимием епископом Новгородским. В качестве доказательства приведем следующее рассуждение. Все 12 икон можно отнести к одной группе по стилистическим признакам, указанным выппе. В Книге расходов неокладных сумм Валаамского монастыря упоминается, что написание 12 икон святителей для скита Всех Святых оплачено ИЗ монастырской суммы иконописцу Пешехонову. Инвентарная опись Валаамского монастыря 1864 года перечисляет 12 икон святителей на четырех столпах церкви Всех Небесных Сил Бесплотных Всесвятского скита Валаамского монастыря: «на правой стороне у переднего столба - 1, Св. Иаков брат Божий, 2, Св. Григорий Богослов. На правой стороне у заднего столба - 3, Св. Иоанн Архиепископ Новгородский, 4, Св. Иона Митрополит Московский, 5. Св. Петр Митрополит Московский. На левой стороне у переднего столба - 6, Св.

Valamo and its message. - Helsinki: Valamo-seura. 1983, с. 159, (каталог ил. 106).

Василий Великий, 7, Св. Иоанн Златоуст. На левой стороне у заднего столба - 8, Св. Алексий, Митрополит Московский, 9, Св. Филипп, Митрополит Московский, 10, Св. Никита, Епископ Новгородский, 11, на правой стене Св. Дионисий Ареопагит, и 12, на левой стене - Св. Василий Парийский»¹⁹³ Иконы святителей из Ново-Валаамского монастыря прошли реставрацию в 1996 г. в Институте реставрации (Art Conservation Institute, Ново-Валаамский монастырь, Хейнавеси, Финляндия), результате которой произведена расчистка и укрепление красочного слоя, иконы закрыли стеклом, а старые рамы были заменены новыми, утраты тонированы. Эти иконы частично сохранили авторские надписи имен на славянском языке, по которым ясно читаются имена святителей: Василия Великого, Иоанна Златоуста, Филиппа и Алексия митрополитов Московских, Дионисия Ареопагита, Григория Богослова, Новгородского, Иакова Брата Господня. Исключая эти имена из инвентарного описания, получаем, что остальные четыре иконы святителей, находящиеся в Ильинской церкви Лиексы, должны представлять святителей Ионы и Петра митрополитов Московских, свт. Никиты епископа Новгородского и свт. Василия Парийского. Только одна из четырех икон - свт. Никиты Новгородского атрибутирована правильно, остальные ошибочно.

Стилистические особенности икон показывают, что иконы святителей и Деисус из Музея Православной Культуры и Искусства в Куопио (кат. № 7) без сомнения написаны в одно время. Архивное исследование выявило, что Деисус был написан как Запрестольный образ для алтаря церкви во имя Всех Святых (нижний храм) Всесвятского скита Валаамского монастыря. В книге приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 г. перечисляются работы для Всесвятского скита (л. 16, 24-25), заказанные в мастерской Пешехонова (илл. 107-109). В частности, о Деисусе сказано: «В нижнюю церковь запрестольный образ (дл. 3 арш. 3 верш. шир. 2 арш. 2 верш.) Спаситель, сидящий на Престоле с предстоящими Божией Матерью, Иоанном Предтечей и Архангелами – 200 руб. … Тысячу сорок два руб. сер. получил иконописец Василий Пешехонов» (ил. 109).

Доличное и личное письмо святителей и Деисуса выполнено с большим мастерством и стилем, личное письмо в академической манере (каждая мимическая складочка, и даже старческие морщины святителей зафиксированы со скрупулезной и высокохудожественной точностью). Святители на всех иконах изображены фронтально, в полный рост, в живописной манере и традиционной иконографии. Фигуры в роскошных архиерейских облачениях выделены на гладком золотом фоне, который сохранился фрагментарно и обнажает полимент, покрывавший поверхность иконы под золотом. Все иконы выделяются обилием орнаментов, изображающих золотое шитье с драгоценными

¹⁹³ Архив Ново-Валаамского монастыря. Инвентарная опись 1864 года. Л. 162 – 162 оборот.

камнями и нитями жемчуга, в основе узоров геометрические и растительные орнаменты, возможно, в качестве моделей использовались подлинные образцы церковного шитья. Иконописец великолепно передает фактуру церковных облачений, даже когда моделировка ведется золотом по золоту, например, на палицах свт. Филишпа, митрополита Московского (кат. № 15) и митрополита Алексия (кат. № 14). Также искусно передан объемный рисунок золотого чеканного орнамента на Евангелиях в руках святителей. Золотые обрезы Евангелий создают впечатление рельефа страниц. Нимбы позолоченные, обведены тонкими красной и белой линиями. Имена святых написаны поверх золота красным цветом.

Святители стоят на орлеце, на полу из перспективно сокращающихся прямоугольников. Мантия квадратов или святителя Новгородского и подризник святителя Дионисия Ареопагита касаются закрывают полностью орлец. Изображение орлеца иконографическая деталь, которой иконописец подчеркивает православную традицию постилать при богослужении под ноги архиерею орлец - круглый коврик с изображением орла, парящего над городом. Орлец символизирует епископа, надзирающего за подчеркивает молитвенное предстояние и участие богослужении.

Следующая группа рассматриваемых икон подписана не Пешехоновыми, а мастерами пешехоновской мастерской. Важно отметить, что дата на иконах относит их к 1853 г., когда В.М. Пешехонов после смерти отца в 1852 г. возглавил мастерскую. Возможно, что в это время произошла смена мастеров артели: мастера, авторы икон, только начали свой творческий путь у Пешехоновых или закончили его.

Василий Скопин, мастер пешехоновской мастерской, в 1853 году написал икону «**Да молчит всякая плоть человеча» (**кат. № 20), в настоящее время она находится в Музее Павла Корина в Москве. Многоярусная символическая композиция изображает момент литургии, которую совершает Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Василий Великий и Иаков Иерусалимский. В руках святителей раскрытые книги с текстами составленных ими богослужений. По обе стороны от престола на возвышении представлены девять чинов ангельских - Господства, Силы, Ангелы, Власти с атрибутами их служения. Над престолом возносится Голгофский крест в окружении золотых лучей, херувимов и серафимов. Над ними в облаке и сиянии изображены Спас Эммануил и Святой Дух. В верхней части иконы Господь Саваоф на троне с символами Евангелистов. Слева и справа от Саваофа предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча с развернутым свитком. За ними с двух сторон к Господу Саваофу устремляются семь Архангелов. Сложная символическая идея воплощена иконописцем очень тонкой изящной миниатюрной техникой. Все персонажи написаны по золотому фону желтковой темперой. Поля посеребрены, на них нанесен изящный орнамент, имитирующий

перегородчатую эмаль¹⁹⁴. В нижнем поле у лузги справа подпись мельчайшими буквами: «Написася сей с(вя)тый образ 1853. Писа(л) Иконоп(исец) Васил(ий) Скопин». Год создания 1853 написан буквами славянского алфавита. Имена ангелов процарапаны микроскопическими буквами на их нимбах. На торце солеи написан весь текст, который является темой композиции: «Да молчит всяка плоть человеча...» (песнопение литургии Василия Великого в страстную субботу Великого Поста. До собрания Павла Корина находилась в собрании А.В. Бакушинского. Ранее принадлежала о. Николаю Чихачеву, настоятелю Палехского собора.

В том же году мастер Пешехоновской мастерской Фаддеев написал Двенадцать апостолов (1853)год, Фаддеев, мастерская Пешехоновых, дерево, золочение, размер 38,2 х 33,8 х 3,1 см), которая в настоящее время хранится в Русском музее в Санкт-Петербурге, инвентарный номер ДРЖБ-1141. Икона представляет собой точную копию византийского образа. Исполнение точной копии было, очевидно, продиктовано желанием заказчика и поручено мастеру Фад(д)ееву. Апостолы написаны в два ряда один над другим, причем первый ряд ростовой, второй поясной. Нимбы и фон золотые. Над апостолами греческая надпись: название иконы и имена самих апостолов. Под иконой, на поле надпись на русском языке: «список с иконы дванадесяти Апостол, писанной Панселином в XI в. Из обители Афонской Пантократора». Эта икона имеет фактически двойную подпись с лицевой и тыльной стороны. На лицевой стороне в правом углу подпись художника: «Фадеев, 1853 г.». На тыльной стороне подпись В.М.Пешехонова: «списал Пешехонов с греческого образа, привезенного А.Н. Муравьевым». Икона происходит из Благовещенской церкви при департаменте общих дел Министерства Внутренних Дел, т.к. эта икона упоминается в описании интерьера Γ^{195} составленном В 1910 С.Е.Большакова предположение, что на лицевой стороне подпись автора, написавшего икону, а с тыльной стороны - подпись Пешехонова - руководителя мастерской.

В частной коллекции в Германии находится икона **Ангел Хранитель, мученица Наталья и преподобный Прокопий** (1853 год, И.Л., дерево, смешанная техника, золочение; основа из двух досок, две врезные сквозные шпонки, размер 44,3 х 35,5 см). По нижнему краю лузги черной краской «напис. 1853 года». На серо-зеленом фоне рамы – инициалы «И.Л.». Курт Эберхард, немецкий коллекционер и эксперт, высказал предположение о возможной связи инициалов «И.Л.» с именем иконописца И.Лятова. Среди мастеров пешехоновской артели

Большакова С.Е. Петербургская артель иконописцев Пешехоновых.// Академия Художеств и Православная Церковь. Сб.ст. Академии Художеств. -СПб, 2004.

¹⁹⁵ Выявила С.Е.Большакова.

упоминается целое семейство Лятовых¹⁹⁶. Один из Лятовых (без имени) упоминается в письме Василия Макарьевича к отцу от 25 августа 1848 года: «... для киевской работы лучше людей выписать из Палеха, чем этого плута Лятова у себя держать, он незавидный мастер». Из письма следует, что Лятов работал в пешехоновской мастерской на момент написания письма в августе 1848 года. Можно предположить, что мастер Лятов мог покинуть мастерскую к 1853 году и писать иконы для собственных заказчиков. Икона вышолнена менее аккуратно, чем другие работы пешехоновской мастерской. На широких полях иконы – изящный чеканный узор, дополненный цировкой и раскрашенный цветными красками, узор и техника украшения полей напоминают работу палешанина, откуда и происходило семейство Лятовых. Святые изображены фронтально (крайние фигуры вполоборота к центру) в рост в традиционных облачениях и иконографии, слева направо Ангел Хранитель (на облаке), мученица Наталья и преподобный Прокопий. Взоры Ангела и Преподобного Прокопия направлены к Спасителю, изображенному на облаке в верхней части иконы. Спаситель в окружении золотых лучей двуперстно благословляет двумя руками. Личное письмо вышолнено охрой по оливковому санкирю с аккуратными белильными высветлениями, борода преп. Прокопия прописана белильными движками и темными, в некоторых местах черными, линиями. Святые стоят на лугу, за ними церковные или городские строения. Происхождение иконы неизвестно. Выбор святых свидетельствует о ее заказном семейном характере.

К тому же времени (1853 год) относится работа мастерской для Валаамского монастыря - иконостас для Никольского храма Никольского скита, от которого сохранились только Царские врата (кат. № 21). В настоящее время они находятся в Ильинской церкви г. Лиекса, Финляндия. Изображения Евангелистов и Благовещение написаны на гладких позолоченных фонах. Атрибуция царских врат из иконостаса Ильинской церкви в Лиекса базируется на нескольких сохранившихся фотографиях интерьера Никольской церкви Никольского Валаамского монастыря (ил. 78) и тексте надписи в нижней части на синем фоне золотом: «В лето от воплощения Бога Слова Иисуса Христа 1853 месяца Мая в 9 день сооружены и поставлены быша сии двери Царствия при державе благочестивейшаго Императора Николая Павловича всея России и при Преосвященном Митрополите Никаноре С.Петербургском в новосозданном храме Святителя Христова Николая Мирликийскаго чудотворца, усердием и иждивением раба Божия Николая Назаровича Солодовникова, попечением смиреннаго игумена Дамаскина Валаамскаго Монастыря с братиею, искусством зодчаго профессора Алексея

Бакушинский А.В. Искусство Палеха. - М., 1934; Большакова С.Е. Петербургская артель иконописцев Пешехоновых.// Академия Художеств и Православная Церковь. Сб.ст. Академии Художеств. - СПб, 2004.

Горностаева». Этот же текст приводится в инвентарной описи 1864 года Никольского храма Никольского скита Валаамского монастыря.

Мастера Илья Волков и Петр Ионович Ноговицын – доличник и личник пешехоновской артели – написали для родного Палеха несколько совместных икон (кат. 22, 23, 24). Записки В.М.Максимова упоминают Петра Ионовича Ноговицына как главного мастера личника артели, поэтому изучение его подписных икон представляется необходимым в рамках данного исследования.

Икона Спас на Престоле (кат. 22) в настоящее время находится в Музее Палехского искусства, инвентарный номер № 196. На облаке на золотом узорчатом престоле с символами евангелистом, на золотой подушечке с изящным орнаментом восседает Спаситель в архиерейском облачении. Левой рукой Он сверху поддерживает раскрытое Евангелие, десницей благословляет. Ноги Спасителя в красных с золотым тонким узором сапожках опираются на золотое подножие. Облачения Спасителя обильно украшены золотыми орнаментами и нитями драгоценных камней. Спаситель в иконографическом образе Великого Архиерея облачен в синий подризник, красный саккос, золотую палицу и золотой омофор. Золото имеет разные тона. На троне, на уровне лица два синих клейма, на которых золотыми буквами написано под титлами «IC» «XC». Синие клейма композиционно уравновешивают синий край подризника, который виден из-под длинного саккоса. Поля - раскрашенная чеканка по золоту, цвета раскраски - основной тон зеленый с добавлением темносиних и красных элементов. Фон и крестчатый нимб золотые, гладкие, нимб обведен тонкой красной линией. Личное письмо: многослойные плави по коричневому санкирю светлыми охрами с высветлениями и подрумянкой. Датирующая надпись: «1854 въ С. Петербурге. Лицы Петръ Ноговицынъ. Илья Волковъ».

К иконе сохранилась иконостасная пара - Богоматерь на Престоле (кат. № 23), которая в настоящее время находится там же, в Музее Палехского искусства, инвентарный номер № 197. Все детали полей, фона, трона, а также цветовое решение произведения, у двух икон одинаковые. Богоматерь облачена в византийские одежды: синюю с золотым узором далматику, одетую поверх белой туники, и красный плащ с золотым изящным узором, нитями жемчуга и драгоценными камнями. На голове белый плат и золотая с драгоценными камнями корона, увенчанная крестом. На колеях Богородицы сидит как на троне Спаситель, Она осторожно поддерживает Его руками. Младенец Христос находится ровно в центре иконы, облачен в белый хитон и золотую далматику, украшенную узорами и драгоценными камнями. Правая рука Спасителя сложена в благословляющий жест, а левая положена поверх серо-голубого шара, который лежит на ладони у Богоматери.

Для той же церкви была написана икона «**Святая Троица»** (кат. № 24) в настоящее время находится в Музее Палехского искусства, инвентарный номер № 832/206. В нижней части на раме надпись на синем

фоне золотыми буквами: «.....О(Т)ЕЦ С(Ы)НЪ И С(ВЯ)ТЫЙ ДУХЪ ЕСИ ТРИ ЕДИНО СУТЬ». Эта надпись показывает, что основной богословской идеей иконы было показать единство трех лиц Пресвятой Троицы: Отца, Сына и Святого Духа. На облаке на двух престолах вполоборота друг к другу сидят Спаситель и Ветхий Денми. Сверху к ним спускается белый голубь (символическое изображение Святого Духа). Детали украшений, характер личного и доличного письма соответствуют иконам Богоматери и Спасителя (кат. № 22, 23). Ветхий Денми облачен в белый хитон и белый гиматий с золотой каймой по краю. Десница благословляет, в левой руке золотой жезл с драгоценными камнями. Иисус Христос облачен в розовый хитон и синий гиматий, украшенные золотой каймой. Десница сложена в жесте благословения, а левая рука поддерживает сверху Евангелие, стоящее на коленях. Золотой фон прочеканен лучами, которые исходят от белого голубя, расположенного в верхней части под аркой. Белый голубь – символическое изображение Святого Духа - заключен в золотой ромб, который подчеркивает богословское значение символа как Лица Пресвятой Троицы. Нимбы гладкие, нимб Иисуса Христа - крестчатый. Облако, на которое поставлены Престолы, постепенно переходит в сероголубой шар, увенчанный крестом из драгоценных камней. На облачения обильно наложены пробела твореным золотом. Текст в открытом Евангелии содержит молитву Спасителя к Отцу о христианах и их спасении: «О(Т)ЧЕ С(ВЯ)ТЫЙ СОБЛЮДИ ИХЪ ВО ИМЯ ТВОЕ. ИХЪ ЖЕ ДАЛЪ ЕСИ МНЕ, ДА БУДУТЪ ЕДИНО ЯКОЖЕ МИ. О(Т)ЧЕ ИХЪ ЖЕ ДАЛЪ ЕСИ МНЕ, ХОЩУ ДА ИДЕЖЕ ЕСИ АЗЪ И ТИИ БУДУТЪ СО МНОЮ, ДА ВИДЯТЪ СЛАВУ МОЮ, ЮЖЕ ДАЛЪ ЕСИ МНЕ, ЯКО ВОЗЛЮБИВЫЙ МЯ ЕСИ ПРЕЖДЕ СЛОЖЕНИЯ МИРА. О(Т)ЧЕ ПРАВЕДНЫЙ И МИРЪ ТЕБЕ НЕ ПОЗНА». Датирующая надпись сообщает: «Писанъ сей образ въ С. Петербурге 1855 года. Лицы Петръ Ноговицынъ. Платье Илья Волъковъ.»

К этой же группе палехских мастеров пешехоновской мастерской относится более поздняя икона благоверного князя Александра Невского (кат. № 37) из Музея Палехского искусства, инвентарный номер № 787. Святой Александр Невский изображен в воинских доспехах с атрибутами княжеской власти. Святой благоверный великий князь Александр Ярославович Невский (после 1219/1220 - 14.11.1263) перед смертью принял иноческий постриг с именем Алексия, поэтому существует два варианта его иконографии - в монашеских и княжеских одеждах. Оба варианта иконографии представлены в иконах мастерской Пешехонова. В монашеских одеждах св. князь изображен в группе святых на иконах «Образ вселенских преподобных отцов в посте просиявших их же память празднует святая церковь в субботу сыропустной недели» (кат. № 94) и Собор Карельских святых (кат. № 93), а в княжеском облачении еще на иконе из Русской Духовной Миссии в Иерусалиме (кат. № 49) и на иконе «Избранные святые» (кат. № 44). Оба варианта иконографии возникли практически одновременно. Согласно указу Священного Синода от 15 июня 1724 года на иконах святого князя Александра Невского полагалось изображать в воинских доспехах и царской мантии,

украшенной горностаем, иногда верхом на коне. На иконе из Палехского музея святой Александр Невский изображен прямолично, в полный рост, на золотом чеканном фоне, стоящим на полу из перспективно сокращающихся серых квадратов. На плечах великого князя горностаевая мантия, украшенная красной парчой с золотой вышивкой. На военные доспехи, рубаху, порты и сапоги обильно наложены пробела твореным золотом. В правой руке - древко с белым платом с иконой Спаса Нерукотворного, левая рука указывает на Престол, на котором на красной подушечке лежат атрибуты княжеской власти - держава и шапка Мономаха. Эта иконографическая деталь подчеркивает евангельские слова о божественном происхождении царской (княжеской) власти. Эта мысль уравновешивается текстом надписи на нижнем поле иконы в прямоугольнике: «ВЪ ... ОСВОБОЖДЕНИЯ КРЕСТЬЯНЪ КРЕПОСТНОГО ПРАВА ПОМЕЩИКОВЪ 19 ФЕВРАЛЯ 1861 ГОДА».

Следующая по хронологии группа икон связана с деятельностью В.М.Пешехонова в качестве иконописца Высочайшего Двора. обязанности его входило, в частности, написание «образов в меру роста высоконоворожденных», т.е. великих князей императорской семьи. Сохранилось некоторое количество архивных упоминаний об этой работе, которые были приведены во второй главе. Атрибуция икон этой группы усложнена тем, что В.М.Пешехонов выполнял эту работу на протяжении многих лет своей жизни, размеры икон, как и рост новорожденных, были все размеры укладываются диапазон роста ктох новорожденного ребенка 50-60 см. Тем не менее, результате проделанной работы удалось выявить шесть икон, связанных императорской семьей.

По случаю рождения великой княжны Анастасии Михайловны дочери великого князя Михаила Николаевича, внучки императора была написана икона вмч. святой Анастасии Узорешительницы (кат. № 35), которая находится в коллекции Эрмитажа, инв. N ЭРО-7750. Икона поступила в Государственный Эрмитаж 1951 г. из Государственного хранилища ценностей. Икона вставлена в серебряную раму, которая полностью закрывает гладкие поля. Согласно клейму, рама выполнена в мастерской известного ювелира Кейбеля, поставщика Императорского Двора. На лицевой стороне на серебряной раме датирующая надпись: «Великая княжна Анастасия Михайловна род. 16 июля 1860 в Петергофе».

Для новорожденного великого князя Павла Александровича (21.09.1860 – 30.01.1919), шестого сына Александра II, была написана мерная (ростовая) икона святого апостола Павла (кат. № 36), находится в ГМИРе, инвентарный номер № НВ-957. Внизу слева на поземе белилами подпись: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ». Апостол Павел изображен прямолично в полный рост в зеленом хитоне и красном гиматии. Правая рука его поддерживает открытое Евангелие, а левая опирается на обнаженный меч. Апостол стоит на берегу Тибра, на противоположном

берегу открывается городской пейзаж Рима с характерными для римской архитектуры мостами и городским зданиями. Над головой апостола на облаке небольшое поясное изображение Вседержителя с открытым Евангелием, в полукруге золотых лучей, на золотом фоне, чеканные лучи заходят на широкие поля и касаются верхнего края иконы. Орнаменты чеканного золотого фона, изображение Спасителя на иконах ап. Павла (кат. № 36) и св. вмч. Анастасии (кат. № 35) идентично, что косвенно подтверждает их почти одновременное написание. Фон обеих икон изящный орнамент, выполненный в технике чеканки по золоту. Поля икон гладкие, на полях иконы св. ап. Павла просматриваются гвоздевые отверстия, можно предположить, наличие оклада или рамы, аналогичной иконе вмч. Анастасии (кат. № 35).

Икона блгв. князя Вячеслава Чешского (кат. № 38) была написана по случаю рождения великого князя Вячеслава Константиновича (1862 -1879), четвертого сына великого князя Константина Николаевича; в настоящее время хранится в ГМИРе, инвентарный номер № Б-1127-IV. Блгв. князь Вячеслав Чешский изображен в роскошном княжеском одеянии: шапке, отороченной мехом и украшенной драгоценными камнями и увенчанной крестом, и узорчатом плаще с треугольным очертанием спереди. В правой руке св. Вячеслав держит золотой крест символ мученической смерти, а левая рука опирается на вложенный в ножны меч - символ военной славы. Св. Вячеслав стоит на сером полу в клетку с перспективным сокращением характерный прием Пешехоновской мастерской. Нимб золотой гладкий. Фон иконы украшен золотым чеканным орнаментом. Поля позолоченные, гладкие, со следами от гвоздей, что говорит о возможном окладе или раме, закрывающей поля (как на иконе вмч. Анастасии Узорешительницы, кат. № 35). Над головой блгв. князя Вячеслава в небольшой арке, выходящей на верхнее поле, изображен Спаситель на облаке в иконографическом типе Вседержителя с благословляющей десницей и открытым Евангелием. Часть облака закрыта нимбом святого.

В том же (1862) году была написана икона **святого благоверного князя Бориса** (кат. № 39) находится в частной коллекции. Икона была продана в антикварном салоне в Берлине в 2002 году. Новый владелец, предположительно, американец. Облачения блгв. князя Бориса полностью соответствуют вышеописанной иконе святого князя Вячеслава Чешского (кат. № 38). На обеих иконах подпись: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ» и дата 1862 год. Поля иконы св.кн. Бориса прочеканены и раскрашены красками в отличие от гладких полей мерных икон для императорской семьи. Изображение Спасителя в верхнем поле икон блгв. князя Вячеслава и блгв. князя Бориса полностью идентичны (кат. № 38, 39), так же и узоры чеканных орнаментов, чеканные надписи с именами святых и колорит произведений.

Для новорожденного великого князя Георгия Михайловича (11.08.1863 – 30.01.1919), третьего сына великого князя Михаила

Николаевича, была написана мерная (ростовая) икона Чудо святого Георгия Победоносца (кат. № 51) в настоящее время находится в ГМИРе, инвентарный номер № НВ-1327. По нижнему краю средника подпись черным: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ 1864 года». В центре композиции - святой Георгий на белом коне. Обеими руками он держит длинное тонкое копье и пронзает им открытую пасть черного дракона. Святой Георгий чуть приподнят в седле, что подчеркивает мотив победы над драконом. Богато украшенные драгоценными камнями золотые воинские доспехи, за спиной развевается ярко-красный плащ, синяя рубаха украшена золотой каймой. Седло накрыто розовым покрываломпопоной с золотой каймой. Дракон написан в живописной манере с яркокрасным языком и губами, белые зубы в широко раскрытой пасти, лапы с острыми когтями. С правой стороны спасенная им царевна жестом молитвенно сложенных рук взывает о помощи. Вверху на облаке в золотых лучах - образ Вседержителя с раскрытым Евангелием. Изображение Спасителя заходит на верхнее поле и заключает всю композицию иконы в небольшую арку. Действия разворачиваются на фоне пейзажа с каменной городской стеной на заднем плане. Фон иконы - тонкий изящный чеканный по золоту орнамент. Поля иконы позолоченные, гладкие, что предполагает наличие оклада или рамы, закрывающей эти поля. Примером такой рамы может служить рама для иконы вмч. Анастасии Узорешительницы (кат. № 35).

Различие между датой рождения великого князя Георгия Михайловича (11.08.1863) и годом написания иконы св. Георгия (1864) в датирующей надписи на иконе может быть объяснено тем, что великий князь Георгий Михайлович родился в Белом Ключе под Тифлисом в отличие от других названных великих князей, рожденных в Петербурге или окрестностях. Поэтому заказ мерной иконы и ее написание в условиях отдаленности места рождения и написания, могло занимать более длительное время, чем обычно.

Икона **святителя Николая** подписана В.М.Пешехоновым, но даты не имеет, в настоящее время находится в ГМИРе, инвентарный номер НБ – 1139. На иконе такие же чеканные орнаменты и гладкие поля, как и на других иконах этого ряда. По внешним признакам можно утверждать, что икона написана как мерная для новорожденного великого князя по имени Николай. Исследование генеалогии императорской семьи привело к пяти вариантам атрибуции. В зависимости от того, кому предназначалась икона, зависит и ее датировка.

- вел. Кн. Николай Александрович (1843 1865)
- вел. Кн. Николай Константинович (1850 1919)
- вел. Кн. Николай Николаевич (младший) (1856 1929)
- вел. Кн. Николай Михайлович (1859 1919)
- император Николай II Александрович (19.05.1868-17.07.1918).

Для более точной атрибуции необходимо тщательное исследование документов, связанных с метриками членов Императорского Дома для

выявления роста новорожденных младенцев и сравнения их с размером иконы 58×41 см. На данном этапе исследования ее можно датировать между 1843 и 1868 годами. Если принять во внимание характер чеканки, то датировка сузится с конца 1850-х годов до 1868 года.

Таким образом, среди выявленных пешехоновских икон можно выделить шесть икон: ап. Павла (1860 г., кат. № 36), вмч. Анастасии (1860 г., кат. 35), блгв. князя Вячеслава Чешского (1862, кат. 38), вмч. Георгия Победоносца (1864 г., кат. № 51), святителя Николая (между 1843 - 1868 годами) и преп. Ксении (1875), - которые, предположительно, были написаны как мерные для новорожденных членов Императорской Семьи – вел. кн. Анастасии Михайловны, вел. кн. Павла Александровича, вел. кн. Вячеслава Константиновича, вел. кн. Георгия Михайловича, вел. кн. Ксении Александровны и вел. кн. Николая. Несмотря на разные размеры икон и даты их написания, ряд признаков позволяет объединить их в одну группу:

- 1. Сочетание прочеканенного золотого орнамента на фонах и гладких полей, что предполагает наличие дополнительной рамы, накладываемой поверх полей. Такая рама есть у иконы вмч. Анастасии Узорешительницы.
- 2. Соответствие рисунков золотого чеканного орнамента на фонах икон. Очевидно, что иконы имеют одинаковый рисунок, который был взят за основу. Иконы были созданы в разные годы, поэтому орнаменты незначительно различаются.
 - 3. Надписи с именами святых прочекапсты
- 4. Изображение Спасителя в верхнем поле идентично у икон ап. Павла и вмч. Анастасии Узорешительницы. Расположение складок хитона Спасителя иное, чем на иконе блгв. князя Вячеслава, написанной на два года позже, также небольшие отличия в изображении Спасителя видны на иконе вмч. Георгия, написанной еще на два года позже.
- 5. Иконы имеют разные размеры, длина колеблется от 51 см до 58 см, что находится в естественных пределах роста новорожденных младенцев.

Итак, приведенные признаки позволяют объединить шесть икон в одну группу. Икона вмч. Анастасии имеет на лицевой стороне датирующую надпись, связывающую ее с рождением великой княжны Анастасии Михайловны, дочерью великого князя Михаила Николаевича, внучкой императора Николая І. Кроме того, годы рождения великих князей Павла Александровича (21.09.1860 – 30.01.1919), Вячеслава Константиновича (1862 – 1879), Георгия Михайловича (11.08.1863 – 30.01.1919), Ксении Александровны (1875 – 1960) соответствуют годам написания икон, что дает основания связать шесть икон с рождением «высоконоворожденных» младенцев Императорской Семьи.

Рута искусствоведения Камински Искусствознания, Латвия)¹⁹⁷ сообщила, что в соответствии с картотекой Института Искусствознания в Латвии выявлены две иконы, которые можно связать с именем иконописцев Пешехоновых. Одна из них подписная икона Благовещение (кат. № 41) находится с 2004 г. в соборе Sea Cathedral, город Liepaja, Kurzeme, Латвия. Датирующая надпись: «Иконописец Василий Пешехонов 1862 года». Среди выявленных пешехоновских работ сцена Благовещения встречается четырежды на трижды на царских вратах. Прорись Благовешения, вышолненная Алексеем Пешехоновым (1844 г., кат. № 2), икона Благовещения, написанная его родным братом Василием Пешехоновым в 1862 г. (кат. № 41), а также более поздние изображения из аналойного ряда Vспенского собора (Хельсинки, 1868 года, кат. № 59) и Благовещение в двухчастной иконе из праздничного ряда из Петропавловской церкви Валаамского монастыря, ныне в Музее Православной Культуры и Искусства в Куопио (кат. № 76, Рождество Богородицы – Благовещение, 1872 года). Как следует из датирующей надписи, прорись была снята с тафтяной походной церкви Ивана Грозного, шитого на полотне иконостаса 1592 года, фрагмент которого ныне хранится Государственном Русском музее. Прорись показывает традиционную для древнерусского искусства иконографию Благовещения с веретеном и архитектурой на заднем плане. Напротив, на иконах 1862, 1868 и 1872 годов сцена Благовещения написана в интерьере, Архангел входит через дверь, высокоподнятой рукой указывает наверх, откуда из облака спускается в золотых лучах белый голубь, Богоматерь склонила голову под сень золотых лучей и скрестила руки на груди. Пресвятая Богородица изображена стоящей на подножии перед аналоем с открытой книгой. Таким образом, даже среди произведений пешехоновской мастерской иконография Благовещения вариантная. Во все века Благовещение было темой для творчества и проявления стилистического и композиционного разнообразия. Сложность заключалась в акцентировании на вселенской значимости события, начале искупления человеческого первородного греха. Одновременно перед иконописцем стояла задача создания впечатления глубоко интимного характера происходящего.

В православном приходе Оутокумпу находится деревянный **Крестраспятие** (кат. № 70). На доске в форме креста изображен распятый на малом Кресте Спаситель в белой набедренной повязке. Ветви креста (доски) завершаются арочным трилистником, что создает дополнительное пространство для создания многофигурной композиции. Так, в нижней части изображена гора Голгофа на фоне городской Иерусалимской стены, а в основании креста, под землей - череп. В левой ветви креста на золотом фоне – скорбящая Богоматерь со скрещенными на груди руками. Голова Богоматери наклонена вправо, в сторону распятого Спасителя. Богоматерь

Рута Камински (Институт Искусствознания, Латвия), письмо от 22 марта 2005 года.

одета в синюю тунику, голова покрыта красным мафорием. В правой ветви креста изображен скорбящий Иоанн Богослов, его руки сомкнуты на груди. Композиционно лики Богоматери и Иоанна Богослова находятся чуть выше Спасителя, поэтому направленный на Него взгляд и наклон головы акцентируют внимание на крестной смерти Христа. Над головой Спасителя прибита табличка с тремя строками надписи Его вины - один и тот же текст написан на трех языках: еврейском, латинском и греческом, что соответствует точному прочтению Евангельского текста. В трилистнике вверху на золотом фоне изображен облаченный в бледнорозовый хитон и белый с голубыми притенениями гиматий Саваоф с державой и жезлом. Саваоф восседает на облаке, от которого спускается к кресту Белый Голубь. По сторонам от головы Спасителя - золотой краской на деревянном кресте надпись: «ИІС ХРС». По нижнему округлому краю авторская подпись слева и справа черной краской: «написанъ Иконописце[м] Вас. Пешехоновымъ 1869 года. Важная иконографическая деталь - Саваоф, распятый Спаситель и Святой Дух в виде голубя составляют Святую Троицу, и являются одним из православных иконографических вариантов изображения Триединого Божества, где Бог-Отец (Саваоф) представлен как Христос - Ветхий Денми. В Валаамском монастыре композиция Святой Троицы в иконографии Отца, Сына и Святого Духа помещалась в каждом иконостасе. На обороте Креста изображены орудия Страстей Христовых. Происхождение креста из одного из храмов Валаамского монастыря установлено со слов священника прихода Оутокумпу Paavo Ratilainen¹⁹⁸. По его словам, этот Крест, а с ним и другие Валаамские иконы храма, попали в церковь Оутокумпу, а также в церкви Тайпале и Виниярви¹⁹⁹, посредством о. Эркки Пииройнен в 1950-х годах. О. Эркки Пииройнен в 1950-х годах настоятелем прихода названных церквей.

Пешехоновские иконы **Преподобных Сергия и Германа Валаамских** можно объединить в одну группу, потому что выработанная иконография и колорит сохраняются на всех иконах этих святых, вне зависимости от разных размеров и дат (кат. № 40, 52, 54, 73, 82 и 87). Основу композиции икон преп. Сергия и Германа Валаамских составляет уравновешенный треугольник из фигур преподобных и небольшого по размеру изображения (Вседержитель на облаке или Преображение) в верхней части иконы. Преподобные Сергий и Герман изображены в схимническом облачении вполоборота друг к другу на фоне живописного пейзажа основанного ими Валаамского монастыря. Композиция заключена в арку на верхнем поле. У преп. Сергия свиток в деснице, а левая рука у груди. Преп. Герман в левой руке держит свиток, а десницей указывает на основанный ими монастырь. Святые стоят на откосе горы у начала дороги, ведущей в Валаамский монастырь. За высокой монастырской стеной с

¹⁹⁸ интервью, осень 2005 года.

¹⁹⁹ Церкви Оутокумпу, Тайпале и Виниярви находятся в близости друг от друга и являются церквями одного прихода.

башнями виден соборный храм постройки 1794 года при игумене Назарии. По мнению епископа Арсения²⁰⁰ и искусствоведа С. Е. Большаковой²⁰¹ иконография преп. Сергия и Германа, предложенная мастерской Пешехоновых, составлена на основе сложившейся к XIX веку традиционной иконографии что находит ЭТИХ святых, подтверждение в иконах XVIII - начала XIX веков. Кроме того, Макарий Самсонович Пешехонов нарисовал рисунок Валаамского монастыря, который использовался в мастерской для написания икон преподобных чудотворцев в качестве образца архитектуры Валаама. В настоящее время этот рисунок хранится в Ново-Валаамском монастыре. Пешехоновская иконография преп. Сергия и Германа Валаамских сохраняла устойчивую форму на протяжении второй половины XIX века, многократно повторяясь в расхожих иконах, написанных в самом Валаамском монастыре и за его пределами.

Икона преп. Сергия и Германа Валаамских (кат. № 54) в настоящее время находится в Валаамском монастыре на острове Валаам. По возобновлении монашеской жизни на острове икона была передана в монастырь из церкви свт. Николая (Сортавала), где хранилась в основном помещении (инв. 115 по описи Сортавальской церкви 1981 года). Икона составляет пару к храмовой иконе преп. Иоанна Дамаскина и свт. Николая (кат. № 53). В качестве доказательств можно привести следующие рассуждения: одинаковые размеры обеих икон, соответствие рисунка золотых чеканных орнаментов на фонах икон, цветовое решение, форма и размеры маленьких икон в верхней части обеих икон, построение композиции, особенности личного и доличного письма. По иконографии логично предположить, что обе иконы написаны для иконостаса домовой церкви преп. Иоанна Дамаскина Никольского скита Валаамского монастыря: во имя преп. Иоанна Дамаскина освящен храм, который находится в Никольском скиту, этим объясняется присутствие свт. Николая на храмовой иконе, с другой стороны иконостаса - преп. Сергий и Герман Валаамские - основатели Валаамского монастыря. Это рассуждение не подтвердилось инвентарными описями 1912 и 1931 годов. Поэтому вопрос о происхождении икон остается открытым.

На основе стилистического анализа четыре иконы (кат. № 87, 86, 88, 89) можно соединить в одну группу (сходство размеров, орнаментов, техники, колорита и др.). Икона преп. Сергия и Германа Валаамских (кат. № 87) из алтаря Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря является парой к иконе преп. Александра Свирского и Арсения Коневского (кат. № 86) из музея икон замка Олавинлинна (г. Савонлинна). А икона свт. Тихона Задонского (кат. № 88) составляет пару с образом свт. Митрофания Воронежского (кат. № 89), обе находятся в часовне Ливестуори (Ювяскуля, Центральная Финляндия). Инвентарная

начала 20 вв.». Диссертация. - СПб, 2002.

Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. Сборник статей под ред. Красилина. - М., 2001. - С. 286-288. Большакова С.Е. «Иконы и настъенные росписи Валаамского монастыря 18 –

опись Валаамского монастыря сообщает, что все четыре иконы происходят из церкви Коневской иконы Божией Матери «Посреди церкви у арки помещается иконостас с колоннами, окрашенный белой краскою, с позолоченной резьбой, в нем – четыре иконы, иконописные по золотому фону, а именно: 1. Икона св. Тихона Задонского вышиной 1 арш. 11 вершков и шириной – 1 арш. 2. икона Митрофания Воронежского, высотой – 1 арш. 11 вершк. и шириной – 1 аршин. 3. Икона преп. Сергия и Германа Валаамских чудот, высотой 1 арш. 11верш. и шириной 1 арш. 3 вер. 4. Икона преподобных Арсения Коневского и Александра Свирского, высотой 1 арш. 11 вер. и шириной 1арш. и 3 верш»²⁰².

Икона преп. Арсения Коневского и Александра Свирского в настоящее время эксполируется в музее икон замка Олавинлинна, принадлежит Музею Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия, инвентарный номер № Г 101. Иконография святых аналогична иконе преп. Сергия и Германа Валаамских. Преп. Александр Свирский и Арсений Коневецкий представлены на фоне северного карельского пейзажа в схимническом облачении, в полный рост, вполоборота друг другу. Их молитвенный взор устремлен на Коневскую икону Божией Матери, расположенную в верхней части иконы.

Хоругвь преп. Сергия и Германа Валаамских (кат. № 82) имеет датирующую надпись на лицевой стороне, которая датирует обе хоругви (кат. № 83, 84, 85) 1872 годом.

Икона Архангела Гавриила (кат. № 55) в настоящее время находится в алтаре Никольской церкви г. Сортавала (инвентарный № 24 по описи 1981 года). Надпись на обороте: «Образа на Валаам», - и подпись Василия Пешехонова с датой 1865 года по нижнему краю на лицевой стороне свидетельствуют о ее написании в пешехоновской мастерской для Валаамского монастыря. Документальные источники не позволяют связать эту икону с конкретным храмом. Инвентарные описи и сохранившиеся фотографии церковных интерьеров показывают, что изображения Архангелов на северных и южных дверях иконостаса - традиционное решение в пешехоновской практике. Образ Архангела Гавриила написан именно для местного ряда иконостаса, что следует из характера композиции – Архангел изображен вполоборота влево – фактически он обращен к следующей иконе местного ряда - Пресвятой Богородице. Архангел Гавриил несет Благую Весть. Все в его облике говорит о том, что он посвящен в непостижимую Божественную тайну – жест поднятой вверх правой руки, спокойное молитвенно-сосредоточенное выражение лика и надпись на свитке: «Д(У)ХЪ С(ВЯ)ТЫЙ НАЙДЕТЪ НА ТЯ И СИЛА ВЫШНЯГО ОСЕНИТЪ ТЯ». Этот евангельский текст взят из сцены Благовещения. Фон иконы выполнен в технике чеканки по золоту, орнамент рамы не имеет аналога среди выявленных на момент исследования пешехоновских икон.

В том же году была написана икона Избранные святые: святитель Николай, благоверный князь Александр Невский, равноапостольная

²⁰² Архив Ново-Валаамского монастыря. - Go: 6/2. - Л. 192 – 192 оборот.

Магдалина, равноапостольная княгиня Ольга, Владимир, митрополит равноапостольный князь Московский Алексий, преподобный Сергий Радонежский (кат. № 56). Святые расположены в два ряда под образом Святой Троицы. В первом ряду свт. Николай, блгв.князь Александр Невский, равноап. Мария Магдалина и равноап. княгиня Ольга. Во втором ряду равноап. князь Владимир, свт. Алексий и преп. Сергий Радонежский. Предположительно, икона происходит из Знаменской часовни Валаамского монастыря, которая была построена по проекту А.М. Горностаева в 1862 году в память посещения монастыря Августейшей семьей. Часовня построена на месте старой Знаменской часовни в том самом месте, куда пристал корабль с Императорской семьей, иконы для часовни написаны в мастерской Василия Пешехонова в 1865 году²⁰³. Инвентарные описи Валаамского монастыря 1912 и 1931 года сообщают об «иконе святых соименных августейшим особам, посетившим монастырь» 28 июня 1858 года -Александр II с императрицей Марией Александровной, цесаревичем Александровичем, великими Николаем князьями Александром, Владимиром и Алексеем Александровичами, с сестрой государя великой княгиней Ольгой Николаевной с супругом принцем Вюртембергским. Икона подписана Василием Пешехоновым и имеет дату 1865 год. Сопоставление имен святых с именами августейших особ, посетивших монастырь, год написания – 1865 – дают основания связать эту икону с событием посещения Императорской семьи Валаамского монастыря, а ее происхождение со Знаменской часовней. В настоящее время она находится в Никольской церкви города Сортавала, куда попала вместе с эвакуированным имуществом Валаамского монастыря в результате событий второй Мировой и Зимней войн.

В архиве Ново-Валаамского монастыря обнаружено письмо игумена Дамаскина Василию Макаровичу Пешехонову от 19 марта 1868 года с просьбой написать икону Господь Саваоф с символами евангелистов (кат. № 57): «Добрейший Василий Макарович! По прилагаемой мере покорнейше Вас прошу написать икону Господа Саваофа окруженного Херувимами и Серафимами, на четырех животных. Эта икона нужна на горнее место во вновь устрояемый храм св. Пророка Илии на Баенном острове; - ее я прошу приготовить к концу июня месяца, а также и три иконы св. Пророка Илии мерою в 5 и 6 верш. каждую для налоя и благотворителей. Деньги препровождаю за прежние Ваши труды, благодарю, что потерпели. Господь да хранит Вас, Вашу добрейшую супругу и все милое Ваше семейство в мире и тишине. Душевно к Вам расположенный Ваш усердный и всегдашний богомолец Игумен Дамаскин»²⁰⁴. Современным исследователям иконописи сложно оценить эту, традиционную для XIX века иконографию. Икона заключена в арку в

Архив Ново-Валаамского монастыря. Инвентарная опись Валаамского монастыря 1912 г. Go: 6/5. л. 6.
 Архив Ново-Валаамского монастыря. Переписка игумена Дамаскина. Db:9, л. 45

верхнем поле, в центре на облаке в окружении херувимов изображен Господь Саваоф - Ветхий Денми - в традиционных облачениях. Десница сложена в благословение, левая рука опирается на сферу. По углам иконы расположены символы Евангелистов: вверху на облаках Ангел (Матфей) и орел (Иоанн), внизу лев (Марк) и телец (Лука). Изображение Евангелистов в виде символов традиционно в православной иконописной традиции и находит свое объяснение в богословской литературе. Символы относит к Евангелистам уже св. Ириней Лионский, объяснение символов предлагает также св. Григорий Двоеслов и другие отцы Церкви²⁰⁵. Все символы Евангелистов держат по золотому Евангелию. Господь-Саваоф -Господь сил, Господь воинств - еврейское слово, нередко встречаемое в Ветхом Завете (Пс 58:6, Ис 5:7, Иер 2:19 и др.) и только дважды в Новом Завете (Рим 9:29, Иак 5:4). Слово «Саваоф», т.е. Господь воинств, относится к Богу, как к Верховному вождю Ангелов. Это имя усвояется Господу в смысле Его всемогущества и особенного промышления о мире и человеке²⁰⁶. Этим объясняется положение иконы на горнем месте. Икона находится в Никольской церкви Сортавала, куда попала в результате незавершенной эвакуации Валаамского монастыря.

Икона Распятие с предстоящими (1870 год, мастерская В.М. Пешехонова, дерево, смешанная техника, золочение, размер 170 x 112 см) в настоящее время является запрестольным образом Православной церкви города Рованиеми, Финляндия. По сведениям, полученным от доктора искусствоведения М. Туоминен (университет г. Оулу), которая исследовала архивные документы прихода, икона происходит из Валаамского монастыря, находится в церкви г. Рованиеми с 1962 года, когда православная часовня г. Рованиеми получила статус церкви. Икона опубликована в статье Aune Jääskinen "Ikonitaide" в сборнике «Ars Suomen taide 5» (Keuruu 1990, с. 57), где подтверждается ее происхождение из Валаамского монастыря и сообщается об авторской подписи на иконе с датой создания 11 сентября 1870 года. Современное положение иконы в алтаре не позволяет детально ее исследовать и связать с конкретным иконостасом по стилистическим признакам. Внимательное прочтение инвентарных описей свидетельствует, что подобная иконография Распятия с предстоящими, как правило, помещалась в алтаре (за престолом, на горнем месте или у жертвенника). В письмах игумена Дамаскина сообщается, что Василием Пешехоновым были выполнены иконы для церкви Коневской иконы Божией Мате. Работа была дорогой и продолжалась в течение нескольких лет вплоть до 1872 года. Можно предположить, что икона происходит из алтаря этой церкви. По сторонам Распятия стоят Богородица с Марией Магдалиной и Иоанн Богослов с Лонгином Сотником. На заднем плане возвышаются стены Иерусалима. Скорбный жест Богоматери (она прижимает руку к лицу), по-видимому,

²⁰⁵ Подробнее об этом в работе: Подосинов А.В. Символы четырех Евангелистов. Их происхождение и значение. - M, 2000.

²⁰⁶ Библейская энциклопедия. - М., 2000.

повторяет жест Иоанна Богослова на фресках Распятия в Софии Киевской. Как известно, Пешехоновы работали над реставрацией этого храма и копировали все фрески и мозаики. Жест Иоанна (руки скрещены на груди) встречается чаще как жест Богоматери в классических византийских иконах²⁰⁷.

Храмовая икона Петропавловской церкви Апостолы Петр и Павел (кат. № 71) находится в Музее Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Апостолы Петр и Павел (в рост вполоборота друг к другу) изображены на фоне римского пейзажа и предстоят в молении Спасителю на облаке в верхней части иконы. Спаситель (поясной) изображен в иконографическом типе Вседержителя. Апостол Петр (слева) в голубом хитоне и красном гиматии в правой руке держит золотые ключи, жест руки акцентирует внимание на ключах, в левой руке – раскрытый свиток. Апостол Павел (справа) облачен в зеленый хитон и розово-вишневый гиматий, левой рукой опирается на обнаженный меч, а правой рукой поддерживает снизу раскрытое Евангелие. Апостолы стоят на берегу Тибра с городской римской архитектурой вдалеке.

Фон иконы – прочеканенный по золоту орнамент – имеет ряд характерных особенностей. Пространство между линиями орнамента покрыто золотой чеканной сеткой, которая создает матовую поверхность, и золотой орнамент более рельефно играет на матовой и отполированной поверхности золота. Поля прочеканены и раскрашены фрагментарно по углам и в центре каждой стороны. Промежутки полей между раскрашенными фрагментами заполнены мелкой чеканной сеткой из ромбов и квадратов. Детали техники важны при сравнении этой иконы с другими иконами иконостаса, иконы которого оказались в разных городах и странах. При этом именно элементы техники позволяют сразу выявить иконы и проверить их наличие в составе иконостаса по инвентарным описям. Сохранились записи в приходно-расходных книгах (ил. 111) об этом иконостасе, сообщающие, что икона стоил 80 рублей.

Размеры, а также рисунки и техника выполнения орнаментов на фоне и полях, идентичны у икон апостолов Петра и Павла (кат. № 71) и преп. Сергия и Германа Валаамских (кат. № 73), которая в настоящее время находится в Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря справа от Коневской иконы Божией Матери. Обе иконы составляют иконостасную пару.

На основе стилистического анализа можно объединить в одну группу следующие иконы:

- 1. Апостолов Петра и Павла (кат. № 71, Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия)
- 2. преп. Сергия и Германа Валаамских (кат. № 73, Преображенская Церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия)

²⁰⁷ Подробнее об иконографии Распятия с примерами см.: Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. - СПб, 1995.

- 3. Царские врата (кат. № 72, монастырь Линтула, Палокки, Финляндия)
- 4. Архидиаконы Стефан и Евпл (кат. № 74 и 75, Никольская церковь Сортавала, Россия)
- 5. Иконы праздничного ряда: Рождество Богородицы Благовещение (кат. № 76), Сретение (кат. № 77), Преображение Вознесение (кат. № 78), Вход Господень в Иерусалим (кат. № 79), Успение (кат. № 80) (Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия)
- 6. Три иконы апостолов из деисусного чина, в частности, Апостолы Павел, Матфей, Иоанн Богослов (кат. № 81, Никольская церковь Сортавала, Россия). Аналогичные две иконы апостолов (по три апостола на одной иконе) из деисусного чина находятся в Никольской церкви Сортавала.
- 7. Хоругви с изображениями преподобных Сергия и Германа Валаамских (на обороте Успение) (кат. № 82, 83) и Преображение Господне (на обороте апостолы Петр и Павел) (кат. № 84, 85). Хоругви находятся в Преображенской Церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Изучение инвентарных описей Валаамского монастыря 1912 и 1931 годов подтвердило наличие всех указанных икон в иконостасе церкви во имя апостолов Петра и Павла. Подписи на иконах, а также записи в Книге приходов и расходов Валаамского монастыря за 1872 год подтверждают заказ на написание икон в мастерской В.М.Пешехонова (ил. 111, 112).

Иконостасная пара - Архидиакон Евпл и Архидиакон Стефан (кат. № 74 и 75) в настоящее время находятся в алтаре Никольской церкви г. Сортавалы. Архидьяконы изображены в полный рост. Архидьякон Евпл показан в традиционном дьяконском облачении - на подризник одет богато украшенный орнаментом стихарь, через плечо перекинут орарь, который он держит в поднятой вверх правой руке. Иконография показывает положение дьякона во время совершения литургии. Архидьякон Евпл Катанский (Сицилийский) принял мученическую смерть в 304 году и почитался на Руси, особенно на севере. В Москве ему был посвящен храм, разрушенный в 1926 году, а его изображения присутствуют во многих иконостасных композициях, например, в иконостасе Кижей. На лицевой стороне обеих икон подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год. Анализ фотографий показывает, что сочетание изображений архидьяконов на северной и южной дверях использовалось в иконостасных программах Валаамского монастыря. В правой руке архидьякона Стефана - кадило, а в левой руке большой камень - орудие мученической смерти, его кончина описана в Деяниях Святых Апостолов. Архидьякон Стефан - первомученик христианской церкви, его изображение на дьяконских дверях входит в традиционную иконостасную программу.

Икона Апостолы Павел, Матфей, Иоанн Богослов (кат. № 81) в настоящее время находится в алтаре Никольской церкви г. Сортавала, инвентарный № 24 по описи 1981 года. Апостолы изображены а полный рост, вполоборота влево, головы склонены, иконография соответствует деисусному чину. Все апостолы держат в руках Евангелия, у апостола Павла оно приоткрыто, а у остальных апостолов плотно закрыто. На иконе стоит дата 1873 год, тем не менее, икону можно связать в одну группу с другими двумя иконами из того же чина на основе стилистического и иконографического сходства, на одной из них изображены апостолы Симон Зилот, Иаков Алфеев, Филипп (1872 г.), имена апостолов на второй иконе установлены по инвентарным описям Петропавловской церкви и частично сохранившимся надписям - Варфоломей, Фома, Иаков Заведеев. Все три иконы с изображением апостолов из деисусного чина находятся в Никольской церкви г. Сортавале и происходят из церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря (атрибуция по инвентарным описям 1912 и 1931 г.). Иконы подписаны В.М. Пешехоновым, поэтому авторство мастерской не вызывает сомнений.

Авторство иконы **Иоанн Богослов вручает жезл преп. Авраамию Ростовскому на сокрушение супостатов в граде Ростове** (кат. № 90) подтверждается прямым документом – счетом Василия Пешехонова (ил.114)

Икона Успение Божией Матери (1874 год) из собрания Саратовского художественного музея до 1981 года икона находилась в одном из храмов епархии. В 1981 году сотрудники музея по заданию Комитета по культуре производили перепись церковного имущества, находящегося в приходах Саратовской епархии. Состояние иконы требовало срочной реставрации. Тогда по просьбе сотрудников музея епархиальное начальство подарило икону музею, где в результате комплекса мероприятий по консервации икона может сохраниться более длительное время. На иконе изображена сцена Успения в расширенном иконографическом варианте с отсечением рук нечестивому Афонию.

Самая поздняя датированная икона «Образ вселенских преподобных отцов в посте просиявших их же память празднует святая церковь в субботу сыропустной недели» (кат. № 94) в настоящее время находится в иконостасе домовой церкви архиепископа, Куопио, Финляндия. На иконе виртуозно решена сложная иконографическая задача изображения большого количества (196) святых. В верхней части композиции помещена небольшая (12 х 10 см) икона Преображения которую держат в руках стоящие на облаках коленопреклоненных ангела, облаченные в одежды красного, зеленого и синего цветов. Ниже изображены предстоящие святые. Идущие один за другим ровные ряды композиционно образуют форму чаши. Святые на первом плане изображены в рост, каждый держит свиток с поучениями. 8 ряд (сверху вниз) - епископский, где святые представлены в святительских одеждах. Таким образом, горизонтальная надпись названия иконы (на верхнем поле), облако ангелами, поддерживающими С

Преображения, епископские омофоры линия co свитками композиционно поддерживают друг друга. Облачения святых соответствуют традиционной иконографии изображения преподобных и святителей. Чтобы избежать перегруженности, в изображении некоторых святых автор оставил только надпись на нимбе или часть лика. Таким образом, святые, безусловно, присутствуют на иконе - их имена написаны - но лики частично или полностью заслонены стоящими впереди святыми. Преп. Иоанн Дамаскин иконографически выделен среди других святых розовой повязкой на лбу.

В кракелюре красочного слоя просматривается белый левкас (в нижней части иконы) и золото (в верхней части иконы). Это может означать, что икона писана по золоту до нижней границы нимбов последнего ряда, а ниже по левкасу. Нимбы прочеканены лучами. Золото нимбов положено не поверх красочного слоя, а красочный слой наложен вокруг нимбов или процарапан способом проскребки, обнажая позолоту.

Для иконы Всех Преподобных отцов не выявлено иконографических аналогий. Можно предположить, что задача изображения такого большого числа святых (196 святых) на одной иконе была поставлена впервые в истории русской иконописи, хотя известны иконы, изображающие большое количество святых, например, Собор Киево-Печерских чудотворцев (131 святой на одной иконе).

Иконографическое решение разделения святых на две группы в верхней части иконы - традиционный композиционный прием - создает атмосферу единения всех изображенных святых в молитве перед иконой Преображения Господня. Иконография иконы созвучна истории Спасо-Преображенского монастыря. Валаамского Главный монастыря освящен во имя Преображения Господня, а церковь Всех Преподобных отцов расположена на игуменском кладбище монастыря. Посвящение кладбищенской церкви Валаамского монастыря Всем преподобным отцам в посте и подвигах просиявшим является уникальным примером. Решение, очевидно, было продиктовано заботой о почившей братии, таким образом, каждый почивший монах имел своего небесного заступника в кладбищенском храме. Преподобный Иоанн Дамаскин помещен в центр композиции, бежевая лента на лбу выделяет тезоименитого святого игумена Дамаскина, настоятеля монастыря. Свитки в руках схимников - основоположников монашеской жизни - содержат основные правила иноческого пути к спасению. Как свидетельствуют письма игумена Дамаскина²⁰⁸, тексты для этой иконы были подобраны лично игуменом Дамаскиным.

Личное письмо выполнено в академической манере, при этом иконописцу удалось придать святым индивидуальные черты. Общий колорит иконы строится на сочетании ярких чистых цветов, тонкая золотая паутинка пробелов объединяет все цвета с золотым фоном.

²⁰⁸ Автор сердечно благодарит Л.М. Мустонен за указание на эти письма из архива Ново-Валаамского монастыря.

По нижнему краю средника авторскую подпись Василия Пешехонова и дату 1876 г. – последняя среди выявленных подписная работа мастера. Принадлежность иконы местному ряду церкви Всех преподобных отцов подтверждается редкой и уникальной иконографией иконы. В инвентарных описях Валаамского монастыря написано только о двух иконах такой иконографии: одна помещалась на аналое в том же храме, а вторая - в местном ряду иконостаса. Аналойная икона Всех преподобных отцов хранится в Музее Православного искусства, Куопио, Финляндия. Сведения из архивных источников - переписка Василия Пешехонова с игуменом Дамаскиным (выявила Л.М. Мустонен) - показывают, что в разработке иконографии иконы принимали непосредственное участие игумен Дамаскин и Василий Макарович Пешехонов.

В целом, прослеженное нами на протяжении 40-летнего периода времени творчество мастерской Пешехоновых на основе подписных и датированных икон позволяет сделать ряд заключений. Всегда гармоничная и продуманная композиция пешехоновских икон опирается на точное прочтение Евангелия и литургических текстов, образцы традиционной иконографии, сохранившиеся в старообрядческой среде, а также в среде палешан и мстерцев-иконописцев. Отметим также свойственную иконам идеализацию облика персонажей, продуманное построение пространства, в котором нет перегруженности, и в тоже время используются все средства, чтобы подчеркнуть богословское и историческое значение изображаемых событий и их участников.

В столичных условиях, где на вкусы заказчиков и молящихся большое влияние оказывала Академия Художеств, традиционная иконография в сочетании с академической трактовкой формы формирует своеобразие пешехоновских писем. Для пешехоновских икон характерно обилие и разнообразие техник золочения - чеканка по золоту, орнаменты на облачениях святых, написанные твореным золотом или выполненные способом проскребки, тонкая сетка выполненных виртуозным образом пробелов. В разработке облачений определяются два подхода – на одежды обильно накладываются пробела твореным золотом или они покрываются орнаментов, имитирующих богатое церковное драгоценными камнями. В орнаментах золотых чеканных фонов со временем происходят изменения, связанные с использованием разных рисунков орнаментов и инструментов для чеканки. Эволюция происходит в сторону стремления подчеркнуть фактуру ювелирного изделия, сделать работу более тонкой и изящной, а также на использовании игры света на матовой и отполированной поверхности золота. Одной из характерных особенностей пешехоновских икон является раскраска полей цветовыми пятнами.

Иконам мастерской свойственна особая художественная выразительность. Несмотря на творческую индивидуальность отдельных мастеров, общий почерк вышедших из мастерской икон узнаваем.

Средневековая иконография и академическая трактовка формы, ювелирная чеканка по золоту фонов и раскраска полей цветовыми пятнами, тончайшая сетка искусно наложенных пробелов твореным золотом – все безупречно выполнено на самом высоком техническом и художественном уровне, подтверждая высокий статус мастерской иконописца Его Высочайшего Двора и выражая эстетические пристрастия столичной элиты.

§ 2. Иконы, приписываемые мастерской Пешехоновых.

проанализированы ЭТОМ параграфе не подписанные иконы, Пешехоновыми мастерами или артели: принадлежность Пешехоновской мастерской установлена по архивным данным и на основании сравнительных характеристик. Атрибуция икон базируется на сопоставлении внешних признаков икон и объединение их в группы по принадлежности к одному иконостасу или церковному интерьеру. Если среди икон одной группы есть датирующая надпись, то она является основой для атрибуции всех икон. Далее иконы сопоставляются с сохранившимися описями и старыми фотографиями интерьеров храмов.

Двенадцать икон святителей из Преображенского храма Ново-Валаамского монастыря и Ильинской церкви Лиекса составляют одну группу, описанную выше в первом параграфе этой главы, где по инвентарным описям и фотографиям доказывается происхождение всех икон из церкви Всех Небесных Сил Бесплотных Всесвятского скита Валаамского монастыря. Таким образом, недатированные иконы свт. Ареопагита (кат. № 13), свт. Алексия митрополита Московского (кат. № 14), свт. Иоанна Новгородского (кат. № 12), свт. Филиппа митрополита Московского (кат. № 15), а также иконы из Лиексы свт. Петра митрополита Московского (кат. № 16), свт. Василия Парийского (кат. № 19) соответствуют шести датированным иконам святителей по размерам, технике личного и доличного письма, цветовому решению и др. В Книге расходов неокладных сумм Валаамского монастыря упоминается, что написание 12 икон святителей для скита Всех Святых было оплачено из монастырской суммы иконописцу Василию Пешехонову. Инвентарная опись Валаамского монастыря 1864 года перечисляет 12 икон святителеи (кат. № 8-19) на четырех столпах церкви Всех Небесных Сил Бесплотных Всесвятского скита Валаамского монастыря.

В 1857-58 годах мастерская В.М.Пешехонова выполнила дополнительные иконы для расширенного в результате ремонта иконостаса Андреевского собора: «В 1857-58 гг. по проекту А.М. Горностаева заново отделан интерьер собора ... Трехъярусный иконостас XVIII столетия расширили и надстроили двумя ярусами, дополнительные

иконы для него написали В.М.Пешехонов и Н.Г.Шишкин»²⁰⁹. В 1922 году в соборе произвели изъятие церковных ценностей, в результате чего иконы местного ряда лишились окладов, но сам иконостас остался на месте. В это же время собор захватили обновленцы. В 1937 году на средства прихода произведено научное обследование иконостаса и икон, иконостас позолотили и отреставрировали (документы не обнаружены). В 1938 году в храме прекратились обновленческие богослужения, сам храм закрыт, а здание передано тресту художественно-промышленного производства. Намерение разобрать иконостас не осуществилось благодаря твердой позиции начальника ГИОП Н.Н. Белехова. Нижнюю часть иконостаса зашили фанерой на высоту 2,5 метра. Во время блокады Ленинграда и артобстрелов уникальный иконостас был значительно поврежден. В 1947 году храм отремонтирован, и в нем размещались различные советские организации²¹⁰. Храм отдан верующим с 1988 года. В иконостасе сохранились две пешехоновские иконы: Чудо Архангела Михаила в Хонех (кат. № 25) и преп. Сергия Радонежского (кат. № 26).

Характерное для пешехоновской мастерской цветовое решение передает икона Чудо архангела Михаила в Хонех (кат. № 25). На золотом гладком фоне изображен Архангел Михаил в полный рост вполоборота к преподобному Архипу. Красным жезлом в правой руке он управляет потоком воды. Жестом левой руки он утешает преподобного Архипа, в молитве склонившегося к Архангелу и с надеждой смотрящего на него. Архангел Михаил облачен в голубой хитон и красный с развевающими складками гиматий. Белые крылья, широко распахнутые за спиной, вылеплены светло-розовым тоном и твореным золотом. Седой Архип изображен в профиль и облачен в темно-серую мантию. Одежды обильно разбликованы твореным золотом. На заднем плане иконы изображен одноглавый храм Архангела Михаила на фоне горного пейзажа и потока, уступами сливающегося к ногам Архангела в приготовленную расселину. В верхней части иконы под аркой, образованной формой верхнего края иконы на облаке изображен благословляющий двумя руками Спаситель в сиянии лучей. Нимбы и фон золотые и гладкие. На нимбах красным цветом написаны имена святых, под облаком красным цветом название иконы «Чудо Архангела Михаила в Хонех».

Вторая икона из Андреевского собора преподобный Сергий Радонежский (кат. № 26) представляет преподобный Сергия прямолично в полный рост на золотом гладком фоне и зеленом поземе. Преподобный Сергий изображен в схимнических одеждах: коричневый подризник и темно-коричневая мантия, застегнутая у шеи, поверх мантии надет куколь, капюшон которого спущен на плечи. Десница сложена в жесте

Собор святого апостола Андрея Первозванного (Андреевский собор). 22.11.2004.

Публикация в Интернете. http://www.hram.sp.ru/

²⁰⁹ Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. Историко-церковная энциклопедия в 3-х томах. - СПб, 1997; Собор святого апостола Андрея Первозванного (Андреевский собор). 22.11.2004. Публикация в Интернете. http://www.hram.sp.ru/

благословения, в другой руке – развернутый свиток с поучениями. Седые волосы спускаются на плечи симметричными волнами. Борода седая, округлая, короткая. Имя преподобного написано по обеим сторонам фигуры на уровне плеч: «Преп. Сергий Радонеж. Чуд». Композиция заключена в арку в верхней части иконы, под аркой на облаке изображение трех Ангелов Святой Троицы с надписью красным цветом: «ОБРАЗ ПРЕСВЯТЫЯ ТРОИЦЫ».

Алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря украшают семь пешехоновских икон из местного ряда церкви во имя Трех Святителей Предтеченского скита: Св. Иоанн Предтеча - Ангел пустыни (кат. № 27), Архангел Михаил (кат. № 29), Архангел Гавриил (кат. № 30) преподобные Александр Свирский и Арсений Коневецкий (кат. № 28), Богоматерь на престоле (кат. № 32), Спаситель на Престоле (кат. № 31), «Святитель Николай с преподобными Сергием и Германом Валаамскими» (кат. № 33). Последняя из них проходит реставрацию в Институте реставрации, по окончании которой вернется в алтарь. Храмовая икона Трех Святителей - Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста - находится в ризнице Ново-Валаамского монастыря (кат. № 34). Все названные иконы составляют полностью местный ряд иконостаса храма во имя Трех Святителей Предтеченского скита Валаамского монастыря, что подтверждается инвентарными описями 1864 и 1931 годов. Иконы для нее были заказаны в мастерской Пениехонова²¹¹.

Сопоставления иконографии и размеров икон с инвентарными описаниями Предтеченской церкви 1864, 1912 и 1931 годов обосновывают принадлежность икон (кат. № 27-34) нижней Предтеченской церкви и, соответственно мастерской Пешехоновых, что позволяет датировать всю группу 1860 годом. Иконографическая программа местного ряда - подбор персонажей – подтверждает, что иконы были написаны для церкви во имя Трех Святителей Предтеченского скита: на это указывает наличие храмовой иконы Трех Святителей. Состав местного ряда подтверждается инвентарными описями Валаамского монастыря 1864 и 1931 годов.

Наличие целого местного ряда позволяет сделать заключения о программе иконостаса. Иконографическая программа любого местного ряда иконостаса диктует наличие иконостасных пар для каждой иконы, причем иконы для местного ряда подбираются обоснованно. Соседние иконы иконостаса могут различаться в размерах, но эти размеры полностью соответствуют параметрам иконостасной пары - симметрично расположенной иконе на другом конце ряда. Так, иконы Спасителя и Богоматери на престолах можно объединить в пару, архангелы составляют пару. Следующая пара - Иоанн Предтеча (скит во имя Иоанна Предтечи) и почитаемые карельские святые - преподобные Арсений Коневский и Александр Свирский. В последней паре, содержащей храмовую икону,

Valamo and its message. - Helsinki: Valamo-seura. 1983; Рывкин В. Р. По Валааму. - Петрозаводск, 1990.

каждая икона должна изображать трех святых, потому что на храмовой иконе должны быть изображены три святителя. Поэтому икона «Преподобные Сергий и Герман Валаамские и святитель Николай» является иконостасной парой к храмовой иконе. Продолжая рассуждать в этом направлении, весь ряд можно датировать 1860 годом, когда был написан иконостас и освящен храм.

Не только иконографический анализ на письма игумена Дамаскина 1860 года подтверждают написание иконы в Пешехоновской мастерской. В письме от 28 ноября 1859 года игумен Дамаскин заказывает иконы: «Милостивый Государь Василий Макарович! Препровождаю Вам план иконостаса нижней Предтеченской церкви, с обозначением на нем числа и размера икон, которые прошу Вас написать возможно тщательно. Вместе с тем потрудитесь написать и икону для положения на аналогий. Ваш усердный богомолец Игумен Дамаскин»²¹². В письме от 12 сентября 1860 года игумен Дамаскин благодарит Василия Макаровича за написание этих икон: «Иконы мною получены. Написаны они по моему желанию – хорошо; за что и благодарю»²¹³.

Характерной особенностью икон этого местного ряда является наличие ковчега. Все иконы объединяет сходство в технике и стилистике личного письма. Общий колорит иконы строится на сочетании нежных оттенков синего, зеленого, красного, розового и золота, которое формирует единство цветового решения. Золотой фон прочеканен изящным орнаментальным узором, пространство между линиями узора прочеканено пуансоном, что создает эффект зернистости узора чеканки (как справедливо определил В.В.Игошев). Чеканенные орнаменты на полях икон раскрашены синим цветом. Иконы реставрированы в 1996 г. в Art Conservation Institute.

Рассмотрим каждую икону поподробнее, т.к. они представляют почти завершенный местный ряд иконостаса и, таким образом, знакомят нас с особенностями иконографической программы местного ряда.

На иконе **Иоанн Предтеча - Ангел пустыни** (кат. № 27) св. Иоанн представлен в иконографическом изводе Ангела пустыни, изображен прямолично, в полный рост, с ярко-красными крыльями за спиной. Левой рукой Иоанн держит свиток и золотую Чашу с Агнцем, а указательным пальцем правой руки показывает на Агнца, как бы иллюстрируя первое предложение надписи на свитке и свое основное предназначение - быть Предтечей Спасителя. Агнец имеет крестчатый нимб, указывающий на то, что в Чаше - Плоть Спасителя Иисуса Христа. Иоанн Предтеча одет в милоть, написанную разными оттенками коричневого цвета: фактура вязаного изделия из грубой шерсти передана с академическим мастерством, на ногах обуты сандалии. На милоть и зеленый гиматий наложены пробела твореным золотом. Иоанн стоит на берегу реки Иордан, месте крещения людей и Спасителя. У его ног топор (секира),

²¹² Архив Ново-Валаамского монастыря. Db:1, л. 109.

²¹³ Архив Ново-Валаамского монастыря. Db:1, л. 187.

воткнутый в срубленное дерево. Нимб позолоченный гладкий. Важное иконографическое значение имеет текст надписи на свитке: «СЕ АГНЕЦЪ БОЖИЙ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ МИРА.(Ин. 1:29) ПОКАЙТЕСЯ ПРИБЛИЖИБОСЯ Ц(А)Р(СТ)ВИЕ Н(Е)Б(ЕС)НОЕ. (Мф. 3:2) СОТВОРИТЕ УБО ПЛОДЪ ДОСТОИН ПОКАЯНИЯ. (Мф. 3:8) УЖЕ БО И СЕКИРА ПРИ КОРЕНИ ДРЕВА ЛЕЖИТ» (Мф. 3:10). На верхнем поле иконы надпись синего цвета: «ИОАНН ПРЕДТЕЧА»

Изображение Иоанна Предтечи в иконографии Ангела Пустыни распространилось в поздневизантийский период. Текст на свитке взят из нескольких Евангелий (Ин 1:29, Мф 3:2, Мф 3:8, Мф 3:10) и цитирует проповедь в пустыне, когда Иоанн крестил иудейский народ и указал на грядущее Царствие Небесное и необходимость покаяния в ожидании Страшного Суда. Чаша с Агнцем в руках Иоанна иллюстрирует первое предложение свитка «СЕ АГНЕЦЪ БОЖИЙ ВЗЕМЛЯЙ ГРЕХИ МИРА» (Ин 1:29). Золотая Чаша с внутренней стороны алого цвета, что олицетворяет Кровь Христа, а Агнец внутри - Плоть Христова. Указующий жест правой руки символизирует миссию Иоанна - быть Предтечей Христа и основной смысл его проповеди. Проповедь была произнесена на берегу реки Иордан, поэтому вода на заднем плане иконы может трактоваться как изображение реки Иордан. Мотив «секиры при корне древа» известен с V века и восходит к текстам Евангелий (Лк 3:9, Мф 3:10): «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь». Например, на иконе Иоанн Предтеча - Ангел Пустыни Прокопия Чирина (Прорись с иконы)²¹⁴ секира изображена рядом с целым деревом. Напротив, на иконе Пешехонова дерево срублено. Этот яркий образ заставляет молящегося представить момент Страшного Суда более явственно и задуматься о покаянии. Та же поддерживается иконографией других икон местного ряда. Например, меч Архангела Михаила вынут из ножен и поднят вверх.

Архангел Михаил» (кат. № 29) представлен в образе небесного воина. Он изображен в полный рост, вполоборота влево. Поворот связан с положением иконы в местном ряду иконостаса, с правой стороны от Архангела Михаила (слева со стороны зрителя) располагалась икона Спасителя, в сторону которого обращен Архангел. В правой руке он держит обнаженный, поднятый вверх меч, а в левой руке свиток. Архангел облачен в доспехи римского воина, за спиной - красный плащ с золотой каймой, застегнутый у шеи на фибулу. Узорчатая золотая кольчуга богато украпіена драгоценными камнями. Архангел Михаил - предводитель небесного воинства (или архистратиг). Благодаря своей роли заступника, занимает особое место в христианском богословии иконографии. В Откровении Иоанна Богослова сообщается о небесном сражении, в котором «Михаил и Ангелы Его воевали против дракона» и спасли «жену, которая родила младенца мужеского пола» (Откр 12:3-8). Михаил победил великого дракона, «который есть дьявол и сатана, и сковал его на тысячу лет, и низверг его в бездну» (Откр 20:2-3) и, будучи

²¹⁴ Бенчев Иван. Иконы Ангелов. Образы небесных посланников. - М., 2005.

вождем небесного воинства, уничтожил Антихриста. Поэтому иконография Архангела Михаила-воина, единственного воина среди архангелов, богата и разнообразна, а изображение его часто помещается в местный ряд иконостаса. На него возлагается особая миссия во время Страшного Суда – он возглавляет поход ангелов в ад, чтобы убить дьявола. Эта миссия Архангела Михаила подчеркнута иконописцем – меч вынут из ножен. Надпись на груди «КТО ЯКО БОГЪ ВЕЛ... НАШЪ» означает имя Архангела Михаила в переводе с древнееврейского языка.

Архангел Гавриил (кат. № 30) изображен в полный рост вполоборота вправо. Правая рука поднята вверх, в левой - развернутый свиток с надписью: «Д(У)ХЪ С(ВЯ)ТЫЙ НАЙДЕТЬ НА ТЯ И СИЛА ВЫШНЯГО ОСЕНИТЬ ТЯ». Архангел Гавриил (евр.: Крепость, Сила Божия) провозвестник и служитель Божественного всемогущества (Дан 8, 16, Лк 1: 26). В Ветхом и Новом Завете выступает как носитель радостного благовестия и истолкователь высших откровений. В Новом Завете Архангел Гавриил является провозвестником рождения Иоанна Крестителя (Лк 1:8-22), и благовествует Богородице о рождении Иисуса Христа (Лк 1:26-38). В данном иконографическом варианте подчеркивается роль Архангела в Благовещении, что выражено словами на свитке и жестом правой руки, подчеркивающей важность слов.

Анализ архивных фотографий интерьеров храмов Валаамского монастыря убедительно показывает, что описанная иконография Архангелов Михаила и Гавриила неоднократно повторялась пешехоновской мастерской для монастырских храмов.

Иконостасной парой к иконе св. Иоанна Предтечи - Ангела Пустыни является икона «Преп. Александра Свирского и Арсения Коневского» (кат. № 28). Святые изображены прямолично, в полный рост, в традиционных преподобнических облачениях, поставлены рядом друг с другом. Несколько иная иконография преп. Александра и Арсения, повидимому, более характерная для работ мастерской, представлена в одноименной иконе из замка Олавинлинна (кат. № 86), где святые представлены вполоборота друг с другом. Решение поставить святых рядом друг с другом фронтально, вероятно, было продиктовано иконографией иконостасной пары - фронтально расположенного Иоанна Предтечи. Черные и коричневые монашеские рясы покрыты сетью пробелов твореным золотом. Нимбы позолоченные, гладкие.

упоминалось выше, икона Святитель Николай преподобными Сергием и Германом Валаамскими (кат. № 33) является иконостасной парой к храмовой иконе. Трехфигурная композиция условно разделена на два яруса: преподобные Сергий и Герман Валаамские и чуть выше между ними свт. Николай. Они изображены прямолично в полный рост в своих традиционных одеждах: святитель Николай в епископском облачении, преподобные Сергий и Герман в монашеских рясах. Икона находится в процессе реставрации, поэтому иконографические цветовое решение детали, И налписи

просматриваются под потемневшей покрывной пленкой. Соединение святителя Николая Чудотворца и преподобных Сергия и Германа Валаамских на одной иконе объясняется иконографической программой местного ряда иконостаса, в котором должны присутствовать наиболее почитаемые местные святые.

Храмовая икона Трех святителей: Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста» (кат. № 34) находится в ризнице Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия. Иконография святителей аналогична вышеописанной иконе. Святители представлены прямолично в полный рост в традиционных епископских облачениях. Одежды богато украшены золотым шитьем, драгоценными камнями и жемчужными обнизями. Иоанн Златоуст и Григорий Богослов держат закрытые Евангелия. Василий Великий указывает на открытое Евангелие с текстом; «РЕЧЕ ГОСПОДЬ СВОИМЪ УЧЕНИКОМЪ: АЗЪ ЕСМЪ ДВЕРЬ: МНОЮ АЩЕ КТО ВНИИДЕТ, СПАСЕТСЯ И ВНИДЕТ И ИЗЫДЕТ И ПАЖИТЬ ОБРЯЩЕТЪ. ТАТЬ НЕ ПРИХОДИТЪ РАЗВЕ ДА УКРАДЕТЪ И УБІЕТЪ И ПОГУБИТЪ АЗ ПРІИДОХ, ДА ЖИВОТ ИМУТЪ И ЛИШШЕ ИМУТЪ. АЗ ЕСМЪ ПАСТЫРЬ ДОБРЫЙ: ПАСТЫРЬ ДОБРЫЙ ДУШУ СВОЮ ПОЛАГАЕТ ЗА ОВЦЫ» (Ин. 10:9-11). Евангельский текст подчеркивает, что Христос является для верующих дверью, через которую они выходят из власти Ветхого закона к Божественной любви, к истине. Отдав жизнь Свою за человеческий род Он приготовил «пажить», то место, где Божий народ должен находиться постоянно. Сложное богословское значение текста направлено на осознание, что истинный Пастырь - это Живой Христос.

Праздничный ряд аналойного размера из Успенского собора Хельсинки (кат. № 58-69) не имеет датирующих надписей. Авторство мастерской Пешехоновых установлено на основе стилистического апализа. Ближайшими апалогиями являются праздничные иконы (1872 года) из Музея Православной Культуры и Искусства в Куопио, происходящие из Петропавловской церкви Валаамского монастыря. Праздничный ряд составлен из 12 икон двунадесятых праздников и иконы Воскресения. По стилистическим особенностям иконы можно датировать временем освящения Успенского собора – 1868 год. Кроме того, в Успенском соборе была обнаружена икона св. блгв. князя Александра Невского, авторство мастерской Пешехоновых установлено на основе стилистического анализа, размеры иконы совпадают с размерами праздничного ряда. Можно предположить, что она была написана в собор одновременно с праздничными иконами и представляет святого тезоименитого Императору.

Среди икон из местного иконостаса домовой церкви Церковного управления в Куопио, Финляндия, только одна икона Всех Преподобных отцов (кат. № 94) подписана В.М. Пешехоновым и с датой 1876 год. По архивным источникам в 1876 году на игуменском кладбище Валаамского монастыря была построена и освящена церковь во имя всех Преподобных отцов. Таким образом, указанная икона являлась храмовой иконой для этой церкви. Датирование всех остальных икон иконостаса из Куопио и

икон царских врат из Суоненйоки (кат. № 99) – 1876 годом и объединение их в одну группу с подписанной иконой произошло по следующим признакам: соответствие размеров иконостасных пар, орнаментов на полях и фонах; сходстве цветового решения, а также личного и доличного письма на всех иконах. Сделанный вывод уточнился сохранившимися фотографиями интерьера (ил. 104) и сведениями из инвентарных описей 1912 и 1931 годов церкви Всех Преподобных отцов на игуменском кладбище – иконы преп. Сергия Радонежского и преп. Афанасия Афонского находились не в иконостасе, а в алтаре указанной церкви.

Как показывают фотографии интерьеров Валаамских храмов, иконографические варианты изображения Богородицы в иконостасах сводятся к трем основным сюжетам: Богоматерь на Престоле (кат. № 43 и 32), Оранта (иконы не сохранились) и Одигитрия. Иконография Богоматери Одигитрии (кат. No 91) несет типичные повторяющиеся в нескольких пешехоновских иконостасах. Богородица изображена стоящей на облаке, прямолично, в полный рост, в традиционных одеждах. На левой руке восседает Младенец Христос, правой рукой Она указывает на Него. Облачения Пресвятой Девы Марии (голубой хитон и красный мафорий) и зеленый хитон и оранжевый гиматий Младенца подчеркнуто просты: они украшены только тонкой золотой каймой, написанной твореным золотом поверх основного цвета. Основное внимание молящегося переносится на лики, написанные с академическим мастерством. На облачения обильно наложены пробела твореным золотом «в перо» и «в рогожку».

Как известно, Одигитрия – один из распространенных типов изображения Богоматери с Младенцем. С догматической точки зрения основной смысл этого образа – явление в мир Небесного Царя и Судии и царственному Младенцу. Существуют различные поклонение предположения относительно происхождения этого типа изображения Богоматери, безусловно, являющегося одним из древнейших (хотя само наименование «Одигитрия» появляется в источниках не ранее IX века). Иконографические исследования показывают, что самые ранние изображения Богоматери представляют ее в рост, стоящей или сидящей, а поясные иконы являются более поздними, хотя и получают широкое распространение. Икона Богоматери Одигитрии пользовалась чрезвычайным почитанием в Византии; списки с нее получили широкое распространение и на Руси с самого начала ее христианизации. На иконе пешехоновской мастерской Богоматерь написана в рост, что говорит о желании автора представить древнейший иконографический вариант.

Икона **Господь Вседержитель** (кат. № 92) представляет иконостасную пару к описанной выше Богоматери Одигитрии, обе иконы соответствуют друг другу в цветовом решении, рисунках орнаментов, особенностях личного и доличного письма. Иисус Христос представлен в иконографическом образе Вседержителя, фронтально, в полный рост. Спаситель босыми ногами стоит на облаке, десница сложена в

благословляющий жест, а левая держит открытое Евангелие с золотым обрезом. Облачение составляют розовый хитон и голубой гиматий, застегнутый у шеи на фибулу.

Собор карельских святых (кат. № 93) – иконостасная пара к храмовой иконе Всех преподобных отцов (кат. № 94). Обе находятся в домовой церкви Церковного Управления в Куопио. Интересный пример иконографии и духовной истории Карелии, воплощенной в иконописи. Икона начинает хронологию карельских святых с апостола Андрея Первозванного, он немного выступает вперед и организовывает композицию на переднем плане. В верхней части коленопреклоненные ангелы держат икону Пресвятой Троицы (12 x 10 см). Ниже изображены предстоящие Пресвятой Троице карельские святые. 48 карельских святых стоят на облаке ровными рядами один за другим и форму чаши. Своеобразной композиционно образуют композиции служат две фигуры - апостола Андрея Первозванного (изображен в красном хитоне и зеленом гиматии с крестом в правой руке, его фигура стоит немного впереди остальных) и преподобного Арсения Коневкого Коневской иконой Божией Матери (c Индивидуальные особенности каждого святого переданы через лики, жесты, облачения. Икона является иконостасной парой к храмовой иконе, поэтому все особенности техники и стиля у обеих икон совпадают. На верхнем поле синим по голубому фону написано название иконы: «Образ пр(е)п(одобных) о(т)цов в посте просиявших во стране Корельской». Имена святых написаны в нимбах белой краской. Надписи на куколях выполнены в соответствии с традицией. Надписи соответствуют традиционной иконографии святых.

Последняя иконостасная пара представляет идеалы монашеской жизни. Согласно инвентарной описи церкви во имя Всех преподобных отцов иконы Сергия Радонежского и Афанасия Афонского находились в алтаре. Преподобный Сергий Радонежский (кат. № 95) и Преподобный Афанасий Афонский (кат. № 96) изображены прямолично в полный рост в схимническом облачении. Десница преп. Сергия сложена в благословление, а левая рука держит свиток с поучениями. У преп. Афанасия десница прижата к груди, а левой руке развернутый свиток с поучениями. Преподобные облачены в длинные до земли коричневые подризники, черные мантии и черные сапожки, на голове - куколи, кашошоны которых спущены на плечи. На облачения обильно наложены «в перо» и «в рогожку». Нимб золотой, пробела твореным золотом гладкий, внешняя граница нимба прочеканена точками. Борода и усы седые, борода широкая, недлинная, симметричная. Волосы расчесаны на прямой пробор, спускаются на плечи аккуратными локонами. Нос прямой, правильной формы. Глаза большие, миндалевидные, карие. Преподобные Афанасий и Сергий воплотили идеалы монашества.

Интересный пример возможной связи Пешехоновых со старообрядчеством может показать икона «Преподобная Мария

Египетская» (вторая треть XIX века, мастерская Пешехоновых, дерево, темпера, размер 31.4 х 26.4 см), которая в настоящее время находится в Старообрядческой церкви Гребенщиковского согласия, Рига. Вероятная связь иконы с Пешехоновской мастерской была высказана Михаилом Михайловичем Красилиным²¹⁵ в 1981 году во время осмотра церквей в Прибалтике для составления описи ценных в художественном отношении икон, находящихся во владении церкви. Это исследование было выполнено по заданию комитета по культуре СССР. Икона находится в что говорит о ее принадлежности к старообрядческом храме, старообрядческой среде, в которой существовали определенные требования к иконам. О.Ю. Тарасов²¹⁶ пишет, что иконописцы Палеха, Мстеры и Холуя могли писать как православные, так и старообрядческие иконы, а И.В. Сосновцева²¹⁷ утверждает, что Пешехоновская мастерская постоянно имела большие заказы от старообрядческих храмов и монастырей. Таким образом, совмещение заказов на православные и старообрядческие иконы было обычной практикой и для пешехоновской мастерской, и в целом для иконописания XIX века. Эти выводы подтверждаются сведениями из автобиографических записок В.М. Максимова и перепиской Пешехоновых.

Проведенный анализ позволил уверенно атрибутировать комплекс неподписанных произведений мастерской Пешехоновых на основе архивных документов и сравнительных характеристик. Таким образом, в научный оборот вводится ряд произведений пешехоновской мастерской, расширяются сведения об иконографии икон XIX века. Неподписанные иконы имеют такие же стилистические особенности, что и подписанные иконы. В личном и доличном письме наблюдается компиляция различных стилистических приемов, со временем усиливается академическая составляющая, используется смешанная техника. В золотых чеканных фонах прослеживается стремление к более тонкой (ювелирной) работе. Одновременно в иконографии доминирует ориентация на наиболее древние иконографические изволы и точное прочтение текстов священного Писания. В нашем исследовании неподписанных икон стилистический анализ использовался только на первоначальном этапе исследования произведений, чтобы выделить указанные иконы из множества икон этого периода времени. Доказательство принадлежности икон мастерской Пешехоновых строится на основе документальных признаки которых стилистические ланных, нельзя достаточным основанием для атрибуции.

²¹⁷ Религиозный Петербург. - СПб, 2004.

²¹⁵ К сожалению, автору не представилось возможности исследовать икону самостоятельно.

²¹⁶ Тарасов О.Ю. «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России». - М., 1995.

Заключение.

Пешехоновские иконы представляют собой яркое художественное явление в многообразной стилистической палитре русского иконописания XIX века. Соединяя средневековую иконографию с академическими приемами в трактовке формы, Пешехоновы выразили вселенские идеалы православия на художественном языке своей эпохи. Представленная является первым опытом серьезного монографического деятельности известной иконописной исследования династии произведений ведущей петербургской мастерской. Просуществовав до конца 1880-х годов, мастерская выполнила множество ответственных заказов: иконостасы храмов Петербурга, Валаамского кафедральных соборов многих русских городов, Русской Духовной миссии в Иерусалиме, собора в Токио и др., а руководитель мастерской В.М.Пешехонов получил звание иконописца Высочайшего Двора.

Исследование темы построено на работе с источниками – иконами и архивными документами, – значительная часть которых впервые вводится в научный оборот. Сведения о мастерской Пешехоновых в Санкт-Петербурге вплоть до недавнего времени ограничивались упоминаниями в дореволюционной литературе, а разрозненные сохранившиеся памятники не позволяли составить представление о художественном стиле мастерской, во многом определившей развитие русской иконописи XIX века и непосредственно связанной с императорскими и столичными художественными вкусами, духовно-патриотическими и эстетическими представлениями современников. Наличие в Финляндии икон и архивных документов, связанных с мастерской Пешехоновых, впервые позволило написать исследовательскую работу по атрибуции широкого круга произведений.

В результате проведенного исследования автором было выявлено, описано и проанализировано более 130 произведений пешехоновской мастерской, большая часть которых находится в Финляндии, России, Украине, Латвии, Израиле; проведена большая архивная работа с источниками из Финляндии, России, Израиля и Украины. В работу введен

широкий круг документальных источников: кроме архивов Санкт-Петербурга (РГИА, ГРМ), используются архивы Ново-Валаамского монастыря в Финляндии, описи церквей Финляндии XX века и семейный архив потомков Пешехоновых в США. В работу включены результаты исследований финских ученых и реставраторов, в том числе Кроме неопубликованные. диссертации того, скрупулезно зафиксированы многие свидетельства очевидцев, касающиеся происхождения и судьбы написанных для Валаама пешехоновских икон после их эвакуации из Карелии (например, воспоминания настоятелей храмов, где были обнаружены иконы).

Для церковного искусства XIX века характерно повышение интереса к византийскому и древнерусскому наследию, более того, эти процессы были возведены в ранг государственной программы, на осуществление которой направлялись не только отдельные иконописцы и архитекторы, но и широкий круг ученых. Старообрядческое коллекционирование древностей и возрастающий общественный интерес к отечественной и мировой истории и связанных с ней дисциплинам, реставрационные проекты сформировали научный интерес к изучению древних икон, необходимость систематизации знаний и осмысления истории иконописи и ее последующего развития. Деятельность по изучению древнерусского и византийского искусства И.П.Сахарова, Д.А.Ровинского, князя Г.Г.Гагарина, академика Ф.Г.Солнцева и их современников была направлена на собирание и систематизацию информации о древних произведениях архитектуры, живописи, литературы. Одним из наиважнейших результатов этой деятельности было введение в научный оборот широкого круга древних памятников, в частности произведений иконописи, мозаик, фресок и книжной миниатюры, что позволило иконописцам середины - второй половины XIX века ознакомиться с оригинальными образцами и создавать их точные копии. В середине XIX века понятия о древнерусском и византийском стилях в иконописи связывались, прежде всего, с использованием иконографии, западноевропейских определенной сменой иконографических источников на византийские и древнерусские образцы. Период расцвета Пешехоновского стиля В иконописи соответствует времени активного творческого интереса к русской национальной культуре и искусству, когда оценки и формулировки стилистическим представлениям активно обсуждались в обществе, что и является основой своеобразия пешехоновских икон.

Исследование построено таким образом, что с одной стороны в центре внимания сами памятники, история и культурная среда их создания, с другой стороны история их бытования, меняющаяся историческая обстановка и ее влияние на судьбу произведений.

Важным фактом биографии Пешехоновых было их старообрядчество. Рассмотренные документы – переписка и автобиографические заметки ученика Пешехоновской мастерской

В.М.Максимова проясняют некоторые аспекты бытовой старообрядцев и единоверцев и их взаимоотношения с остальными слоями населения в XIX веке. Несмотря на давление со стороны церкви на старообрядческие государства И общины, Пешехоновых показывает одну из возможностей преодоления кризиса переход в единоверие. В середине - второй половине XIX века социальный статус старообрядцев, и особенно единоверцев, значительно повышается в связи с развитием капитализма в России. Кроме того, знания старообрядцев как хранителей древнего благочестия, икон и книг, были востребованы в государственной программе в области церковного искусства по реставрации старых храмов и воссозданию древних форм в новопостроенных церквях. Единоверцы начинают активно привлекаться к участию в крупных проектах государственного уровня.

Все выявленные пешехоновские иконы разделены в работе на подписанные и датированные и неподписанные. На основе выявленных подписанных икон строится атрибуция неподписанных. Особенностью Финляндии является разрозненность Валаамской коллекции по приходам монастырям и сохранившийся архив. Проблема «собирания» разрозненных памятников (подписанных и неподписанных) в единые иконостасные комплексы была решена при помощи новой методологии иконографического анализа собранных на основе стилистического анализа групп икон. Результаты проверялись архивными источниками. В первом параграфе третьей главы дан анализ выявленных на момент исследования подписных или датированных пешехоновских икон, их принадлежность пешехоновской мастерской не вызывает сомнений, поэтому стилистические и другие особенности выражены в этих иконах наиболее ярко, они использовались для выявления характерных особенностей пешехоновских икон с целью выявить неподписанные. Во втором параграфе третьей главы проведен анализ неподписанных пешехоновских икон, авторство мастерской Пешехоновых подтверждается архивными данными и сравнительными характеристиками. Новый методологический подход к атрибуции неподписанных икон в рамках настоящего исследования показал эффективные результаты. Выявленные произведения стилистического анализа рассматривались с позиций стиля и иконографии. При этом предпринята попытка воссоздать иконографическую программу всего иконостаса на основе иконографии отдельных икон и предположить, для какого храма могла быть заказана данная иконографическая программа. Гипотезы о происхождении икон проверены через сохранившиеся архивные документы: инвентарные описи, фотографии, книги приходов – расходов и другие. Таким образом, удалось «собрать» значительные группы разрозненных по городам и странам икон и доказать их безусловную принадлежность пешехоновской мастерской.

Среди подписных икон выделяется группа мерных икон, написанных В.М.Пешехоновым для новорожденных членов

императорской семьи. Написание икон «В меру роста высоконоворожденных» входило круг обязанностей В Макаровича в должности Иконописца Высочайшего Двора. В настоящее время выявлено шесть мерных икон, происхождение которых связано с рождением великих князей и княжон. Как свидетельствуют документы РГИА, самая ранняя икона для императорской семьи была написана в 1843 году для новорожденного Николая Александровича, старшего сына императора Александра II, а последняя в октябре 1882 года «по случаю «кинэджод Ольги Александровны, млалшей лочери Александра III.

Проведенное исследование пешехоновских икон позволило сделать ряд заключений об особенностях пешехоновского стиля, композиции, цветового решения, техники и технологии. Всегда гармоничная и продуманная композиция пешехоновских икон опирается на точное прочтение Евангелия и литургических текстов, образцы традиционной иконографии, сохранившиеся в старообрядческой среде, а также в среде палешан и мстерцев-иконописцев. Отметим также свойственную иконам идеализацию облика персонажей, классические соотношения пропорций, продуманное построение пространства, в котором нет перегруженности, и в тоже время используются все средства, чтобы подчеркнуть богословское и историческое значение изображаемых событий и их участников. В столичных условиях, где на вкусы заказчиков и молящихся большое влияние оказывала Академия Художеств, традиционная иконография в сочетании с академической трактовкой формы формирует своеобразие пешехоновских писем. Пешехоновы лично создали особую иконописную манеру, определившую стиль мастерской. Сохраняя основные черты канонической иконописной традиции, образы получают гармонию в согласии с принципами академического искусства.

Для пешехоновских икон типично применение разнообразных техник золочения: чеканка по золоту, цировка, использование твореного золота и имитация перегородчатой эмали цветными пятнами на полях, а также обилие разнообразных орнаментов, выполненных способом проскребки или написанных поверх красочного слоя. Золотой фон обязательный элемент всех выявленных нами пешехоновских икон. Начиная с 1860 года, золотой фон и поля украшаются изящным чеканным орнаментом, в которых со временем происходят изменения, связанные с использованием разных рисунков орнаментов и инструментов для чеканки. Эволюция происходит в сторону стремления подчеркнуть фактуру ювелирного изделия, сделать работу более тонкой и изящной, а также на использовании игры света на матовой и отполированной поверхности золота. Такая технология работы по золоту позволяла имитировать золотой оклад, при этом технология значительно удешевлялась и была менее трудоемкой по сравнению с окладом такого же размера, особенно на крупноформатных иконах. Одной характерных особенностей пешехоновских икон является раскраска полей пятнами трех-четырех цветов с притенениями с целью имитации перегородчатой эмали. Золотилась вся икона до позема, и живопись накладывалась поверх золота. Личное и доличное письмо выполнялось многослойной техникой темперной живописи или смешанной техникой, при которой послойно использовались масляное и яичное связующие. Техника позволяла добиться передачи тонких художественных нюансов в личном и доличном письме. В разработке облачений определяются два подхода - на одежды обильно накладываются пробела твореным золотом или они покрываются сетью орнаментов, имитирующих богатое церковное шитье с драгоценными камнями. Для выявления объема фигуры и складок облачения обильно покрывались тонкой сеткой выполненных виртуозным образом твореным золотом пробелов по определенной схеме: «в рогожку» и «в перо». Орнаментам придавалось огромное значение в пешехоновских иконах, орнаментами покрывалась почти вся икона целиком - золотой фон, поля, облачения. Вероятным источников для копирования были орнаменты Софии Киевской, в реставрации которой Пешехоновы принимали непосредственной участие, а также собранные в результате экспедиций и научной работы материалы, с которыми Пешехоновы были, безусловно, знакомы.

Иконописание было семейным делом Пешехоновых, передававшимся из поколения в поколение. Первые документальные свидетельства о работе Пешехоновых в Петербурге относятся к 1812 году это письма иконописца Самсона Федоровича Пешехонова своим детям в Тверскую губернию под Бежецк в село Есько, откуда очевидно династия ведет свое начало. Сыновья Самсона Федоровича Иван, Афанасий, Макарий и Григорий были профессиональными иконописцами. Две иконы с подписью Ивана Пешехонова хранятся в Государственном Музее имени Андрея Рублева. Подписная икона Макария Пешехонова выявлена в приходе Лапеенранта в Финляндии. Иконы Афанасия и Григория Пешехоновых не выявлены. хотя переписка Пешехоновых свидетельствует об их занятиях иконописанием. Переезд Макария Самсоновича Пешехонова в Петербург в 1820-х годах можно считать основанием иконописной мастерской Пешехоновых в Петербурге. Сыновья Макария Самсоновича Алексей, Василий и Николай постоянно участвовали в работе мастерской. В официальных источниках работа иконописцев начинает фиксироваться с 1843 года, когда Василием Пешехоновым была написана первая икона для Императорской Семьи. После этого следует многочисленная документация о реставрации Киево-Софийского собора. Начиная с 1840-х годов, мастерская активно работает для нужд православной церкви, оформляя интерьеры многочисленных храмов по всей России. Вторая половина XIX века характеризуется масштабным церковным строительством: строятся новые храмы и обновляются старые интерьеры. Исследование деятельности пешехоновской мастерской показывает, что для оформления интерьеров в это время начинают привлекаться мастера из старообрядческой среды. Происхождение Пешехоновых из среды старообрядцев-иконописцев, бережно хранивших понятия о древних обычаях и художествах, не осложняло, а наоборот было свидетельством профессионализма и практических знаний в области церковного искусства для образованного общества середины XIX века.

протяжении своей деятельности мастерская систематическую работу по собиранию прорисей со старинных византийских и древнерусских икон. Реставрация настенной живописи в Софийском соборе в Киеве проходила при участии Пешехоновых. К сожалению, возобновленная Пешехоновыми живопись погибла в результате развития плесени и была переделана последующими реставраторами. Автором выявлена только одна работа Пешехоновых в Софийском соборе - реставрационная вставка к мозаике Евангелиста в парусе главного купола. Из большого числа Иоанна Богослова возобновленных фресок в 1853 году осталось пять фрагментов мастерской Пешехонова, остальные работы выполнены другими реставраторами. Вовторых, реставрационная политика XIX века требовала возобновления отсутствующих участков, что практически невозможно без частичной записи фресок для создания единства в цвете и композиции. Эти вопросы мастером-реставратором на месте. Несмотря сформулированные задачи по сохранению древней живописи, на практике решение художественных и эстетических проблем признавалось более важным и решалось путем записи старых изображений новыми. Сохранившаяся фреска апостола Иоанна Богослова показывает, что М.С. Пешехонов следовал «археологическому методу восстановления древних фресок»: дополнял только несохранившиеся фрагменты и старался повторить технологию, применяемую древними мастерами.

С увеличением количества заказов вырос штат мастеров, которые проходили тщательный отбор при приеме на работу и происходили из разных городов России. Работа в мастерской Пешехоновых считалась большой честью для иконописцев и означала признание их мастерства и таланта. Василий Макарьевич Пешехонов возглавил иконописное предприятие после смерти отца, а в 1856 году ему было пожаловано звание Иконописца Высочайшего Двора, что сыграло большую роль в общественном признании пешехоновских икон и увеличении количества заказов. Это звание и сопряженное с ним разрешение на использование Государственного герба означало высшую степень качества выпускаемой продукции в Российской империи. За свои работы Пешехоновы неоднократно получали подарки от Императорской Семьи. Иконописная Пешехоновых прерывается Василии на Макаровиче Пешехонове, ни один из 24 его детей не унаследовал от отца профессию.

Иконам мастерской свойственна особая художественная выразительность. Несмотря на творческую индивидуальность отдельных мастеров, общий почерк вышедших из мастерской икон узнаваем. Традиционная иконография, классические пропорции, тончайшие

лессировочные проработки ликов и облачений, ювелирная чеканка по золоту фонов и раскраска полей цветовыми пятнами, сетка искусно наложенных пробелов твореным золотом – все безупречно выполнено на самом высоком техническом и художественном уровне, подтверждая высокий статус мастерской иконописца Его Императорского Величества и выражая эстетические пристрастия столичной элиты.

Художественное наследие иконописной мастерской Пешехоновых, расположенной в С-Петербурге, оказало огромное влияние на весь иконописный процесс XIX в. Это влияние заключалось, прежде всего, в общественном признании мастерской и, следовательно, количеству выполненных Оформленные значимости И Пешехоновых кафедральные мастерской русских провинциальных городов и столичных храмов и монастырей были ориентирами для заказчиков и исполнителей-иконописцев. Работа для Императорской Семьи делала пешехоновские иконы значимыми в глазах высших слоев общества. Высокие оценки, которые дают иконописцам Пешехоновым Н.С.Лесков, князь Г.Г.Гагарин, Ф.Г.Солнцев, во многом сформировали положительное общественное мнение в среде заказчиков икон. Многолетняя работа иконописной школы при мастерской, через которую прошли не одно поколение иконописцев, способствовала преемственности особенностей технологии производства пешехоновских икон и вынесла ее за пределы одной мастерской. Поэтому понятие пешехоновских икон охватывает более значительный круг произведений, выходящий далеко за рамки одной иконописной артели. Украшенные пешехоновскими иконостасами кафедральные соборы российских городов и монастырей были ориентиром иконописного искусства и иконостасных программ для малых храмов. Эти же иконы были образцом для тиражирования и копирования для многих иконописных мастерских XIX века, тиражирование пешехоновских икон было доходным делом. Иконография, использованная Пешехоновыми, легко читается во многих произведениях иконописи XIX века. Собранный в каталоге материал иллюстрирует стилистические вариации в пешехоновских иконах и очерчивает круг художников, работавших в мастерской. В XIX веке на иконы пешехоновского стиля был активный спрос, это обусловило востребованность мастеров, работавших в том же направлении, что и Пешехоновская артель, но не связанных с ней. Поэтому, анализируя итоги иконописания XIX века в целом, можно утверждать, что пешехоновские иконы являлись образцом и моделью для других иконописных мастерских.

SUMMARY

The study of Russian 19th century icons has recently become an important new field of academic research. The abundance of different icon styles, techniques and materials has led to a need to establish a systematic classification and direction for scientific research in this field of Art History, through comprehensive investigations of specific workshops and regions. This dissertation focuses on the study of icon painting in the workshop led by the Peshekhonovs; it was located in St Petersburg, and in many respects it defined the "capital style" of icon painting.

The workshop was established in 1820s by Makary Samsonovich Peshekhonov (1780 - 1852). After his death the icon painting enterprise was led by his son Vasily Makarovich Peshekhonov (1818 - 1888), who continued and enhanced the style established by his father. Research reveals a rather long artistic period during which this icon painting workshop flourished, high expectations on the part of contemporaries, many important works, and the active copying of these works by other masters - all facts attesting to the religious attitude of the time, as embodied by church painting incorporating Peshekhonov designs. With no disparagement to the theological and moral values of church art, we may note that an icon will also display the individual creativity of the master-icon painter, one who is at the same time painting icons for the benefit of the wider community of believers. Moreover, the style of the icon will reflect the collective beliefs, history and culture of the people. Icons are important elements allowing a pictorial reconstruction of a historical epoch. Because of this, the first chapter of this dissertation investigates a particular historical and cultural situation in Russia, one that had a considerable effect on the formation of the icon-painting style in question.

In brochures published by Valamo monastery, in a series of books entitled "Historical-statistical information on the St Petersburg diocese" and in archives we find the following similar phrases concerning the works of the Peshekhonovs; these, however, do not reflect the current evaluation of the Peshekhonov style. The Peshekhonov icons are referred to in phrases such as "a magnificent iconostasis in the Byzantine style manufactured by the Peshekhonovs", "icons in the Greek manner painted by V. M. Peshekhonov", "icons based on ancient examples", "icons in the ancient Russian style", and so on. Yet from a modern Art History perspective, the Peshekhonov icons display few of the characteristics of Byzantine, Greek and Ancient Russian icons, reminding one rather of the artworks of the "capital" academic school. It was this apparent contradiction that in fact defined the main idea underlying the present investigation. In the course of research on this issue, it was necessary to approach the matter by identifying the surviving Peshekhonov icons and analyzing their style.

The Peshekhonov workshop executed a significant number of commissions in Russia and abroad. The status of "icon painter to the Imperial

Court" had been assigned to Vasily Makarovich Peshekhonov in 1856. Having the status of "Court icon painter", Vasily Makarovich painted icons containing all the newborn members of the Imperial Family, represented "at full height"; and additionally, "on the occasion of their birthday", icons containing each child of the Emperors Alexander II and Alexander III.

The exact number of the works executed for churches and monasteries is unknown: the workshop executed 17 iconostases for St Petersburg churches alone (as indicated in archival sources). At the same time, the workshop received commissions from various other provinces, basically for the decoration of cathedrals. This testifies to the high social status and recognition achieved by the workshop. Cathedrals are pre-eminent spiritual and architectural centers, dominating the topography of cities and towns. The artworks in cathedrals promoted the distribution of the Peshekhonov style among the rest of the population within the country as a whole. The workshop executed icons for the iconostases of cathedrals and other churches in Rybinsk in the Yaroslavl region, Volsk in the Saratov region, Tver, Kirillov, New Ladoga, Simbirsk, Chistopol, various towns in the St. Petersburg region, the St Alexandra church in a building of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem, and the Resurrection Cathedral in Tokyo. The masters of this studio created icons for the iconostases of seven churches in Valamo monastery and a great many individual icons, produced to order. The restoration projects of this workshop included the icons and the wall painting in the St Sofia Cathedral in Kiev, and the St Maria Magdalena church in Pavlovsk. Yet despite the large quantity of works executed, there are only a few surviving Peshekhonov icons.

The large numbers of Peshekhonov icons found today in Finland are due to evacuation of Valamo Monastery and the fact that Finland was part of the Russian Empire in the period 1809 - 1917. Many Orthodox churches were constructed in Finland during this period, and several buildings, including the original decoration of the interior, survived. For this reason, the Peshekhonov icons found in Finland can be grouped together with those of the same period from St. Petersburg; they reveal features of iconography and style, icon history, and the design features of the iconostases, even making it possible to reconstruct the position of each icon in the interior.

Only some individual Peshekhonov icons have survived in Russia. The events of the 20th century radically changed the destiny of religious artworks, and after the revolution the basic responsibility for the storage of icons was transferred to museums. The Peshekhonov icons shared the general fate of icons painted in the 19th century and at the beginning of the 20th century; they were not ancient enough and consequently, according to the ideas prevailing at the time, had no value as museum pieces. Such a lack of interest on the part of experts (until the 1980s) was probably due to the condition of the icons, many of which had already disappeared from public view and would have required restoration at the time of the formation of the basic museum collections of the USSR. The museum staff focused on the study and preservation of the artworks of Ancient Russia and did not see the importance of icons dating from the 19th

century. All this has led to the current situation, in which Soviet museums have only individual Peshekhonov icons. After the Revolution, the cathedrals in Russian cities, as the centers of Orthodoxy in a given province, underwent the impact of an atheistic ideology: churches were closed and destroyed, and the destiny of the majority of icons is unknown. Despite these difficulties, some Peshekhonov icons were nevertheless preserved in Orthodox churches. Such is the case with the Cathedral of St. Andrei. It was closed after the Revolution in St Petersburg, but the iconostasis survived. During the siege of Leningrad (World War II) it was partially damaged by bombs. The cathedral was re-opened in 1990 - 1992 and two Peshekhonov icons were found to have survived in an iconostasis.

During the period 1849 - 1876 the workshop painted icons for nine iconostases on behalf of the Valamo monastery, icons for the Virgin of the Sign chapel and for the wall, and small icons for the churches of one monastery and other churches that surrounded it. The preservation of icons is connected with historical circumstances. After the declaration of independence of Finland from the Russian Empire in 1918, Valamo Island became part of Finland, resulting in the monastery being "rescued" from the ruin that would have occurred under the ensuing Soviet control. As a result of the Winter War (USSR - Finland, 1939 -1940), the island of Valamo and the Ladogan part of Karelia were merged into the USSR; the monastery then had to prepare for evacuation. The property of the monastery was partially evacuated from Karelia, including more than one thousand icons (according to the inventory made in 1942). The monastery prepared for the transportation of everything in the island to the town of Sortavala. The items were then moved further inland by other means of transportation. For unknown reasons, a small proportion of the icons remained in Sortavala, including 16 Peshekhonov icons. These were placed in the St Nicolas church in Sortavala, which at that time was empty - its icons having also been evacuated to Finland. The church was not closed during the Soviet Union period and its icons survived. The destiny of most of the icons in Russia is tragic, and in some cases uncertain: the majority of the St Petersburg churches containing Peshekhonov iconostases were closed and demolished. Icons were destroyed or relocated as a result of events after 1917 and during the Second World War.

From the present research the author was able to identify over 60 Peshekhonov icons and three Holy Gates in Finland. These are located in the New Valamo (Heinävesi) and Lintula (Palokki) monasteries, the St John Theologian church in Kuopio, a Museum of Orthodox Culture and Arts (Kuopio), an icon museum in Olavinlinna Castle, and also in Orthodox parishes in Lapeenranta, Lieksa, Jyväskylä, Kouvola, Rovaniemi and Outokumpu. In addition to the evacuated property of Valamo monastery, various Peshekhonov icons commissioned during the 19th century survived in Orthodox parishes in Finland. For example, the icon "Pokrov of Our Lady", painted by Makary Samsonovich Peshekhonov in 1849, is in Lapeenranta parish; it represents the earliest discovered work of the master. The Orthodox feast icons (13 icons) and

a St Alexander Nevsky icon survived in Uspensky cathedral in Helsinki; these works were painted by the Peshekhonov workshop, possibly for this church's dedication in 1868.

The iconostasis of the Cathedral of the Resurrection in Tokyo, which St Nicolas of Japan personally ordered from the workshop headed by Vasily Makarovich Peshekhonov in 1880, was completely burned down as a result of an earthquake in 1923.

On February 11th, 1847, Emperor Nicolas I approved an official document for the establishment of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem. The construction of various Orthodox churches began at the end of the 1850s, in connection with an increasing number of Russian pilgrims visiting the Holy Land. Icons for an iconostasis in the first Russian church in the Holy Land – the St Alexandra home church in the building of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem – were painted by the Vasily Makarovich Peshekhonov workshop in 1863. With some alterations, this iconostasis survives to this day. Documents from the State Historical Archives also inform us that V.M.Peshekhonov sanctioned the collection of funds for the construction of the iconostasis of the St Trinity Cathedral of the Russian Ecclesiastical Mission in Jerusalem. However, for the unknown reasons this iconostasis was commissioned from "the academician of Byzantine painting", Vasily Vasilevich Vasilev, in 1870.

The icon painting school, involving seven years of training, was organized by the workshop. Students came from St Petersburg, Moscow, Novgorod, Palekh, Rostov, Suzdal and Yaroslavl. After their training, some students continued to work in the Peshekhonov Studio, while others opened their own businesses. Many masters from Palekh, one of the largest icon paintings centers, worked on commissions for the Peshekhonov workshop and painted icons in the Peshekhonov style. Art Historians A.V.Bakushinsky (in the 1930s) and M.M.Krasilin (in the 1990s) have commented on the "Peshekhonov style" in icon painting. A.V.Bakushinsky devotes an entire chapter to "the Peshekhonov style" in his book *Palekh Art*; he defines the style of Palekh icon painting as "the Peshekhonov style", dating it within the middle to second half of the 19th century. M.M.Krasilin defines "the Peshekhonov style" as "an original branch of the academic style", "a compromise style", and as "a mixture of traditional iconography with the pathetic, somewhat cold graphic language of the picturesque icons of V.L.Borovikovsky". Despite certain reservations on the works of the Peshekhonovs, both scholars mentioned above emphasize the importance of the workshop in the stylistic development of 19th century icon painting.

An interesting fact regarding the Peshekhonovs was that they were originally Old Believers. The documents examined for this thesis – family correspondence and autobiographical memories compiled by Vasily Maksimov, a pupil at the Peshekhonov Studio – cleared up some aspects of Peshekhonov home life and of the workshop, indicating conflicts that took place during the study period and the relations of the Peshekhonovs with other persons and groups. Nevertheless, the biographical facts and archival sources utilized in this

dissertation do not in themselves provide sufficient material to analyze the contradictions that may have existed between Old Believers and the Orthodox Church and its officials.

The Peshekhonov workshop utilized "mixed techniques" in icon painting, combining layer-by-layer pigments bound in oil and egg. These techniques made it possible to achieve very thin, translucent layers of pigment for the faces and vestments. Some icons were painted using the egg tempera technique. A strong similarity of technique can be observed between the Peshekhonov icons and the icons from the Vladimir villages, from the 1850s to the 1870s. In the Museum of Palekh Art, some Peshekhonov icons were not signed by Peshekhonovs themselves, but by masters employed at the Peshekhonov workshop. The influence of the Peshekhonov workshop and the Palekh icon painters was mutual. The Palekh masters introduced techniques that had been perfected in their native regions, and this magnificent heritage was creatively processed in the workshop. At the same time, the workshop created icons for dominant monasteries and cathedrals. Icons in the Peshekhonov style were in great demand in cities and monasteries, while the Palekh workshop duplicated compositions that were very familiar to pilgrims. A.V.Bakushinsky in particular shows how the domination of the Peshekhonov style in the Palekh icons was due to the many commissions received for copies of Peshekhonov icons. Moreover, according to accounts given to A.V.Bakushinsky by local Palekh inhabitants, there were many visits by the Peshekhonovs to Palekh, their aim being to recruit masters and pupils to work in the St Petersburg workshop.

The fact that some Peshekhonov icons are signed by the workshop could be expected to facilitate identification. However, experts have expressed doubts about the direct participation of the workshop leader in the painting process. The collective manufacturing method, involving a strict division of labor between the masters of a workshop, excluded any possibility of a single master painting an icon from beginning to end. An analysis of family correspondence makes it possible to draw conclusions on the extent of the direct participation of the Peshekhonovs in the painting process. Furthermore, the collected archival material makes it clear that professional artists (Art Academicians) added corrections to the Peshekhonov icons. The activities of the icon painting workshop and the mutual relations between masters in a team are considered on the basis of family correspondence, and with reference to the autobiographical data of V.M.Maksimov, who was a pupil in the workshop in 1855 - 1856.

Data on the masters in the Peshekhonov workshop and on their respective works are included in a separate appendix. By organizing the data received from archival sources and the inscriptions on identified icons it is possible to gain a picture of the broad audience of the artists, and of the workers within a workshop. Some of these workers subsequently opened their own icon-painting enterprises, retaining a style similar to that of the Peshekhonov workshop.

The scholarly approach adopted in this thesis subjects the icons to a systematic analysis. The icon heritage of the Peshekhonov workshop is

presented as part of a continuous art process extending through every period of Russian art, from the establishment of Christianity in Russia in ancient times through to the 19th century. The attempt here is to "rectify" the opinions that have been prevalent up to the present day in scholarly and church environments, in respect of the decline of church art during the Sinodal Period and the low quality of the artwork created in this period. The material collected by the author demonstrates that the Peshekhonovs personally created a special icon painting manner, one that defined the style of the workshop and had a powerful effect on the development of icon painting in the period in question.

In the mid-19th century, cultural and artistic circles adopted a concept of historicism that directed Russian church art to traditional Orthodox sources; hence from the 1840s onwards the focus was invariably on the study of Byzantine art. The Peshekhonov icons are associated with the "Byzantine" style in Russian church art, 1840 - 1880. Indeed on the basis of the present research, and on the catalogue of works arrived at, the majority of the Peshekhonov icons listed (101 out of 130 artworks) have features displaying – though only according to the concept of the time – the "Byzantine" style. For convenience, the artworks are presented in chronological and alphabetical order. Considerable attention is also given to assembling biographical data on the Peshekhonov dynasty of icon painters. The thesis has involved detailed research on icons, stylistics and iconography – the kinds of data that are necessary for a general classification of 19th century icons.

During the research, the author personally investigated and verified the majority of the icons mentioned in the dissertation. Some of the materials were provided by church clerics and parishioners, museum staff, conservators, art historians and the owners of icons. The documentary sources include the archives of St Petersburg (State Historical Archive, Manuscript Department of the State Museum of Russian Fine Art), the New Valamo monastery archive located in Finland, the State Historical Archive in Ukraine, the inventories of churches in Finland, and the family archive of Peshekhonov descendants in the USA. Research by Finnish and Russian scholars and restorers has been referred to, as well as unpublished articles and numerous eyewitness accounts concerning the origin and painting of icons for the Valamo monastery. In addition, information has been used concerning the status of the Peshekhonov icons after their evacuation from Karelia (including memoirs of the priors of the churches where the icons were discovered).

The results are important if one is to arrive at a more complete understanding of the development of the painting tradition of 19th century icons; they can be used for the classification of icons, and for the identification and analysis of artworks according to technique. The part of the research concerning technique is important for the conservation of icons painted using similar techniques. The data obtained can be applied in museum operations, providing analogies for the purpose of cataloguing, and for arriving at conclusions on the dating of icons that were created during the Synod period. The data collected by the author will be important in future for the identification of unsigned

Peshekhonov icons. And all in all, it is to be hoped that the research will further advance the study of 19^{th} century icons.

Архивные источники:

Российский государственный исторический архив (РГИА), Санкт-Петербург.

- 1. Фонд 472, опись 9, единица хранения 34. В.М.Пешехонов, иконописец. 1856-1857 гг. 241 лист. С. 32, 36 О пожаловании ему звания Иконописца Ея Величества.
- 2. Фонд 472, опись 38 (413/1933), единица хрансния 93. 1883 год, 102 листа. Канцелярия Министерства Императорского Двора. Сведения о поставщиках Высочайшего Двора, находящихся в С-Петербурге, собранные главным Дворцовым управлением.
- 3. Фонд 472, опись 16 (273/1290), ед.хр. 34, 1878-80, 15 лл. Пешехонов Иван Григорьевич, иконописец. О прошении его о выдаче ему диглюма на звание свободного художника.
- 4. Фонд 472, опись 1/885, ед.хр. 125, 129, 130, 138. Пешехонов В.М., иконописец. О уплате ему денег за образа. Канцелярия императрицы Марии Александровны.
- 5. Фонд 522, опись 1, ед.хр. 6, 1845. Пешехонов В.М., иконописец. О выплате ему денег за образ святого благоверного князя Александра Невского.
- 6. Фонд 522, опись 1, ед.хр. 6, 1843. Пешехонов В.М., иконописец. О пожаловании ему подарка за образ свт. Николая Чудотворца.
- 7. Фонд 522, опись 1, ед.хр. 8, 1848. Пешехонов В.М., иконописец. О подарке ему за поднесение великому князю Владимиру Александровичу иконы.
- 8. Фонд 522, опись 1, ед.хр. 11, 1850. Пешехонов В.М., иконописец. О поднесении им образа свт. Алексия, Митрополита Московского.
- 9. Фонд 522, опись 1, ед.хр. 8, 1848. Пешехонов В.М., иконописец. О подарке ему за поднесение великому князю Владимиру Александровичу иконы.
- 10. Фонд 540, опись 1(43/1659), ед.хр. 203, 1853. Пешехонов В.М., иконописец. О выплате ему денег за образ. Канцелярия императрицы Марии Александровны.
- 11. Фонд 540, ошись 1(43/1659), ед.хр. 266, 1854. Пешехонов В.М., иконописец. О уплате ему денег за складень. Канцелярия императрицы Марии Александровны.
- 12. Фонд 797, опись 32, II отд., ед.хр. 71, 1862-64. Пешехонов В.М., иконописец. О разрешении ему сбора на иконостас храма Животворящей Троицы в Иерусалиме.
- 13. Фонд 798, опись 19, ед.хр. 43617, 1849- 1860. Пешехонов М., иконописец. О реставрации древней живописи и иконостасов в Киево-Софийском соборе.

Отдел Рукописей Государственного Русского Музея (OP ГРМ), Санкт-Петербург.

- 14. Фонд 18, ед. хр. 2, 1850 -1867, 132 лл. Максимов Василий Максимович, художник.
- 15. Фонд 100, ед. хр. 686, 687. Пешехоновы иконописцы, переписка между ними.

Архив Внешней Политики Российской Империи (АВПРИ), Москва.

16. Ф. 337/2. Оп. 5. Д. 11. Л. 224. Счет В. В. Васильева в Палестинскую комиссию за написание икон для Троицкого собора.

Государственный исторический архив Украины (ГИАУ), Киев.

 Фонд 1475, опись 1, ед. хр. Д№418. 1858 г. Фамильный фонд Галаганы. Письмо В.П. Галагану от В.М. Пешехонова, мастера-иконописца, от 4 июля 1858 г. о выполнении заказа написания икон.

Архив Ново-Валаамского монастыря в Финляндии (VLA).

- 18. Книги приходов и расходов денежных сумм. 1852-1865 гт.
- 19. Опись церковного и ризничного имущества, составленная А. Золотогоровым. 1942 г.
- 20. Опись церковного и ризничного имущества 1864 г.
- 21. Опись церковного и ризничного имущества 1912 г.
- 22. Опись церковного и ризничного имущества 1931 г.
- 23. Тетради для записывания работ по иконописи 1851 1873 гг.
- 24. Письма игумена Дамаскина. 1840-1880 гг.
- 25. Формулярные ведомости Валаамского монастыря за 1855-1880 гг.
- 26. Акты 1840-1890.
- 27. Счет В.М.Пешехонова игумену Дамаскину. 1864,1873 г.

Семейный архив Пешехоновых-Присовских, США

Документы хранятся в семье Наталии Владимировны Присовской, урожденной Пешехоновой (Кенсингтон, США). Копии документов были пересланы автору по электронной почте и впоследствии оргиналы показаны при личной встрече в Финляндии в июне 2005 года. Также некоторые биографические сведения о семье Пешехоновых уточнялись через переписку 2003-2008 гг.

Список использованной литературы²¹⁸.

- 1. Азаров А.А. Русско-английский словарь религиозной лексики (с толкованиями). М., 2002.
- 2. Анисимов А.И. О древнерусском искусстве. М., 1983.
- 3. Антонов В.В., Кобак А.В. Святыни Санкт-Петербурга. Историкоцерковная энциклопедия в 3-х томах. - СПб, 1997.
- 4. Антонов В.В., Кобак А.В. Утраченные памятники архитектуры Петербурга-Ленинграда. Л., 1988.
- 5. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.
- 6. Антонова В.И. Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Государственная Третьяковская галерея. Т. 1,2. М., 1963.
- 7. Бакушинский А.В. Искусство Палеха. М., 1934.
- 8. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
- 9. Барская Н.А. Современные представления о художнике и личность древнерусского иконописца. Доклад на конференции «VII Рождественские чтения». М.,1999.
- 10. Бенчев Иван. Иконы Ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005.
- 11. Белик Ж.Г.Иконописец Его Императорского Величества.// Русское искусство. М., 3/2006.
- 12. Белик Ж.Г. Иконописная мастерская М.С.Пешехонова и ее участие в реставрации Софии Киевской в середине XIX века. //Софийские чтения 2005. Киев. 2007.
- 13. Белик Ж.Г. Иконописная мастерская Пешехоновых в Петербурге.// Искусство Христианского мира. М., 2007.
- 14. Белик Ж.Г. Макарий Самсонович Пешехонов. Антикварная газета. М., 10/2006.
- 15. Белик Ж.Г. Особенности иконописания Пешехоновых. Антик-инфо. СПб, 10/2006.
- 16. Белик Ж.Г. Особенности восприятия и оценки древнерусского искусства в России в середине 19 века. // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. СПб, 4/ 2007.
- 17. Белик Ж.Г. Крест-распятие. // Северный Благовест. Хельсинки. 2/2007.
- 18. Берташ А.В., Векслер А.В. Новая Ладога. СПб, 2004.
- 19. Библейская энциклопедия. М., 2000.
- 20. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб, 1995.

²¹⁸ Представленная диссертация написана на русском языке, поэтому библиография оформлена по правилам российской академической школы.

- 21. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.
- 22. Богатская И.А. Федор Солнцев художник, археолог, реставратор. // Журнал «Мир истории». № 7/2001.
- 23. Богатская И.А. Древности Российского государства в творчестве Федора Солнцева. // Журнал «Русское искусство». М., № 1/2005.
- 24. Большаков С.Т. Подлинник иконописный. Под ред. А. И. Успенского. М., 1903, 1998.
- 25. Большакова С.Е. «Иконы и настенные росписи Валаамского монастыря 18 начала 20 вв.». Диссертация. СПб, 2002.
- 26. Большакова С.Е. Петербургская артель иконописцев Пешехоновых.// Академия Художеств и Православная Церковь. Сб.ст. Академии Художеств. СПб, 2004.
- 27. Большакова С.Е. Воссоздание иконостаса в интерьере исторического памятника. // Реликвия № 1 (4). СПб, 2004.
- 28. Бусева-Давыдова И.Л. О духовных основах поздней русской иконы. // Вопросы искусствознания' X (1/97). М., 1997.
- 29. Бусева-Давыдова И.Л. О границах понятия «старообрядческая иконопись». // Искусствознание (2/05). М., 2005.
- 30. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись первой трети XIX века. Опыт исследования. // Искусствознание (2/06). М., 2006.
- 31. Буслаев Ф.И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М.: Междунар. Правосл. фонд «Благовест», 1997.
- 32. Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.
- 33. Валаамский монастырь и его подвижники. СПб, 1889.
- 34. Валаамский патерик. Спасо-Преображенский Валаамский монастырь, 2003.
- 35. Валаамский скит во имя всех святых. Издание Валаамского монастыря, 1902.
- 36. Веселовский Н.И. Князь Г.Г.Гагарин. Некролог. // Зодчий. Вып. 2. СПб, 1893.
- 37. Веселовский Н.И. История Императорскаго русскаго археологического общества за первое десятилетие его существования 1846 1896. СПб, 1900.
- 38. Вздорнов Г.И. История открытия и изучения русской средневеково живописи. 19 век. М., 1986.
- 39. Византия и Русь. М., 1989.
- 40. Высокий русский иконостас. М., 2004.
- 41. Гладышева Е.В., Нересян Л.В. Словарь-указатель имен и понятий по древне-русскому искусству. М., 1991.
- 42. Голубинский Е. История русской церкви. М., 1904.
- 43. Гольшев И.А. Переписка И.А.Голышева с разными учеными лицамию. Владимир, 1898.
- 44. Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство 10 – начала 15 вв. - М.,1995.

- 45. Данченко Е., Красилин М. Материалы к словарю иконописцев 17-20 веков (поданным обследований церковных и других коллекций 1973-1993 гг.). М., 1994.
- 46. Дневники святого Николая Японского. В 5 тт. СПб: Гиперион, 2004.
- 47. Древнерусское искусство: проблемы и атрибуции. М., 1977.
- 48. Евсеева Л.М. Поствизантийский период (1473 17 вв.) // Изобразительное искусство // Византийская империя. // Православная Энциклопедия. т. 8. М., 2004.
- 49. Евтушенко М.М. Академик Ф.Г.Солнцев реставратор. К вопросу о возобновлении фресковой живописи Св.Софии в Киеве (1843-1853) // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация №19. М., М-во культуры Рос. Федерации, ГосНИИР. 2001.
- 50. Замятина Н.А. Текстологический анализ русских иконных надписей.: Дисс. Канд. Филол. Наук: 10.02.01. М., 2002.
- 51. Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. М., 2000.
- 52. Зверев В.В. От поновления к научной реставрации. М., 1999.
- 53. Зиновьев Н.М. Искусство Палеха. Изд. 2-е. Л., 1975.
- 54. Зиновьев Н.М. Стилистические особенности искусства Палеха. Л., 1981.
- 55. Иванова А.В. Подготовка православных иконописцев в России: традиции и современность. Дисс. Канд. Искусствоведения СПб, 2005.
- 56. Иконы Рыбинского музея. М, 2005.
- 57. И по плодам узнается древо. Русская иконопись 15-20 веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003.
- 58. Историко-статистические сведения о С-Петербургской епархии. Выпуски 1-10. СПб, 1869 1885.
- 59. К истории русского изобразительного искусства XVII XX вв. Новые материалы, тенденции, концепции. Сборник статей, составитель Н.С. Кутейникова. СПб, 1993.
- 60. Кириченко Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. М.,1986.
- 61. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов. М., 1978.
- 62. Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII нач. XX в. М., 1997.
- 63. Кириченко Е.И., Щеболева Е.Г. Русская провинция. М., 1997.
- 64. Кириченко Е.И. Запечатленная история России. Монументы XVIII начала XX века. Кн.1. М., 2001.
- 65. Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. М. 1994.
- 66. Колесова О. Палехские иконописцы XVIII начала XX века. // Искусствознание. (1/06). М., 2006.
- 67. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб, 2004.

- 68. Комарова И.И. Справочник научных обществ России. Интернетпубликация. http://www.snor.ru/?an=pers_195
- 69. Кондаков Н.П. Русская икона. В 4-х тт. Прага. 1929-1933.
- 70. Кондаков С.Н. Список русских художников. К 245-летию со дня основания Академии Художеств. М., 2002.
- 71. Корнеева Н.И. Московские иконописцы Иван Гусятников и Егор Грек: о судьбе традиции иконописной мастерской Оружейной Палаты в пер. пол. XVIII в. // Материалы Третьей научной конференции по проблемам русской культуры второй половины XVII-начала XVIII веков, 8-11 июля 1993 г. М.,1994.
- 72. Костромская икона 13 19 веков. Свод русской иконописи. М., 2004.
- 73. Косцова А.С. Древнерусская живопись в собрании Эрмитажа. Иконопись, книжная миниатюра и орнаментика 13- начало 17 века. СПб, 1992.
- 74. Косцова А.С., Побединская А.Г. Русские иконы 16- начала 20 века с изображением монастырей и их основателей. Кат. Выст. СПб, 1996.
- 75. Косцова А.С. Сюжеты древнерусских икон. СПб, 1992.
- 76. Красилин М.М., Рахманова М.П. Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII начала XX веков. М., 1996.
- 77. Красилин М.М. Русская икона 18 начала 20 вв. // История иконописи. М., 2002.
- 78. Красилин М.М. Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (древнерусская живопись и ее традиции в XVII-XX вв.)// Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М.:ВНИИР. 1985.
- 79. Круг. Инок Григорий Круг. Мысли об иконе. М., 1997.
- 80. Культурология XX век. Энциклопедия. СПб, 1998.
- 81. Кутейникова Н.С. Иконописание в России второй половины XX века. СПб, 2005.
- 82. Кызласова И.Л. Мир Кондакова: Публикации. Статьи. Каталог выставки / Сост. И.Л. Кызласова. М., 2004.
- 83. Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.
- 84. Лазарев В.Н. Фрески Софии Киевской. // Византийское и древнерусское искусство. М., 1978.
- 85. Лебединцев П.Г. Возобновление Киево-Софийского собора в 1843-1853 гг.// Труды Киевской Духовной академии.1878, август – декабрь
- 86. Лесков Н.С. Мелочи архиерейской жизни. Собр. Соч. Т.б. М., 1957.
- 87. Лесков Н.С. Запечатленный ангел.// Русский вестник. СПб, 1873.
- 88. Материалы по иконографии, издаваемые Высочайше учрежденным Комитетом попечительства о русской иконописи. СПб, 1913.
- 89. Материалы по истории русского искусства. Под ред. Проф. Некрасова А.И. Выпуск 1,2. М., 1928.
- 90. Нерсесян Л. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2002.

- 91. Николаева М.В. К вопросу об организации иконописного дела в начале XVIII века. // Филевские Чтения. Сб. ст. Вып. X, М., 2003
- 92. Настольная книга священнослужителя. В 2-х т. М., 1978.
- 93. Образы Святой Руси. Иконы из собрания Франческо Бигацци. СПб, 2000.
- 94. Озеров К. Царский иконописец. // Жур. «Мир музея» №6 (178). М., 2000.
- 95. Онаш Конрад. Иконы. Чудо духовного преображения. М., 2001.
- 96. Орлова М.А. Наружные росписи средневековых храмов: Византия. Балканы. Древияя Русь. М., 2002.
- 97. О церковной живописи. Сб. ст. СПб, 1998.
- 98. Павлинов П.С. Архитектура церквей Ярославской губернии второй половины 19 начала 20 века.// Русское церковное искусство Нового времени. Сборник статей. М., 2004.
- 99. Павлова А.Л. О самостоятельном значении монументальной церковной живописи XIX века. // Россия в духовных поисках современного мира. Материалы II Всерос. Науч.-богосл. Конф. «Наследие преподобного Серафима Саровского и судьбы России». Москва Дивеево 29 сентября 1 октября 2005 года. Нижний Новгород, 2006.
- 100. Панофский Э. Иконография и иконология.// Смысл и толкование изобразительного искусства. СПб, 1999.
- 101. Панофский Э. Опыты по иконологии. Оксфорд. 1939.
- 102. Плаксина Н.Е. Переписка Троицко-Стефано-Ульяновского монастыря 1867-1878 гг. как источник по истории русской иконописи. // Архивы Республики Коми в современных условиях: материалы науч.-практ.конф. (24 октября 2005 г. Сыктывкар). Сыктывкар, 2006.
- 103. Побединская А.Г. Уханова И.Н. Произведения мстерских художников М.И. Дикарева и О.С. Чирикова в собрании Эрмитажа.// Культура и искусство России XIXвека. Новые материалы и исследования. Сб. ст. «Искусство». 1985.
- 104. Подосинов А.В. Символы четырех Евангелистов. Их происхождение и значение. М.: Языки русской культуры, 2000.
- 105. Подписные и датированные иконы. Из коллекции Пермской художественной галереи. Каталог выставки. Пермь. 1993.
- 106. Поздняя русская икона конец XVIII XIX век. СПб, 1994.
- 107. Попова О.С. Византийские иконы VI XV вв.//История иконописи. М., 2002.
- 108. Православная икона. Канон и стиль. К богословскому рассмотрению образа. М., 1998.
- 109. Православная энциклопедия. Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия». М., 2002 и далее.
- 110. Пугачевский район. Интернет-публикация. http://elosar.narod.ru/HTML/GEO/REG/RO_36.HTM

- 111. Расков Д. Е. Купцы-староверы в экономике Санкт-Петербурга. // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып.8. М., 2000.
- 112. Религиозный Петербург. СПб:Palace Edition. 2004.
- 113. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб, 2002.
- 114. Родченко И.Г. Культура Валаамского монастыря в середине XIX в.: Дис. ... канд. культурологических наук: 24.00.01. СПб, 2003.
- 115. Рывкин В. Р. По Валааму. Петрозаводск: Карелия, 1990.
- 116. Рындина А.В. Баталов А.Л. Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. Сб. науч. Ст. Рос. Ак. худ. М., 1994.
- 117. Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. Сборник статей под ред. Красилина. М., 2001.
- 118. Рыбаков А. Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской 13-18 вв. М., 1995.
- 119. Савельев Ю.Р. Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX начало XX века. СПб, 2005.
- 120. Савина С.Г. Иконография. Богословские очерки иконографического извода. СПб, 2001.
- 121. Сарабъянов Д. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
- 122. Сахаров И.П. Исследования о русском иконописании. Кн. 1-2. СПб, 1849.
- 123. Сергеев В.Н. Внутренние законы и внешние узаконения в истории развития древнерусской иконописи. // Журнал Московской Патриархии. №12. М., 1945. с. 31-39.
- 124. Скворцов И.М. Описание Киево-Софийского собора по обновлению его в 1843-1853 гг. Киев, 1854.
- 125. Собко Н.П. Словарь русских художников, ваятелей, живописцев, зодчих, рисовальщиков, граверов, медальеров, мозаичистов, иконописцев, литейщиков, чеканщиков, сканщиков и проч. с древнейших времен до наших дней. Тт. 1-3. СПб, 1893-1899.
- 126. Собор Воскресения Христова в Токио. Издание редакции журналов и книг Японской православной церкви. Токио. 1905.
- 127. Соколов А.Р., Раскин Д.И. Поставщики императорского двора элита торгово-промышленного мира Российской империи. Интернет-публикация: http://www.kremlyovsky.ru/archive/rosp_privet3.html
- 128. Сосновцева И.В. Икона в Петербурге.// Религиозный Петербург. СПб:Palace Edition. 2004.
- 129. Сосновцева И.В. "Дражайшие Родители, Тятинька Макар Самсонович и Маминька Татьяна Гурьевна!...». Из эпистолярного наследия петербургских иконописцев // Seminarium Bulkinianum. II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007. С. 317-330.
- 130. Стадников А.В. Московское старообрядчество и государственная конфессиональная политика XIX начала XX века. М., 2002.

- 131. Стасов В.В. Избранные статьи о русской живописи. М., 1960.
- 132. Стасов В.В. Собрание сочинений В.В. Стасова. 1847-1886. Очерки жизни и деятельности художников. СПб, 1894.
- 133. Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. Т.1. М., 1962.
- 134. Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры. Т.2. М., 1967.
- 135. Стернин Г. «Образы» и «образа» в русском искусстве и в художественной жизни России 1830-1840 гг. К постановке проблемы. Искусствознание XII (2/2003). М., 2003.
- 136. Схиигумен Иоанн. Письма Валаамского старца. Новый Валам (Финляндия). 1992.
- 137. Тальберг Н. История русской церкви. М., 2004.
- 138. Тарасов О.Ю. «Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России». М., 1995.
- 139. Успенский Б.А. Семиотика иконы. М., 1995.
- 140. Фартусов В. Д. Руководство к писанию икон святых угодников Божиих в порядке дней года. Опыт пособия для иконописцев. М. 1910.- Репринт. М., 2002.
- 141. Филатов В.В., Камчатнова Ю.Б. Наименования и надписи на иконных изображениях: справочник для иконописцев. М., 2004.
- 142. Филатов В.В. Словарь изографа. М., 1997.
- 143. Художественное наследие. Сборники всесоюзного научноисследовательского института реставрации. №№ 1-16. М.
- 144. Христианство. Энциклопедический словарь в 3-х томах. М., 1995.
- 145. Цеханская К.В. Иконопочитание в русской традиционной культуре. М., 2004.
- 146. Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства. Материалы. Вып. 1-7. М., 1996-2003.
- 147. Юхименко Е.М. Правительственная политика «борьбы с расколом» и история старообрядческого движения XVII начала XX вв. // Старообрядчество: история, культура, современность. Вып. 9. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 2002, с. 2-5.
- 148. Яковлев Н.А. Русская духовная миссия в Японии и ее кафедральный собор в Токио.// Христианство на Дальнем Востоке: Сборник научных трудов. Уссурийск. 2001.

Литература на иностранных языках:

- 149. Arseni, pappismunkki. Ikonikirja. Helsinki: Otava, 1995.
- 150. Arseni, piispa. Ikonikirja. Helsinki: Otava, 2005.
- 151. Belik Zhanna. Ikonien kuiltausteknikka 1800-luvun lopulla //Ikonimaalari. Helsinki. 2/2005.
- 152. Changes in post-Byzantine icon painting techniques: ICOM Committee for Conservation Interim meeting of the Icon Research Area Copenhagen,

- Denmark, 14-17 October, 2001 / [editors: Nina Jolkkonen, Helena Nikkanen]. The Valamo Art Conservation Institute, 2001.
- 153. Concervation of Late Icons. New Valamo, 1998.
- 154. DiARTgnosis: study of European religious painting : the Valamo Art Conservation Institute / toimitus Nina Jolkkonen, Helena Nikkanen, Petter Martiskainen. Valamon konservointilaitos, 2003.
- 155. Icon conservation in Europe : Frankfurt am Main 24-28 February 1999. The Valamo Art Conservation Institute, 1999.
- 156. International Icon Conservation Seminar (2000). The conservation of icons exchange of experience: Uusi Valamo, 5-10 June 2000. Valamo Art Conservation Institute, 2001.
- 157. Jääskinen, Aune, "Ikonitaide", Ars Suomen taide 5. Keuruu 1990, p. 46-59.
- 158. Karpov, Arvi. Kohti uutta Valamoa : muistoja vuosilta 1939-1941. Porvoo Hki Juva : WSOY, 1986.
- 159. Katri ja Harri Willamon kokoelma. Venalaisia ikoneja noin 1780-1915 : Katri ja Harri Willamon kokoelma = Ryska ikoner cirka 1780-1915 : Katri och Harri Willamos samling. Espoo, 1989.
- 160. Kiljunen, Veikko, "Valamon luostarin ikonimaalauksista ja niiden suojelusta" // Valamon juhlakirja, 800 vuotta luostariperinnettä Karjalassa. Valamon luostari 1977, p. 64-80.
- 161. Kotkavaara, Kari. Progeny of the icon: emigration Russian revivalism and the vicissitudes of the eastern orthodox sacred image. Abo : Abo Akademi, 1999.
- 162. Lebendige Zeugen. Datierte und signierte Ikonen in Rusland um 1900. Frankfurt am Main. 2005.
- 163. Maguire, Henry. The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.
- 164. Myslivec, Josef. Catalogue of icons from the collection of former N. P. Kondakov Institute in Prague. Prague: Artefactum, 1999.
- 165. Myohaiset ikonit : venalaisen ikonin historiaa 1600-luvun lopulta 1900-luvun alkuun / toimitus ja ulkoasu: Katariina Roivas. Jyvaskyla : Kirkkotaiteen ja -arkkitehtuurin tutkimusinstituutti, 2001.
- 166. Panteleimon, piispa. Valamon igumeni Gabriel. Valamon luostari, 1988.
- 167. Panteleimon, arkkimandriitta. Vanha Valamo. Oulu. 1987.
- 168. Sophocleous, Sophocles. Icons of Cyprus, 7th 20th century. Nikosia, 1994
- 169. Tuokiokuvia Valamosta. //Toimittanut arkkimandriitta Arseni. Valamon iuostari. 2000.
- 170. Valamo and its message. Helsinki: Valamo-seura. 1983.
- 171. Valamo Pietari: hengellisia, aineellisia ja kulttuuriyhteyksia Laatokan Valamon ja Pietarin valilla 1716-1917/ toimittanut arkkimandriitta Arseni. Valamon luostari, 2003.

ПРИЛОЖЕНИЯ. Приложение 1. Каталог икон 220 .





1. Избранные святые.

1837 г.

Иван Самсонович Пешехонов

Дерево, левкас, темпера, серебро 84, чеканка, канфарение, монтировка.

Размер 44.6 х 36.2 см

Местонахождение в настоящее время: ЦМиАР, КП 3542, инв.№ 2911, оклад КП 3543).

Происхождение не установлено. Икона поступила в музей в 1983 году через Московскую Центральную таможню (задержана сотрудниками Брестской таможни в августе 1982 года).

Датирующие надписи: по нижнему полю иконы: «Написася 1837 декабря 30 тверским иконописцем Иваном Самсоновичем Пешехоновым». На серебряном окладе 84 пробы стоят клейма С-Петербурга, дата 1838 год и инициалы мастера «ЦЮ».

Фото В. Чистяков

²²⁰ Для удобства работы с каталогом, ускорения работы с информацией название икон выделены жирным шрифтом.





2. Благовещение. Прорись.

1844 г.

Алексей Макарович Пешехонов

Бумага, карандаш, акварель

Размер 45 х 38 см

Местонахождение в настоящее время: частное собрание, Финляндия.

Происхождение не установлено

Датирующие надписи: по нижнему краю: «С праздничнаго Пояса по тафте, именуемой походной Церкви Царя Ивана Васильевича Грознаго. копир. А. Пешехоновъ. Окт. 7-го дня 1844-го»

Фото Ж. Белик

3. Два неизвестных святых. Прорись.

19// E

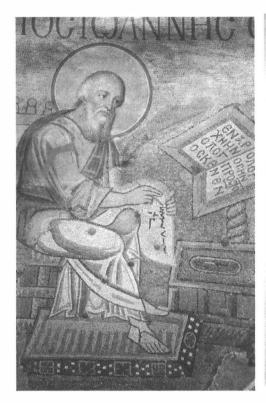
Алексей Макарович Пешехонов

Бумага, карандаш, акварель

Размер 45 х 38 см

Местонахождение в настоящее время: частное собрание, Финляндия На прориси изображены двое святых, имена которых не подписаны и не выявлены. Изображение левого святого полностью завершено, правый святой не завершен.

Датирующие надписи: нет





4. Мозаика св. апостол и евангелист Иоанн Богослов в парусе главного купола с реставрационной вставкой 1848-1849 годов, выполненной, предположительно, мастерской М.С.Пешехонова. Киево-Софийский собор, Киев, Украина.

5. Покров Божией Матери.

1849 г.

Макарий Самсонович Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Размер 133,5 х 65,5 см

Местонахождение в настоящее время: Покровский приход города Лапеенранта, Финляндия. Приходской зал. Инв. № LPR F5.

Происхождение: икона написана как храмовый образ для Покровской церкви г. Лапеенранта.

Датирующие надписи: на нижнем поле иконы: «НАПИСАНЪ ВЪ С.ПЕТЕРБУРГЕ 1849 ГОДА ИКОНОПИС. МАКАР. САПСОН. ПЕШЕХОНОВЫМЪ»

Фото предоставил иерей Тимо Тюнккюнен





6. Богоматерь Оранта.

1850 г.

Макарий Самсонович Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение.

Размер 44 х 53 см

Местонахождение в настоящее время: частное собрание, Украина

Происхождение: не выявлено.

Датирующие надписи: на нижнем поле справа: «НАПИС. МАКАР. ПЕШЕХОНОВЫМЪ КИЕВЪ 1850 ГО»

Копия мозаики Киево-Софийского собора.

Фото предоставлено собственником

7. Деисус.

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение.

Размер 226 х 151 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия.

Происхождение – Запрестольный образ (горнее место) церкви во имя Всех Святых (нижний храм) Всесвятского скита Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу.





8. Святитель Иоанн Златоуст.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение.

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: дата 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу.

Фото П. Мартискайнен

9. Святитель Василий Великий.

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение.

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу.

Фото П. Мартискайнен





10. Святитель Иаков, Брат Божий.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение.

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу.

Фото П. Мартискайнен

11. Святитель Григорий Богослов

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение.

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: дата 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу.

Фото П. Мартискайнен





12. Святитель Иоанн Новгородский.

1850 r

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен

13. Святитель Дионисий Ареопагит

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен





14. Святитель Алексий, митрополит Московский

1850 гг.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен

15. Святитель Филипп, митрополит Московский

1850 г

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен





16. Святитель Петр, митрополит Московский.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Имя святого – свт. Алексий митрополит Московский – на финском языке написано ошибочно

Фото Ж.Белик

17. Святитель Иона, митрополит Московский.

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: дата 1850 год славянскими буквами в левом нижнем углу. Имя святого – Иона архиепископ Новгородский – на финском языке написано ошибочно





18. Святитель Никита, епископ Новгородский.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

В левом нижнем углу дата 1852 поздняя, вероятно, времени поновления иконы и надписей на финском языке и является следствием неправильно прочитанной даты, написанной славянской вязью

Фото Ж.Белик

19. Святитель Василий Парийский.

1850 г.

Мастерская М.С. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

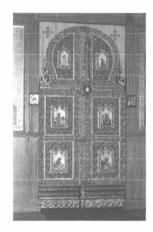
Размер 153 х 77 см

Местонахождение в настоящее время: Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия

Происхождение: храм Всех Небесных Сил Бесплотных (Верхний) Всесвятского скита Валаамского монастыря

Имя святого – свт. Евфимий архиепископ Новгородский – на финском языке написано ошибочно





20. Да молчит всякая плоть человеча...

Василий Скопин (мастерская В.М. Пешехонова)

Дерево, левкас, темпера, золочение

Размер 36 х 31 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Павла Корина в Москве.

Происхождение: в собрание П.Д. Корина пришла из собрания А.В. Бакушинского. Ранее принадлежала о. Николаю Чихачеву, настоятелю Палехского собора

Датирующие надписи: В нижнем поле у лузги справа подпись: «Написася сей с(вя)тый образ 1853. Писа(л) Иконоп(исец) Васил(ий) Скопин». Год 1853 написан по-славянски

21. Царские врата.

1853 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, смешанная техника, золочение

Размер 240 х 117 см

Местонахождение в настоящее время: Царские врата иконостаса православной церкви в Лиекса, Финляндия

Происхождение: Никольский храм Никольского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: в нижней части на синем фоне золотом: «В лето от воплощения Бога Слова Иисуса Христа 1853 месяца Мая в 9 день сооружены и поставлены быша сии двери Царствия при державе благочестивейшаго Императора Николая Павловича всея России и при Преосвященном Митрополите Никаноре С.Петербургском в новосозданном храме Святителя Христова Николая Мирликийскаго чудотворца, усердием и иждивением раба Божия Николая Назаровича Солодовникова, попечением смиреннаго игумена Дамаскина Валаамскаго Монастыря с братиею, искусством зодчаго профессора Алексея Горностаева».





22. Спас на Престоле.

1854 г.

Илья Волков и Петр Ноговицын (мастерская В.М. Пешехонова)

Дерево, левкас, темпера, чеканка по золоту

Размер 85 х 56 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Палехского Искусства, инв. № 196.

Датирующие надписи: «1854 въ С.Петербурге. Лицы Петръ Ноговицынъ. Илья Волковъ».

Фото сканировано: Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. - М. 1994.

23. Богоматерь на Престоле.

1854 г.

Илья Волков и Петр Ноговицын (мастерская В.М. Пешехонова)

Дерево, левкас, темпера, чеканка по золоту

Размер 85 х 56 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Палехского Искусства, инв. № 197

Датирующие надписи: «Илья Волъковъ лицы Петръ Ноговицынъ».

Фото сканировано: Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. - М. 1994.



24. Святая Троица.

1855 г.

Илья Волков и Петр Ноговицын (мастерская В.М. Пешехонова) Дерево, левкас, темпера, чеканка по золоту

Размер 138 х 106 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Палехского Искусства, инв. номер № 832/206

Датирующие надписи: «Писанъ сей образ въ С. Петербурге 1855 года. Лицы Петръ Ноговицынъ. Платье Илья Волъковъ.»

Фото сканировано: Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. - М. 1994.





25. Чудо Архангела Михаила в Хонех.

1857-58 гг.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Андреевский собор, Санкт-Петербург

Датирующие надписи: нет

Фото с сайта Андреевского собора

26. Преподобный Сергий Радонежский

1857-58 гг.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, золочение

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Андреевский собор, Санкт-Петербург

Датирующие надписи: нет

Фото с сайта Андреевского собора





27. Святой Иоанн Предтеча - Ангел пустыни

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 97 х 55,5 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото П. Мартискайнен

28. Преподобные Александр Свирский и Арсений Коневецкий. 1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 97 х 55,5 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов





29. Архангел Михаил.

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 96,8 х 55,4 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен

30. Архангел Гавриил.

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 96,9 х 55,7 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото Б.А. Викторов





31. Спас на Престоле.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 97,2 х 54,9 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен

32. Богоматерь на Престоле.

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 97,2 х 54,9 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет Фото П. Мартискайнен





33. Святитель Николай с преподобными Сергием и Германом Валаамскими.

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 102 х 82 см

Местонахождение в настоящее время: реставрационная мастерская Art Conservation Istitute, после реставрации икону планируется возвратить в алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото П. Мартискайнен

34. Три святителя: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст.

1860 г.

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 102 х 82 см

Местонахождение в настоящее время: ризница Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса (храмовая икона) церкви во имя Трех святителей Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского монастыря, храмовая икона.

Датирующие надписи: нет





35. Мученица Анастасия Узорешительница.

В.М. Пешехонов, оклад мастерская Кейбеля, С-Петербург

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту, серебро, чеканка

Размер 51,5 х 37,5 см

Местонахождение в настоящее время: Государственный Эрмитаж Инв. N ЭРО-7750. Поступила в Государственный Эрмитаж 1951 году из Государственного хранилища ценностей

Происхождение: икона была написана по случаю рождения великой княжны Анастасии Михайловны дочери великого князя Михаила Николаевича, внучки императора Николая І. Икона сделана в рост новорожденной

Датирующие надписи: на поле оклада чеканная надпись: "Великая княжна Анастасия Михайловна род. 16 июля 1860 г. в Петергофе"

Фото сканировано : Синай. Византия. Русь. Православное искусство с VI до начала XX века. Каталог выставки. Фонд Св. Екатерины. - С. 427.

36. Апостол Павел.

1860 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 54 х 37 см

Местонахождение в настоящее время: Государственный Музей Истории Религии. Инв. № НВ-957

Происхождение: написана как мерная (ростовая) икона для новорожденного великого князя Павла Александровича (21.09.1860 – 30.01.1919), шестого сына Александра II

Датирующие надписи: внизу слева на поземе белилами подпись: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ»

Фото сканировано: Религиозный Петербург. - СПб, 2004.





37. Благоверный князь Александр Невский

Мастерская В.М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 174 х 73 см

Местонахождение в настоящее время: Палех, Музей Палехского Искусства, Инвентарный номер № 787

Датирующие надписи: на нижнем поле иконы: «ВЪ ... ОСВОБОЖДЕНИЯ КРЕСТЬЯНЪ ОТ КРЕПОСТНОГО ПРАВА ПОМЕЩИКОВЪ 19 ФЕВРАЛЯ 1861 ГОДА»

Фото сканировано: Князева Л.П., Кузенина Н.П., Колесова О.А. Иконопись Палеха. - М. 1994.

38. Благоверный князь Вячеслав Чешский

1862 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 54 х 37 см

Местонахождение в настоящее время: Государственный Музей Истории Религии. Инвентарный номер № Б-1127-IV. Поступила из ГМФ (Государственный музейный фонд).

Происхождение: икона была написана как мерная (ростовая) икона для новорожденного великого князя Вячеслава Константиновича (1862 – 1879) четвертого сына великого князя Константина Николаевича.

Датирующие надписи: внизу слева и справа на поземе белилами: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ» и дата 1862 г.

Фото сканировано: Религиозный Петербург. - СПб, 2004.





39. Благоверный князь Борис 1862 г.

В.М.Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: частная коллекция. Икона была продана в антикварном салоне в Берлине в 2002 году.

Датирующие надписи: на лицевой стороне: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ» и дата $1862 \, \mathrm{r}$.

40. Преподобные Сергий и Герман Валаамские

1862 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 31 х 26.5 см

Местонахождение в настоящее время: Государственный Музей Истории Религии. Инвентарный номер № Б-4782-IV. Поступила в 1937 году из ГМФ (Государственный музейный фонд)

Датирующие надписи: внизу слева и справа на лузге белилами по золоту подпись: «Иконописецъ В. Пешехоновъ 1862 года»

Фото сканировано: Религиозный Петербург. - СПб, 2004.



41. Благовещение.

1862 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 45 х 38 см

Местонахождение в настоящее время: с 2004 года икона находится в Морском соборе (Sea Cathedral), город Liepaja, Kurzeme, Латвия²²¹

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1862 год Фото предоставила PhD Рута Камински

²²¹ Информация об иконе получена от доктора искусствоведения Руты Камински, Институт искусствознания, Латвия, письмо от 22 марта 2005 года.





42. Спас на Престоле.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 122,0 х 51,5 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Датирующие надписи: «....Василиемъ Пешехоновымъ 1863 годъ» Фото Ж.Белик

43. Богоматерь на Престоле.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 122,5 х 52,0 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Датирующие надписи: нет Фото Ж.Белик





44. Мученица царица Александра.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 122,0 х 51,5 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Датирующие надписи: нет

Фото Ж.Белик

45. Святитель Николай.

1863 г.

В. М. Пешехонов

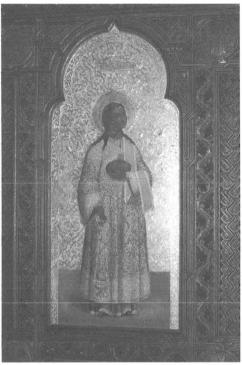
Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 122,0 х 52,5 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Датирующие надписи: нет





46. Преподобный Роман Сладкопевец.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 120,0 х 52,0 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Датирующие надписи: нет

Фото Ж.Белик

47. Архидьякон Стефан.

1863 г.

В. М. Пешехонов

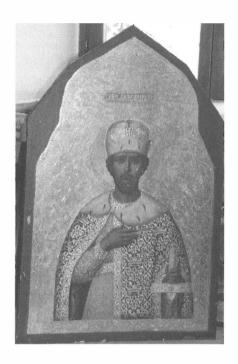
Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 120,0 х 52,0 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: иконостас церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме.

Датирующие надписи: нет





48. Равноапостольная Мария Магдалина.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 59,5 x 92,3 см

Местонахождение в настоящее время: церковь мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Происхождение: иконостас церкви мц. царицы Александры Датирующие надписи: нет

49. Благоверный князь Александр Невский.

1863 г.

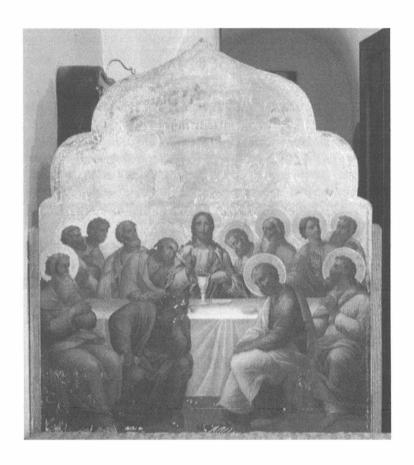
В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 59,5 x 92,3 см

Местонахождение в настоящее время: церковь мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Происхождение: иконостас церкви мц. царицы Александры

Датирующие надписи: нет



50. Тайная Вечеря.

1863 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: алтарь церкви мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме

Происхождение: иконостас церкви мц. царицы Александры

Датирующие надписи: нет





51. Чудо великомученика Георгия Победоносца.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 55 х 46 см

Местонахождение в настоящее время: Государственный Музей Истории Религии. Инв. № НВ-1327. Поступила в 1932 году с Антирелигиозной выставки АН СССР

Происхождение: икона была написана как мерная (ростовая) икона для новорожденного великого князя Георгия Михайловича (11.08.1863 – 30.01.1919), третьего сына великого князя Михаила Николаевича

Датирующие надписи: внизу слева на поземе черным подпись: «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ 1864 года»

Фото сканировано: Религиозный Петербург. - СПб, 2004.

52. Преподобные Сергий и Герман Валаамские.

1865 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: покои настоятеля Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: Всесвятский скит Валаамского монастыря

Датирующие надписи: на лицевой стороне иконы «Иконописецъ Васил. Пешехоновъ», на обороте: «Сия св. икона получена накануне праздника Всех Святых, а в самый праздник освящена в скиту в храме Всех Святых самим настоятелем о.игуменом Дамаскиным, после водосвятия, 30 мая 1865 г.»

Фото П. Мартискайнен





53. Святитель Николай и преподобный Иоанн Дамаскин.

1865 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 133 х 72 см

Местонахождение в настоящее время: Никольская церковь г.Сортавала, Россия. Инв. № 182 по описи 1981 года

Происхождение: Валаамский монастырь

Датирующие надписи: на лицевой стороне подпись Василия Пешехонова и дата 1865 год

Фото П. Мартискайнен

54. Преподобные Сергий и Герман Валаамские.

1865 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 134 х 71 см

Местонахождение в настоящее время: Валаамский монастырь, о.Валаам. Поступила из Никольской церкви (Сортавала), где хранилась в основном помещении, инв. № 115 (по описи Сортавальской церкви 1981 г.)

Происхождение: Валаамский монастырь

Датирующие надписи: на лицевой стороне по нижнему краю средника подпись Василия Пешехонова и дата 1865 г.

Фото с сайта Валаамского монастыря





55. Архангел Гавриил.

1865 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 107 х 55 см

Местонахождение в настоящее время: Алтарь Никольской церкви, г.Сортавала, Россия. Инв. № 24 по описи 1981 года

Происхождение: местный ряд иконостаса одного из храмов Валаамского монастыря

Датирующие надписи: на обороте: «Образа на Валаам», подпись Василия Пешехонова и дата 1865 год на лицевой стороне иконы.

Фото П. Мартискайнен

56. Избранные святые: Святитель Николай, святой благоверный князь Александр Невский, святая равноапостольная Мария Магдалина, равноапостольная княгиня Ольга, равноапостольный князь Владимир, святитель Алексий митрополит Московский, преподобный Сергий Радонежский.

1865 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 93 х 64 см

Местонахождение в настоящее время: Никольская церковь г.Сортавала, Россия. Инв. № 146 по описи 1981 года

Происхождение: Знаменская часовня Валаамского монастыря

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1865 года на лицевой стороне иконы



57. Господь Саваоф с символами Евангелистов.

1868 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 217 х 138 см

Местонахождение в настоящее время: Никольская церковь г.Сортавала, Россия. Инв. № 12 по описи 1981 года

Происхождение: горнее место Ильинской церкви Ильинского скита Валаамского монастыря

Датирующие надписи: на лицевой стороне по нижнему краю средника подпись Василия Пешехонова и дата 1868 год



58. Соществие Святого Духа.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

59. Благовещение.

1868 г. (?)

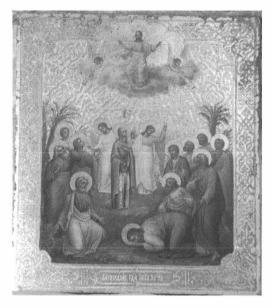
В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





60. Вознесение.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А.Викторов

61. Сретение.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





62. Богоявление.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,6 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А.Викторов

63. Успение.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту, серебро, чеканка, монтировка

Размер 35,7 х 31,4 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





64. Вход в Иерусалим.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,5 х 31,1 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

65. Преображение.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

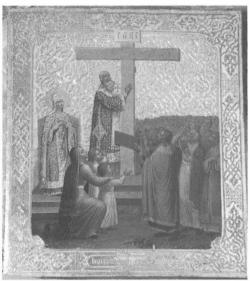
Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,6 х 31,2 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





66. Введение во Храм.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

67. Воздвижение Креста.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту.

Размер 35,7 х 31,3 см.

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





68. Рождество Богородицы.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,7 х 31,3 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

69. Воскресение Христово.

1868 г. (?)

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 35,6 х 31,2 см

Происхождение и местонахождение в настоящее время: Успенский кафедральный собор, Хельсинки, Финляндия

Датирующие надписи: нет





70. Крест-Распятие.

1869 г.

В.М.Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 105,5 х 80,5 см

Местонахождение в настоящее время: православный приход Оутокумпу

Происхождение: Валаамский монастырь

Датирующие надписи: по нижнему краю средника слева и справа черной краской: «написанъ Иконописце[м] Вас. Пешехоновымъ 1869 года» Фото Ж.Белик





71. Святые апостолы Петр и Павел.

22 июня 1872 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 115.5 х 66.5 х 3.4 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2772

Происхождение: местный ряд (храмовая икона) иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: внизу слева и справа по нижнему краю средника белой краской: «На писанъ 1872 г. июня 22 дня», «Иконоп. Васил. Пешехоновымъ»

Фото Б.А. Викторов

72. Царские врата. (Шесть изображений от Царских Врат).

1872 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: Царские Врата иконостаса Троицкой церкви Свято-Троицкого Линтульского монастыря, Палокки, Финляндия

Происхождение: Царские Врата иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Царские врата в Троицком храме Свято-Троицкого женского монастыря Линтула представляют собой шесть нешехоновских

изображений, вставленых в новые врата иконостаса



73. Преподобные Сергий и Герман.

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 116 х 66 см

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия, справа от Коневской иконы Божией Матери

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Ж.Белик





74. Архдиакон Стефан. 1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 220 x 66 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Никольской церкви, г.Сортавала, Россия. Инв. № 13 по описи 1981 г.

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: Василия Пешехонова и дата 1872 год на лицевой стороне по нижнему краю средника

Фото П. Мартискайнен

75. Архидиакон Евпл.

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 220 х 66 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Никольской церкви, г. Сортавала, Россия. Инв. № 14 по описи 1981 г.

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год на лицевой стороне по нижнему краю средника



76. Рождество Богородицы - Благовещение.

1872 г.

В.М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 81 х 57,8 х 3.5 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2373

Происхождение: второй ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



77. Сретение.

1872 г.

В. М. Пешехонов

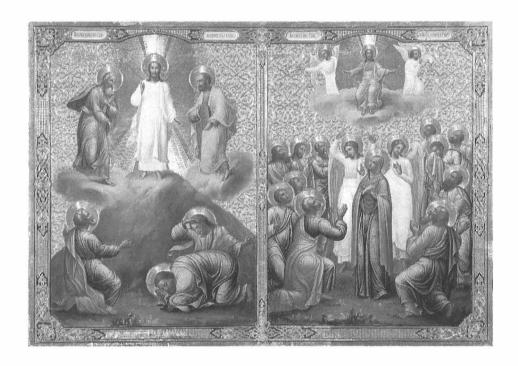
Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 57,3х 66,5 х 3,5 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2373

Происхождение: второй ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



78. Преображение - Вознесение.

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 57,5 х 81,8 х 3,3 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2767

Происхождение: второй ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



79. Вход Господень в Иерусалим.

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 57,3х 67,0 х 3,3 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2768

Происхождение: второй ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



80. Успение.

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 57,5х 66,8 х 3,3 см

Местонахождение в настоящее время: Музей Православной Культуры и Искусства, Куопио, Финляндия. Инв. № ОКМ 2771

Происхождение: второй ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



81. Апостолы Павел, Матфей, Иоанн Богослов.

1873 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 130 х 80 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Никольской церкви, г.Сортавала, Россия. Инв. № 24 по описи 1981 г.

Происхождение: третий ярус иконостаса церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря

Датирующие надписи: на лицевой стороне по нижнему краю средника подпись Василия Пешехонова и дата 1873 г.





82. Преподобные Сергий и Герман Валаамские, хоругвь (на обороте Vспение).

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: хоругвь церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: на лицевой стороне иконы по нижнему краю средника подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год

Фото П. Мартискайнен

83. Успение Божией Матери, хоругвь (на обороте преп. Сергий и Герман Валаамские).

1872 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия. Инвентарный номер №116

Происхождение: хоругвь церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: на обороте хоругви по нижнему краю средника иконы препп. Сергия и Германа подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год





84. Преображение Господне, хоругвь (на обороте апостолы Петр и Павел).

1872 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: хоругвь церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: нет

Фото П. Мартискайнен

85. Святые апостолы Петр и Павел, хоругвь (на обороте Преображение Господне).

1872 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: Преображенская церковь Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

Происхождение: хоругвь церкви во имя апостолов Петра и Павла Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: нет





86. Преподобные Арсений Коневский и Александр Свирский. 1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 120 х 80 х 3 см

Местонахождение в настоящее время: экспозиция икон в Музее Замка Олавинлинна, икона находится в собственности Музея Православного Искусства и Культуры, Куопио, Финляндия. Инв. N Γ 101

Происхождение: церковь Коневской иконы Божией Матери Валаамского монастыря

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год на лицевой стороне по нижнему краю средника

Фото Музея Замка Олавинлинна

87. Преподобные Сергий и Герман Валаамские.

18 марта 1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 121.8 х 83 х 3.3 см

Местонахождение в настоящее время: алтарь Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Происхождение: церковь Коневской иконы Божией Матери Валаамского монастыря

Датирующие надписи: по нижнему краю средника: «написанъ 1872 г. марта 18 дня иконописцем Вас. Пешехоновым»





88. Святитель Митрофаний Воронежский. 1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 220 x 66 см

Местонахождение в настоящее время: Никольская часовня Воскресенского прихода г. Ювяскуля, Финляндия. Инв. № 203:27

Происхождение: церковь Коневской иконы Божией Матери Валаамского монастыря

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год на лицевой стороне по нижнему краю средника

Фото Б.А. Викторов

89. Святитель Тихон Воронежский (Задонский).

1872 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту Размер 220 x 66 см

Местонахождение в настоящее время: Никольская часовня Воскресенского прихода г. Ювяскуля, Финляндия. Инв. № 203:28

Происхождение: церковь Коневской иконы Божией Матери Валаамского монастыря

Датирующие надписи: подпись Василия Пешехонова и дата 1872 год на лицевой стороне по нижнему краю средника



90. Св. Иоанн Богослов вручает жезл преп. Авраамию Ростовскому на сокрушение супостатов в граде Ростове.

1873 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 26,5 х 22 см

Местонахождение в настоящее время: ризница Ново-Валаамского монастыря, Финляндия

Происхождение: Валаамский монастырь

Датирующие надписи: на лицевой стороне по нижнему краю средника: «иконописец Василий Пешехонов», на обороте: «сия св. икона находилась на аналогии при освящении/ храма Пр. Авраамия Ростовского Чуд. В Железниках/ на Валааме 29 октября 1873 года»





91. Богоматерь Одигитрия.

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 114 х 61 см

Местонахождение в настоящее время: иконостас церкви во имя Иоанна Богослова и Карельских святых (домовой церкви архиепископа), Куопио, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

92. Господь Вседержитель

1876 гг.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 114 х 61 см

Местонахождение в настоящее время: иконостас церкви во имя Иоанна Богослова и Карельских святых (домовой церкви архиепископа), Куопио, Финляндия

Происхождение - местный ряд иконостаса церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



93. Образ преподобных отцов в посте просиявших в стране Корельской (Собор Карельских святых)

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 114 х 61 см

Местонахождение в настоящее время: иконостас церкви во имя Иоанна Богослова и Карельских святых (домовой церкви архиепископа), Куопио, Финляндия

Происхождение: местный ряд иконостаса церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

Схема расположения святых:

48 карельских святых стоят на облаке ровными рядами один за другим и композиционно образуют форму чаши.

В левой части сверху вниз представлены:

- 1 ряд: св. Варлаам Важеский, св. Артемий Веркольский,
- 2 ряд: св. Иона Яшуерский, св. Трифон Кольс(кий),
- 3 ряд: св. Кириак Сыринский, св. Геннадий, архиепископ Новоградский,
- 4 ряд: св. Киприан, основатель Сторожевского монастыря св. Вассиан, св. Ефросин Синеозерский,

С правой стороны сверху вниз:

- 1 ряд св. Логгин, св. Афанасий Навол(...)
- 2 ряд: св. Вассиан, солов., св. Елеазар Анзерский
- 3 ряд: св. Иона, св. Иоанн солов.
- 4 ряд св. Афанасий Сандемский, св. Федор, св. Феррапонт.
- 5 ряд: св. Леонид, св. Игнатий, св. Геннадий, св. Никифор Важеозерский, св. Антоний Сийский, св. Корнилий, св. Дионисий, св. Афанасий.
- 6 ряд, поясные изображения: св. Антоний, св. Андриан Ондрусовский (с крестом), св. Герман, св. Зосима Соловецкий (со свитком), св. Арсений Коневецкий (с Коневской иконой Божией Матери на белом плате), св. Савватий Соловецкий (с четками), св. Макарий ученик Александра Свирского, св. Пахомий Кенский (с посохом), св. Иона Климецкий (с четками)
- 7 ряд: св. Александр Ошевенский, св. Авраамий, св. Корнилий Палеостровский, св. Кирилл Чермогорский, св. Лазарь Муромский, св. Александр Свирский
- 8 ряд (в полный рост): св. Авраамий Митрополит Ростовский (с посохом), св. Филипп митрополит Московский (с посох), св. Сергий Валаамский, св. ап. Андрей Первозванный, св. Герман Валаамский, св. Александр Невский (с четками), св. Макарий Высокоозерский (с посохом).



94. Образ вселенских преподобных отцов в посте просиявших их же память празднует святая церковь в субботу сыропустной недели.

1876 г.

В. М. Пешехонов

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 114 х 61 см

Местонахождение в настоящее время: иконостас церкви во имя Иоанна Богослова и Карельских святых (домовой церкви архиепископа), Куопио, Финляндия

Происхождение - местный ряд иконостаса церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: по нижнему краю средника черным цветом: «Написанъ в С(анкт)П(етер)бурге иконописцемъ Василиемъ Пешехоновымъ 1876 года»

Фото Б.А. Викторов

Схема расположения святых:

Левая группа святых. Слева направо, сверху вниз:

1 ряд: св. Андроник, св. Иор, св. Херимон

2 ряд: св. Руф, св. Псой, св. Харитон, св. Фока

3 ряд: св. Серид, св. Иустиния, св. Синклития

4 ряд: св. Паламон, св. Петромий, св. Пассарион, св. Матрона, св. Макрина

5 ряд: св. Пимен, св. Равула, св. Исидор, св. Улита, св. Ефросин (ия)

6 ряд: св. Павел, св. Нисферин, св. Памво, св. Сарра, св.Мелания, св. Иерия

7 ряд: св. Феврония, св. Феодора, св. Феодора, св. Евпраксия, св. Фомаида, св. Анастасия, св. Платония; св. Кирилл, св. Исихий, св. Анатолий, св. Евсевий, св. Евлагий, св. Диодох

Правая группа святых. Слева направо, сверху вниз.

1 ряд: св. Нон, св. Фабиан, св. Нифонт.

2 ряд: св. Палладий, св. Дионисий, св. Киприан.

3 ряд: св. Спиридон, св. Антипатр, св. Петр, св. Иеперхий.

4 ряд: св. Феодим, св. Силуан, св. Тимофей, св. Тифон, св. Фармуфий.

5 ряд: св. Иерофей, св. Ануфрий, св. Сильван, св. Фармут.

6 ряд: св. Евстафий, св. Амвросий, св. Пелагия, св. Помплий, св. Пиор, св. Патермуфий.

7 ряд: св. Феодулия, св. Феодория, св. Таисия, св. Нил, св. Нил, св. Ксенофонт, св. Навкратий, св. Нафанаил.

Следующие ряды идут от левого края до правого.

8 ряд (святительский ряд, все святые этого ряда в епископском облачении за исключением двух крайних святых женщин): св. Вриения, св. Епифаний, святитель Николай Мирликийский, св. Амфилохий, св. Григорий Нисский, св. Игнатий Богоносец, св. Григорий Богослов, св. Нектарий, св. Василий Великий (с Евангелием), св. Митрофан, неизвестный епископ в митре²²², св. Софроний, св. Иоанн Златоуст (с Евангелием), св. Прокл, св. Мелетий, св. Климент, св. Ювеналий, преп. Мария Египетская.

9 ряд: св. Маркиан, св. Марко, св. Моисей Мурин, св. Матой, св. Мартириан(?), св. Малах, св. Орсий Великий, св. Маркел, св. Нил.

10 ряд: св. Федор Сикиот (со свитком), св. Марк (со свернутым свитком), св. Зосима Чудотворец, св. Федор Студит, св. Серапион, св. Иоанн Дамаскин (с бежевой повязкой на лбу и раскрытым свитком), св. Герман, св. Макарий Египетский (с открытым свитком), св. Пафнутий Великий, св. Питирим Великий, св. Никон.

11 ряд: св. Исидор, св. Вектион, св. Аристоклий, св. Иосиф, св. Иеремия, св. Исхирион, св. Вариоон, св. Коприй, св. Кастор, св. Кассиан, св. Леонтий, св. Каллист, св. Лаврентий, св. Логин, св. Лот.

12 ряд: св. Зоил, св. Симеон Столпник, св. Илия, св. Даниил Столпник, св. Феодул, св. Сысой Великий, св. Федор, св. Петр Афонский, св. Феон, св. Исидор Пилусиот, св. Феоктист, св. Онуфрий Афонский, св. Фаласий, св. Феодосий Великий, св. Иустин Великий, св. Венедикт, св. Еракс, св. Павел Фивейский, св. Мазим.

13 ряд: св. Аммоний, св. Андиох, св. Витилий, св. Вассиан, неизвестный святой (утрата красочного слоя на нимбе), св. Зинон, св. Далмат, св. Евлогий.

14 ряд: св. Афинодор, св. Аннин, св. Агапит, св. Вавила, св. Геласий, св. Гай, св. Дий, св. Евлодий, св. Захария.

15 ряд: св. Самон, св. Амон, св. Алоний, св. Арис, св. Афр, св. Даниил Скитский, св. Авва-Кир, св. Авраамий.

16 ряд: св. Давид Силуанский, св. Ахилло, св. Анувий, св. Фенанф, св. Аполос, св. Амон, св. Акакий, св. Авксентий, св. Афродисий.

16 ряд: св. Арсений Великий, св. Виссарион Великий, св. Герасим иже на Иордане, св. Аммон, св. Атафон, св. Илларион Великий, св. Дометий (епископ), св. Дометиан.

17 ряд (со свитками в руках): св. Савва Освященный, св. Ефрем Сирин, св. Евфимий Великий, св. Антоний Великий, св. Пахомий Великий, св. Афанасий Великий, св. Иоанн Лествичник

²²² Святитель без надписи на нимбе.





95. Преподобный Сергий Радонежский.

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 131 х 42 см

Местонахождение в настоящее время: иконостас церкви во имя Иоанна Богослова и Карельских святых (домовой церкви архиепископа), Куопио, Финляндия

Происхождение: altar церкви во имя Всех
Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

96. Преподобный Афанасий Афонский

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Размер 131 х 42 см

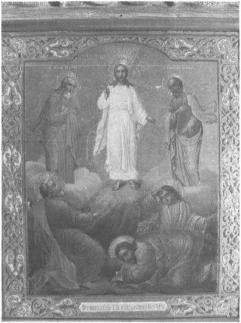
Местонахождение в настоящее время: иконостас домовой церкви архиепископа, Куопио, Финляндия.

Происхождение: altar церкви во имя Всех

Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря.

Датирующие надписи: нет





97. Преподобные Александр Свирский, Сергий и Герман Валаамские, хоругвь (на обороте Преображение).

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: ризница Ново-Валаамского монастыря, Финляндия

Происхождение: хоругвь церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Фото Б.А. Викторов

98. Преображение, хоругвь (на обороте Преподобные Александр Свирский с Сергием и Германом Валаамскими)

1876 г.

Мастерская В. М. Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

Местонахождение в настоящее время: ризница Ново-Валаамского монастыря, Финляндия

Происхождение: хоругвь церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет



99. Царские врата (иконы царских врат)

1876 г.

Мастерская В.М.Пешехонова

Дерево, левкас, смешанная техника, чеканка по золоту

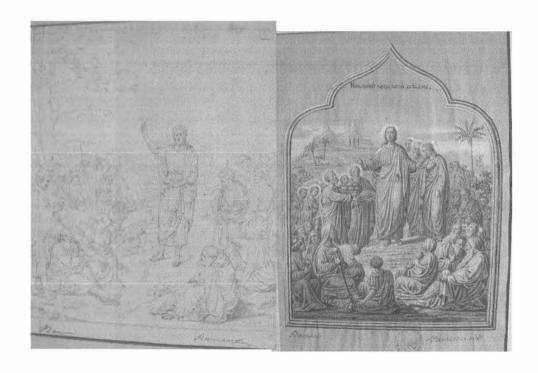
Местонахождение в настоящее время: иконостас Богоявленской церкви, Соуненйоки, Финляндия

Происхождение: иконы из царских врат церкви во имя Всех Преподобных Отцов на игуменском кладбище Валаамского монастыря

Датирующие надписи: нет

Четыре пешехоновских изображения вставлены в новые врата иконостаса

Фото К.Хуссо



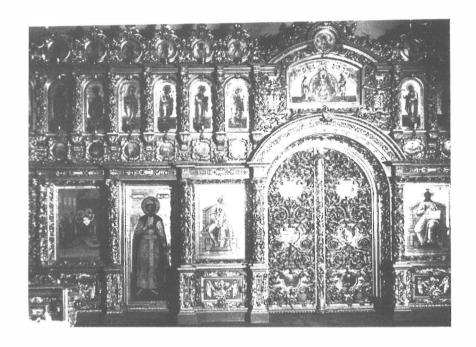
100-101. Рисунки с подписью Василия Пешехонова.

В.М.Пешехонов

Бумага, карандаш

Местонахождение в настоящее время: ризница Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

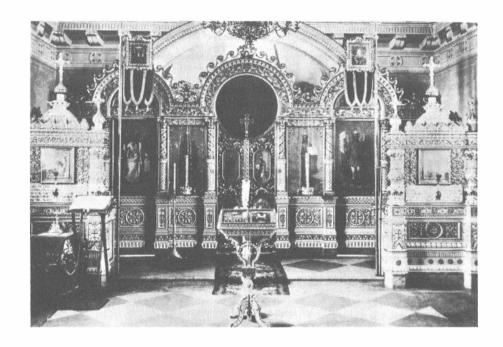
Датирующие надписи: подписи Василия Пешехонова в нижней части



102. Иконостас Введенской церкви Мраморного дворца. Фото сканировано: Религиозный Петербург. - СПб:Palace Edition. 2004.



103. Иконостас Никольской церкви Никольского скита Валаамского монастыря. (Scan: Valamo and its message, 1984)



104. Интерьер церкви Всех Преподобных Отцов, фото из архива Ново-Валаамского монастыря. (Scan: Valamo and its message, 1984)



105. Интерьер церкви Всех Небесных Сил Бесплотных Всесвятского скита Валаамского монастыря. Фото scan: Valamo and its message, 1984.

.32	Macaum	Приходъ 4850 года.	Hadrones Armiron	Single State of the State of th
rareii.	anc'le.		25600	San Profits
		Трапспортъ.	2,723	2000
	11 Sound	вые прина Вания Япистива 100		
	Half	Inameta 25p		
		Pour ryman & Statement 792 p.		
		Mos poznen movere copone the pythe Most chay copone day before day be post day by the species	104	2
		hamaten topomorant Buarnogh		

106. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 г. (с записью о пожертвовании Василия Макаровича Пешехонова на украшение храмов Валаамского монастыря). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

	Масици	Расходъ 1850 года.	СЕРЕБ Наличным деньгами.	
M. Crameit.	Part Hilliam			
			Pydas.	Kan
	Figure	Телиспортъ.	2572.	21
31		Momennesse Bunies Messepations; Thumas are by, respective here regar segmenter on un noting week to Preservation before in Sepates la reconscione se by responsive sea		
	25	were sen greenement position, beiden to		
	G	pulposto documes come landrente bocare por currente brancos because pros	978	

107. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 г. (о работах для Всесвятского скита). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

	CEP	ЕБ	POM	T.
расходъ 18% года.	Паличныха депьсами.		Билетача кр Дихилхъ упр мделій.	
Gravella	Py028.	Wate.	Pytan	
				П
Трансногтъ.	7.22%	30	100	а
			1330	а
30 19. Meneromy Branch Hangitury Me				л
meinisty for humayor my rounds	1000		III.	а
incurrence a time vago Bycome House to the			10.50	я
Homosomos Ule on	1		HES.	Л
Course of the Marine State of the State of t				А
was Brown Generalisanier in Other superage where			1900	А
I stop weather was made in the way gray was Asp	150			
"at " - when the arrane is the secret the reagting	3 5			
18 Minister no Har anguns The				П
recogn no day				
1. 29 - tothe the Homes a colleged of Toppen			R 113	П
The relative refining with 140s.			11170	а
Judla egenga Server Met com		66		Ц
Jode a Happanterson with 180.				Л
The enjoyee carefile General is				а
Contrain to July rouse, speam				П
the se land				ı
mine upon the grazie My a commenture				Я
his ex h Tope was as Brown warmen		м		ø
The readle is there is the	100			я
an action of Programme				Л
14/2			(FA	ø
Compa Chaman Mount St.			(N
	-			
				ø
	1797			
les up a sure some	-			
and the second of the second o				п
in the		1		п
and tall the return strange strange Breeze				
The to Thurwoods	39.1			
they they gray are arrived to make		1		
the San Allenna Grand	100	1		
150			3 (1) (1)	
1615.			2555	
	199			
	158			
Hroro 7.		-		

108. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 г. (о работах для Всесвятского скита). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

		CEP	E B	Ромъ.	
Macana n	Расходъ 1850 года.	Наличистви деньгами,		Билетами кре Дитиках в учре ждений,	
дисла.		Рубан.	Egs.	Pylan K	
	Транспортъ.	7. 291	20		
Port Source	Minemane in Siegeime in heter 130				
seconds Econops S'assec	recomy use may Account the first in the property herion of the property of the property of the property of the property beauty the property beauty the property beauty the property beauty the property the property beauty the property the property the property themselves the property themselves the property themselves the property than the property themselves the property than the property	1012			

109. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 г. (о работах для Всесвятского скита). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

ina Closedice	Ba unfulance Michandess ukona & Honenkous	
90	linefor in top stugare Homerondy montesting while land	340
	The amount maire gathery ander I Herry Specture Strong	
	you in ful water glowner want for infiningand get and long	
	se horso newous the wine to you got cop hangens	

110. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1853 г. (о работах по реставрации Успенской Церкви). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

ın 29	По перен Выдан изонови-
	noury energy human Haus -
11/1/20	couchy ze nonperny name is
	upprous so una Unoconorato
III BESS	Himpa il Habia. a navine
	gen ecers correction unches
	11 l'accountair un gourmones 11-
	runnount pours . 15 %
	2, Concia Municipa Ogua-
-	mpux l'unoureneu 75
	3, Ch. Heromewolis Henrya
	4) Coprace a Copeanne Hana
	neucente University 85:
	51 Hounax ylys
	36moro 25.2007 18
	MALE TO SERVICE STATE OF THE PARTY OF THE PA

N Muses	Liverey Company	- 0	Серебрамы		
Sales A	Pacxode 18/2 roda.	Занана	gra ur.	SHITTANN S BAXE PERS	
mer. Section		Pytan.	Een.	Pysas.	Kes.
Sierre	Mpantropus (Georgismond Conespound 100 ps 11 b. Caryman gages Aprengeneeus Plane 100; brees examseenes examsenagament filst The construction of the construction The construction	513			

111. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1872 год (о работах для церкви во имя апостолов Петра и Павла). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

100/10	the nepron Burgano sure sure for memory and many manufactory	wever his usp
	to trutura, a warrenson	
9 1 the 234		Ilmoro 36 702 34

N. Muchuse			epen	pana
SHOW THE SHE	Pacxode 1872 roda.		HARMAGER SAINTAGE EN	
		230,22	Eller.	Pytha
Lugar	TIT WALLES	4		
	Правспорть	\$4. PAZ	34	
	"weard ofference infra hope hope			
4	be represented thereprenter			1975
	reprogression to me beorges in			
	n egica gara			
	urouse Bhaginie de afrance			
	energy allowerspece 45.			
9.	sa upraviu. Aprecapin wine			
ee	hojveenie lerroque ou			
69	neu yeers. go.			
10	carenes forcine Contrais	1		
261	amepu 45.			BAR S
1"	истония брениний воспорые Из.			
	in remorniscense wieroungeranie			
for.	mut pry 8.	468		
7	en films in your lines proma	400		
	carrie de cue vous be pa en equinalente,			

112. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1872 год (о работах для церкви во имя апостолов Петра и Павла). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

			GEP	EB	POM	l.
A.	РАСХОДЪ 18.50 года.	Паличи деньта	дитныхъ	метани пре- тпыхъ учро- жденій.		
Craveii.		Py62H.	Kos.	Pydan.	Kon	
		Транснортъ.	18,650	192		
133.	1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1. 1	Dea decercioberria diacombofumento, was un many Braciero Manapoly Newcoordy su in a Apringalia Capación in Espana a spanara espanara mo 35 and 274 474 a superario 2 part minus a resouvento 12 part, su capación 2 part minus a resouvento 12 part, su capación 2 part minus a resouvento 12 part here es part copata cena os modernos como como bocesso part copata cena se representa con se para con como como como bocesso part es en se representa como de como de como mana como parte de como como como como como como como com	18	13		

113. Книга приходов и расходов денежных сумм Валаамского монастыря за 1850 год. (иконы для благословения благотворителей). Архив ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия.

MAPIN	In graphic danguages	t	7277	-paritico 3G	eboug badaay yaenaaw meen baos 27,32 **
*	THUS BURDIAEBHAY	Starren	usy Base		
	Mangusta Ma leccona, Ma leccona, Ma leccona, Ma lecconalista Mante la Mante Mante la Lagrant Mante Lagrant Manter Lagrant Manter La	regal thong the same of the Comments of the Co	La Guinal Contractor C	100 SO	11% 135
1889 about Dorache 8%					

Ил. 114. Счет Василия Пешехонова, 1873 год Архив Ново-Валаамского монастыря, Хейнавеси, Финляндия

Приложение 2

Алфавитный список выявленных пешехоновских икон.

- 1. Александр Невский (икона, 1861, МПИ, Палех, Россия), кат № 37
- 2. Александр Невский (икона, 1863, иконостас церкви міц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 49
- 3. Александр Невский (икона, 1868 (?), Успенский собор, Хельсинки, Финляндия)
- 4. Александр Свирский с преподобными Сергием и Германом Валаамскими (Хоругвь, 1876, ризница, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 97
- Александр Свирский и Арсений Коневский (икона, 1860, алтарь Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат № 18
- 6. Александра, мц. царица (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 44
- 7. Алексий Митрополит Московский (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат № 14
- 8. Анастасия Узорешительница (икона, 1860, ГЭ, СПб, Россия), кат. № 35
- 9. Ангел Хранитель, мученица Наталья и преподобный Прокопий (икона, 1853, частная коллекция, Германия)
- 10. Андрей апостол (икона, ГРМ, СПб, Россия)
- 11. Апостолы Симон Зилот, Иаков Алфеев, Филипп (икона, 1872, Никольская церковь г. Сортавала, Россия)
- 12. Апостолы, Варфоломей, Фома, Иаков Заведеев (икона, 1872, Никольская церковь г. Сортавала, Россия)
- 13. Арсений Коневецкий и Александр Свирский (икона, 1872, музей Олавинлинна, Финляндия), кат. № 86
- 14. Архангел Гавриил (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия) кат № 30
- 15. Архангел Гавриил (икона, 1865, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 55
- 16. Архангел Михаил (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 29
- 17. Архангел Михаил (икона, 1865, частное собрание, Москва)
- 18. Афанасий Афонский (икона, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия) кат № 96
- 19. Благовещение (икона, 1862, Православный морской собор Lijepaja, at Kurzeme, Латвия), кат. № 41
- 20. Благовещение (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 59

- 21. Благовещение (прорись, 1844, частная коллекция, Финляндия), кат. № 2
- 22. Богоявление (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 62
- 23. Богоматерь на Престоле (икона, 1854, МПИ, Палех, Россия), кат. № 23
- 24. Богоматерь на Престоле (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 32
- 25. Богоматерь на Престоле (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 43
- 26. Богоматерь Одигитрия (икона, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия), кат. № 91
- 27. Богоматерь Оранта (икона, 1850, частное собрание, Украина), кат. № 6
- 28. Борис (икона, 1862, частная коллекция), кат. № 39
- 29. Василий Великий (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 9
- 30. Василий Парийский (икона, 1850, Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия), кат. № 19
- 31. Введение во храм (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 66
- 32. Воздвижение Креста (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 67
- 33. Вознесение (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 60
- 34. Воскресение Христово (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 69
- 35. Всех скорбящих радость (икона, 1849, МПИ, Палех, Россия)
- 36. Вход в Иерусалим (икона, 1872, музей Куопио, Финляндия), кат № 79
- 37. Вход в Иерусалим (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 64
- 38. Вячеслав Чешский (икона, 1862, ГМИИР, СПб., Россия), кат. № 38
- 39. Господь Вседержитель (икона, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия), кат. № 92
- 40. Господь Саваоф с символами евангелистов (икона, 1868, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 57
- 41. Григорий Богослов (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 11
- 42. Да молчит всякая плоть человеческая (икона, 1853, ТГТ, музей Павла Корина, Москва, Россия), кат. № 20
- 43. Двенадцать апостолов (икона, 1853, ГРМ, СПб., Россия)
- 44. Два неизвестных святых (прорись, 1844, частная коллекция, Финляндия), кат. № 3

- 45. Деисус (икона, 1850, МПИ, Куопио, Финляндия), кат № 7
- 46. Дионисий Ареопагит (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 13
- 47. Евпл, Архидиакон (икона, 1872, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 75
- 48. Иаков, Брат Божий (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 10
- 49. Избранные святые (икона, 1837, ЦМиАР, Москва, Россия), кат. № 1
- 50. Избранные святые: Николай Чудотворец, Александр Невский, Мария Магдалина, кн. Ольга, кн. Владимир, митрополит Алексий, преп. Сергий Радонежский (икона, 1865, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 56
- 51. Иона митрополит Московский (икона, 1850, Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия), кат. № 17
- 52. Иоанн Богослов (фреска, 1848-49, реставрационная вставка к мозаике Софийского собора в Киеве, Украина), кат. № 4
- 53. Иоанн Богослов (икона, И.Пешехонов, 1859, ГМИР)
- 54. Иоанн Богослов вручает жезл преп. Авраамию Ростовскому на сокрушение супостатов в граде Ростове (икона, 1873, ризница, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 90
- 55. Иоанн Златоуст (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 8
- 56. Иоанн Новгородский (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 12
- 57. Иоанн Предтеча Ангел Пустыни (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 27
- 58. Казанская икона Божией Матери (икона, 1870-е (?) гг., частная коллекция, Брянск, Россия)
- 59. Крест-Распятие (крест, 1862 г., храм Оутокумпу, Финляндия), кат. № 70
- 60. Ксения преп. (икона 1875, ГМИР, СПб, Россия)
- 61. Мария Египетская (?) (икона, вторая треть XIX в., старообрядческая церковь Гребенщиковского согласия, Рига, Латвия)
- 62. Мария Магдалина (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 48
- 63. Митрофаний Воронежский (икона, 1872, Ювяскуля, Финляндия), кат. № 88
- 64. Насыщение народа пятью хлебами (рисунок, ризница, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 101
- 65. Неопалимая Купина (икона, 1850, МПИ, Палех, Россия)
- 66. Никита епископ Новгородский (икона, 1850, Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия), кат. № 18
- 67. Николай, святитель (икона, 1827, неизвестно)

- 68. Николай, святитель (икона, 1863, иконостас церкви мц. царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 45
- 69. Николай, святитель (икона, 1843-1868 (?) гт., ГМИР, Россия)
- 70. Николай святитель и Иоанн Дамаскин (икона, 1865, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 53
- 71. Николай святитель с преподобными Сергием и Германом Валаамскими (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви (н.в. Институт реставрации), Новый Валаам, Финляндия), кат. № 33
- 72. Образ вселенских преподобных отцов в посте просиявших их же память празднует святая церковь в субботу сыропустной недели (икопа, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия), кат. № 94
- 73. Образ преподобных отцов в посте просиявших в стране Корельской (Собор Карельских святых) (икона, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия), кат. № 93
- 74. Павел апостол (икона, 1860, ГМИИР, СПб., Россия), кат № 36
- 75. Петр и Павел апостолы (Хоругвь, 1872, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат № 85
- 76. Петр и Павел апостолы (икона, 1872, музей Куопио, Финляндия), кат № 71
- 77. Павел, Матфей, Иоанн Богослов апостолы (икона, 1873, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат № 81
- 78. Петр митрополит Московский (икона, 1850, Ильинская церковь, Лиекса, Финляндия), кат. № 16
- 79. Покров Божией Матери (икона, 1849, Покровский приход г. Лапеенранта, Финляндия), кат. № 5
- 80. Преображение Господне (хоругвь, 1872, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 84
- 81. Преображение Господне (Хоругвь, 1876, ризница, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 98
- 82. Преображение Господне Вознесение (икона, 1872, музей, Куопио, Финляндия), кат. № 78
- 83. Преображение (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 65
- 84. Проповедь Иоанна Крестителя (рисунок, ризница, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 100
- 85. Распятие (икона, 1870, Андреевская церковь Рованиеми, Финляндия)
- 86. Рождество Богородицы (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 68
- 87. Рождество Христово (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия)
- 88. Рождество Богородицы Благовещение (икона, 1872, музей, Куопио, Финляндия), кат. № 76

- 89. Роман Сладкопевец (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 46
- 90. Сергий и Герман Валаамские (Хоругвь, 1872, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 82
- 91. Сергий и Герман Валаамские (икона, 1862, ГМИР, СПб., Россия), кат. № 40
- 92. Сергий и Герман Валаамские (икона, 1865, Валаамский монастырь, о. Валаам, Россия), кат. № 54
- 93. Сергий и Герман Валаамские (икона, 1872, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 87
- 94. Сергий и Герман Валаамские (икона, 1872, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 73
- 95. Сергий и Герман Валаамские (икона, 1865, покои настоятеля, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 52
- 96. Сергий Радонежский (икона, 1876, иконостас домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия), кат. № 95
- 97. Сергий Радонежский (икона, Андреевский собор, СПб., Россия), кат. № 26
- 98. Сошествие Святого Духа (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 58
- 99. Спас на Престоле (икона, 1854, МПИ, Палех, Россия), кат. № 22
- 100. Спас на Престоле (икона, 1860, алтарь Преображенской церкви, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 31
- 101. Спас на Престоле (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 42
- 102. Сретение (икона, 1872, музей, Куопио, Финляндия), кат. № 77
- 103. Сретение (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 61
- 104. Стефан архидиакон (икона, 1872, Никольская церковь г. Сортавала, Россия), кат. № 74
- 105. Стефан архидиакон (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 47
- 106. Тайная Вечеря (икона, 1863, иконостас церкви мц царицы Александры Русской Духовной Миссии в Иерусалиме, Израиль), кат. № 50
- 107. Тихон Воронежский (икона, 1872, Ювяскуля, Финляндия), кат. № 89
- 108. Три Святителя: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст (икона, 1860, хранилище, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 34
- 109. Троица (икона, 1855, МПИ, Палех, Россия), кат. № 24
- 110. Троица с предстоящими (икона, 1860-е годы, Коувола, Финляндия)

- 111. Успение Божией Матери (Хоругвь, 1872, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 83
- 112. Успение (икона, 1872, музей, Куопио, Финляндия), кат. № 80
- Успение (икона, Успенский собор, Хельсинки, Финляндия) кат. № 63
- 114. Успение (икона, 1874, СМИИ, Саратов, Россия)
- 115. Филипп, митрополит Московский (икона, 1850, Преображенская церковь, Новый Валаам, Финляндия), кат. № 15
- 116. Царские врата (1853, Лиекса, Финляндия), кат. № 21
- 117. Царские врата (1876, Суоненйоки, Финляндия), кат. № 99
- 118. Царские врата (1872, Троицкая церковь Линтульского монастыря, Палокки, Финляндия), кат. № 72
- 119. Чудо Архангела Михаила в Хонех (икона, Андреевский собор, СПб., Россия), кат. № 25
- 120. Чудо св. Георгия о змие (икона, 1864, ГМИИР, СПб., Россия), кат. № 51

К этому списку можно добавить праздничный ряд (6 икон) из Никольской церкви г. Сортавала, который в настоящее время находится на реставрации в Санкт-Петербургском институте живописи, ваяния и зодчества им. И.Е.Репина, и по этой причине может стать предметом детального анализа только по окончании реставрационных работ.

Приложение 3. Список храмов, по заказу которых работала мастерская Пешехоновых.

- 1. Покрова Пресвятой Богородицы (Кочубеевская) над семейной усыпальницей князей Кочубеев. СПб. Мастерская написала двухъярусный иконостас между 1853 и 1863 гг. Церковь взорвана, судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997)
- 2. Андреевский собор, апостола Андрея Первозванного. СПб, Большой пр. 21/23, угол 6-й линии, 11. Мастерская Пешехоновых написала дополнительные иконы для расширенного после ремонта иконостаса (1857-1858). Закрытый после революции, храм в 1990-92 гг. был передан верующим. В настоящее время в иконостасе сохранились две иконы, написанные Пешехоновской мастерской. (Антонов, Кобак, 1997)
- 3. Никольская церковь (святителя Николая Чудотворца). СПб, ул. Марата (Николаевская), 24 а, угол Кузнечного пер. Четырехпрестольный храм, строился постепенно (осв. 1827, 1831, 1838, 1866) «Большинство икон в иконостасе написали в «древнем вкусе» ... иконописец М.С.Пешехонов и его сын Василий». (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1878, т.6, с. 152-168)
- 4. Блгв. кн. Александра Невского при долговой тюрьме. СПб., 1-я Красноармейская улица, д.7. «Образа в одноярусном иконостасе написал В.М.Пешехонов». Храм просуществовал до 1876 г., когда тюрьму перевели в другое место. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1878, т.6, с. 375-376)
- 5. Мц. царицы Александры, церковь при Демидовских учебновоспитательных заведениях. СПб, наб. р. Мойки, 108. «... в 1858 г. три образа исполнил В.М. Пешехонов». В 1918 г. церковь закрыта, а в 1924 ликвидирована. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1878, т.6, с. 441-450)
- 6. Смоленской иконы Божией Матери. СПб, пр. Обуховской Обороны, между домами 83 и 85. Мастерская Пешехоновых написала иконы для трехъярусного иконостаса (1879-82). Храм закрыт в 1934 г. и снесен. Судьба икон неизвестна.
- 7. Блгв. князей Бориса и Глеба. СПб, Синопская (Калашниковская) наб., в створе пр. Бакунина (Калашниковского). Иконостас выполнили Пешехоновская мастерская вместе с акад. Васильевым (до 1882 г.), храм закрыт в июле 1934 г. и снесен в 1975 г. Судьба икон не установлена.
- 8. Екатерининская церковь (во имя вмч. Екатерины) в имении княгини Е.В. Салтыковой. СПб, Уткин просп., 12. Мастерская Пешехоновых написана иконостас (осв. 1850). Храм закрыт в 1935, в 1960-х гг. разобран. Судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997, ИИС 1884, т.8, с.197-199)

- 9. Введения во Храм Пресвятой Богородицы церковь при Мраморном дворце. СПб, Дворцовая наб., 7. Более 50 икон для четырехрядного иконостаса работа мастерской Пешехоновых в 1852 г. Судьба пешехоновских икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1883, т.7, с. 128)
- 10. Успения Пресвятой Богородицы (Спасо-Сенновская). СПб, Сенная пл. д.2. В справочнике Антонова и Кобака (Антонов, Кобак 1994, с. 245) упоминаются две иконы Пешехонова: «Художественной ценностью обладали также большая икона Погребения Спасителя и преп. Андрей Критский кисти В.М. Пешехонова». Судьба этих икон не установлена. В 1938 г. все ценности из церкви изъяли, поэтому еще остается падежда, что работы Пешехонова сохранились. Храм был закрыт и снесен.
- В ИСС, 1885, т.10, с. 13 «Образ препод. Андрея, епископа Критского на северной стороне колонны, за правым клиросом главной церкви, устроенный в благодарение Господу за избавление от холеры, свирепствовавшей в Петербурге в 1848 г. Так как торжественное празднование этого избавления бывает 4 июля, а в этот день память преп. Андрея, то главные деятели по поводу этого торжества, долго известные в Петербурге железные торговцы, братья Василий и Иван Никитины (столетняя торговая фирма) и устроили на свои средства эту икону и поставили в здешней церкви, причем устроили к ней и великолепную лампаду. Икона писана известным живописцем Пошехоновым в старинном русском стиле».
- 11. Вмч. Дмитрия Солунского (Покрова Пресвятой Богородицы зимний храм) на Большой Охте. СПб, пр. Металлистов, 5. Иконостас работы Пешехоновской мастерской (1852-1853 гг.): «иконы древнего извода писал известный В.М.Пешехонов», храм однопрестольный. Храмы снесены перед войной. Судьба икон не известна. (Антонов, Кобак, 1997)
- 12. Покровская церковь в Троице-Сергиевой Пустыни в Стрельне. (*Антонов*, *Кобак*, 1997)
- 13. Архангельская церковь (Михаила Архангела) при Александровском механическом заводе. СПб., просп. Обуховской обороны, д. 125/2a. (осв. 1862) Трехъярусный иконостас написали акад. Васильев и мастерская В.М. Пешехонова. Храм закрыт в 1932 и снесен. Судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997)
- 14. Алексеевская единоверческая Церковь во имя св. Алексия Человека Божия при Анастасьевской богадельне Тарасовых. СПб., Партизанская ул., 13. (осв. 1868) Мастерская В.М. Пешехонова написала пятиярусный иконостас. Церковь закрыли в 1923 и снесли. Судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС т.7, с. 377-380)
- 15. Церковь во имя Собора Пресвятой Богородицы в доме графа Н.А.Протасова. Иконостас написан в 1855 г. (Автобиографические записки В.М.Максимова. ОР ГРМ)

- 16. Благовещенская церковь при департаменте общих дел МВД. Мастерская Пешехоновых выполнила иконостас «с образами «по древним образцам», клиросные и аналойные иконы, хоругви и плащаницу. Одна из икон Двенадцать апостолов хранится в Русском музее в СПб, Россия. Судьба остальных икон неизвестна. Церковь закрыта в 1918 г.
- 17. Всех Святых на Волковском кладбище. «Образа в двухъярусном иконостасе писал В.М. Пешехонов». Церковь освящена в 26.08.1852, закрыта в 1930 и через год снесена. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1883, т.7, с. 506-507)
- 18. Храм Ильи пророка на Волковском кладбище. СПб., наб. реки Волковки, 7. Храм освящен в 1818 г., но в 1835-1836 был перестроен под руководством А.И.Мельникова. «Роспись интерьера принадлежала кисти М.С. Пошехонова» (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1883, т.7, с. 401-402). Очевидно, что стенная роспись относится к времени перестройки, т.е. 1835-36 гг. Храм закрыт в 1931 и разобран.
- 19. Церковь во имя Святых Равноапостольных Царей Константина и Елены при Елисеевской богадельне. Иконостас написан в 1855 г. (Автобиографические записки В.М.Максимова. ОР ГРМ)
- 20. Церковь мц. царицы Александры в здании Духовной Миссии в Иерусалиме. 1863 г. Иконостас работы мастерской В.М.Пешехонова. Иконостас сохранился.
- 21. Софийский собор в Киеве. Контракт на реставрационные работы (1848-1849 гг.). Работа утрачена по причине развития плесени, кроме одной реставрационной вставки (см. глава 1)
- 22. Вознесенский собор в Твери. Во время перестройки собора новый иконостас писали «тверские иконописцы Пешехонов, Сухорев, Садовников». После революции храм был закрыт, в новооткрытом храме Пешехоновских работ нет, на запрос в Тверскую епархию пришел ответ, что сведений об иконах собора в советское время нет.
- 23. Старообрядческий храм на Иргизе. Саратовская область. Освящен в 1787 г. Иконы для него писал «в Твери уважаемый раскольниками иконописец Иван Пешехонов. Это была первая старообрядческая церковь на Иргизе.» (публикация в Интернете http://elosar.narod.ru/HTML/GEO/REG/RO_36.HTM)
- 24. Казанский собор города Кириллова (кафедральный). Трехпрестольный храм. Иконостасы написаны в мастерской В.М. Пешехонова (установлены в 1859 г.), кроме Казанской иконы Божией Матери и преп. Кирилла Белозерского, которые были оставлены от старого иконостаса. Судьба икон неизвестна.
- 25. Рождества Пресвятой Богородицы собор. г. Новая Ладога, пр.К.Маркса 49. Четырехъярусный иконостас для Рождественского придела «в русско-романском стиле» (43 из 47 икон написал В.М.Пешехонов). Частично сохранились нижние ярусы (?). Закрыт в 1935 г., восстановлен после 1949 г. (Берташ А.В., Векслер А.В. Новая Ладога. СПб., 2004, с. 67-72)

- 26. Ильинская церковь (д.Черное, Кировский район Ленинградской области) «В 1874-75 по проекту арх. В. Пильца возведена кам. ц. Пророка Илии с приделами свят. Николая и прп. Аркадия. Иконы были написаны в мастерской В.М. Пешехонова». Закрыта в 1930-х, открыта в 1945, потом снова закрыта в 1962 г. Иконы не сохранились. (Берташ А.В., Векслер А.В. Новая Ладога. СПб, 2004)
- 27. Троицкий кафедральный собор г. Симбирска. Восстановлен после пожара 1864 г. в течение 4 лет. По заказу графа В.П. Орлова-Давыдова «все три иконостаса восстановлены академиком Гейдике, иконы писаны в Петербурге придворным иконописцем Пешехоновым» (осв. в 1868 г.) Собор снесен в 1930-е гг. Судьба икон не известна.
- 28. Воскресенский собор в Токио. Иконостас работы мастерской В.М.Пешехонова (1880 г.) сгорел в результате землетрясения 1923 г.
- 29. Покровский собор г. Вольска Саратовской губернии. Главный и предельный иконостасы собора выполнены в мастерской В.М. Пешехонова. Подробности работы над иконостасом собора упоминаются в переписке Пешехоновых.
- 30. Никольский собор г. Чистополя (Татарстан). Трехпрестольный храм, соборный иконостас работы Василия Пешехонова (телефонный разговор с настоятелем собора в июне 2005 года)
- 31. Соборный храм Троицко-Стефано-Ульяновского монастыря. 54 иконы для иконостаса написала мастерская В.М.Пешехонова в 1871-1874 гг.
- 32. Трех Святителей Василия Великого Григория Богослова и Иоанна Златоуста Предтеченского скита Валаамского Монастыря. Иконостас работы В.М. Пешехонова (1860 г.). Местный ряд находится в алтаре Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря.
- 33. Никольский храм Никольского скита Валаамского монастыря. Мастерской В.М. Пешехонова выполнено: трехрядный иконостас, иконы в киотах и нишах на фасаде (Спаситель, Богородица и Святитель Николай). 1853 г. Сохранились царские врата, в настоящее время находятся в иконостасе православной церкви г. Лиекса, Финляндия.
- 34. Иоанна Дамаскина храм Никольского скита Валаамского монастыря. Двурядный иконостас работы мастерской В.М. Пешехонова. Судьба икон не выявлена.
- 35. Александра Свирского церковь Святоостровского скита Валаамского монастыря. Пешехоновской мастерской был написан местный ряд иконостаса (*Valamo and its message*) или полностью трехрядный иконостас (*Большакова*, 2002). Судьба икон не известна.
- 36. Всех Небесных Сил Бесплотных, Верхняя церковь Всесвятского скита Валаамского монастыря. Иконостас и 12 икон святителей на стены и колонны (1850) работы мастерской М.С. Пешехонова. Судьба иконостаса неизвестна, настенные образы

- святителей (8 икон) находятся на стенах Преображенской церкви Ново-Валаамского Монастыря в Финляндии, 4 иконы на стенах Ильинской церкви в Лиекса.
- 37. Всех Святых, нижняя церковь Всесвятского скита Валаамского Монастыря. Двухъярусный иконостас работы мастерской М.С. Пешехонова. Сохранилась алтарная икона Деисус, ныне в музее Православного Искусства в Куопио, Финляндия. Сведений о других иконах нет.
- 38. Апостолов Петра и Павла. Пятиярусный иконостас выполнен в 1872-73 гг. Сохранились: храмовая икона и пять икон праздничного ряда в Музее Православного Искусства в Куопио, Финляндия. Икона преп. Сергия и Германа и хоругви в Преображенской церкви Ново-Валаамского монастыря, Финляндия. Царские врата в Троицкой церкви женского монастыря Линтула, Финляндия. Иконы Архидьяконов Евпла и Стефана с дьяконских дверей в Никольской Церкви г. Сортавала, Россия.
- 39. Всех Преподобных Отцов, церковь на кладбище Валаамского монастыря. Двухъярусный иконостас церкви и хоругви работы мастерской В.М. Пешехонова. Местный ряд иконостаса находится в домовой церкви архиепископа в Куопио, Финляндия, одна хоругвь хранилище Ново-Валаамского монастыря в Финляндии.
- 40. Коневской иконы Божией Матери. Из контекста писем игумена Дамаскина следует, что он заказывал иконостас и настенные иконы в мастерской Пешехонова до 1872 года.

Приложение 4. Иконописцы Пешехоновы.

Переписка Пешехоновых, хранящаяся в архиве Русского музея, и документы Российского Государственного Исторического архива позволяют выявить имена иконописцев династии Пешехоновых (XIX век).

- Самсон Федорович Пешехонов
 - о Афанасий Самсонович Пешехонов
 - о Иван Самсонович Пешехонов
 - о Григорий Самсонович Пешехонов
 - Иван Григорьевич Пешехонов
 - о Макарий Самсонович Пешехонов (1780-1852)
 - Алексей Макарович Пешехонов (неизв.-1852)
 - Николай Макарович Пешехонов (1822-1846)
 - Василий Макарович Пешехонов (1818-1888)

Сведения о мастерах Пешехоновской мастерской. 222

Этот список носит характер собрания предварительных сведений о мастерах, которых различные источники связывают с Пешехоновской мастерской.

Антроповы Некифор Леонтьевич и **Сергей Никифорович** – палешане, после работы в Пешехоновской мастерской организовали свое иконописное предприятие (*Бакушинский* 1934).

Антропов Никифор Леонтьевич (1820 (?) – 1890), крестьянин д. Дерягино близ Палеха. Вел в Петербурге иконное хозяйство Сафроновых. Перед смертью вернулся домой. (*Колесова*, 2006)

Васильев Василий Васильевич (1827-1894), родом костромич, Бакушинский пишет, что настоящая фамилия Васильева - Пестряков -«переменил фамилию «из-за солдатчины», ходил в Академию на подготовительные курсы еще будучи учеником-иконописцем» (Бакушинский, 1934, с. 254). И.В. Сосновцева выявила участие Василия Пестрякова в реставрации Киево-Софийского собора через переписку Пешехоновых. Васильев был учеником иконописной Пешехоновых, впоследствии стал академиком Византийской живописи.

²²² Для удобства работы с материалом каждое новое имя выделено жирным шрифтом

По сведениям, изложенным у С.Н.Кондакова (Кондаков, 2002), Васильев Василий Васильевич родился в 1829 г. Умер в 1894 г. Вольноприходящий ученик Академии Художеств. В 1851 г. удостоен звания неклассного художника исторической и портретной живописи, а в 1858 г. – звания академика «по части живописи в византийском стиле» за работу «Богоматерь с Предвечным Младенцем».

Совместно с В.М.Пешехоновым В.В.Васильев участвовал в выполнении иконописных заказов для храмов:

- 1. Свв. Благоверных князей Бориса и Глеба. СПб., Синопская (Калашниковская) наб., в створе пр.Бакунина (Калашниковского). Иконостас выполнили Пешехоновская мастерская вместе с акад. Васильевым (до 1882 г.), храм закрыт в июле 1934 г. и снесен в 1975 г. Судьба икон неизвестна.
- 2. Архангельская церковь (Михаила Архангела) при Александровском механическом заводе. СПб., просп. Обуховской обороны, д. 125/2a. (осв. 1862) Трехъярусный иконостас написали акад. Васильев и мастерская В.М. Пешехонова. Храм закрыт в 1932 и снесен. Судьба икон неизвестна.

Иногда имя Васильева В.В. упоминается отдельно от имени Пешехонова В.М.

- 1. Мц. царицы Александры в здании Русской Духовной Миссии в Иерусалиме. Иконостас сохранился, только иконы второго ряда перенесены в алтарь и на стены.
- 2. Воскресенский Новодевичий монастырь. Церковь пророка Илии (Кладбищенская, осв. 25.09.1888) (СПб., Московский (Забалканский) пр., 100). Иконостас в русском стиле написал акад. В.В.Васильев. Закрыта в 1929 г. и через год разобрана на кирпич. Судьба икон неизвестна. (Антонов Кобак, 1997)
- 3. Мц. царицы Александры при образцовом детском приюте великой княгини Александры Николаевны. СПб, Лермонтовский пр., 51а. Освящена в 1869. «Образа для иконостаса «написал В.В.Васильев». Храм закрыт в 1934, снесен в 1938 г. Судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997)
- 4. Спаса Всемилостивого на Митрофаниевском кладбище. СПб, Митрофаниевское шоссе. После пожара в апреле 1883 храм отремонтирован и освящен в октябре 1883 г., «Иконостас сделал Райский, образа написал В.В. Васильев. Главной святыней храма считался местный образ Свт. Митрофана». Церковь закрыта в 1927 г. и через два года снесена. (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1878, т.6, с. 131-151).
- 5. Георгиевская церковь при Генеральном и Главном штабе. СПб, Дворцовая площадь, 10. Освящение после переделки 10.02.1890. «Обновленный храм был отделан под белый и красный мрамор и украшен росписью академика В.В. Васильева... Эта переделка церкви связана со спасением царской семьи в Борках,

поэтому на ее сводчатом потолке была изображена небесная карта в ночь на 17.10.1888 с 1228 звездами из хрусталя..». Церковь закрыта в 1917 г. и через 6 лет разобрана. (Антонов, Кобак, 1997)

- 6. Блгв. Князя Александра Невского при Александровском институте. СПб, ул. Смольная (Пальменбахская), 3. Осв. 23.11.1867. «Несколько икон для иконостаса исполнил В.В.Васильев» (Антонов, Кобак, 1997, ИСС, 1878). Храм закрыт в 1917 г. Судьба икон неизвестна.
- 7. Прпп. Сергия и Германа Валаамских при кадетском корпусе императора Александра II, СПб, Итальянская ул., 12. Осв. 02.04.1889. «Крестовые своды церковного зала акад. В.В.Васильев расписал по золотому фону орнаментами 11-13 веков, изображениями пророков, апостолов и святых, исполнив на западной стене «Вход Господень в Иерусалим». Он же был автором образов в низком иконостасе из ореха, который изготовили в мастерской П.С.Абросимова» (Антонов, Кобак, 1997).
- 8. Святителя Николая Чудотворца при ремесленном училище цесаревича Николая. СПб, ул. 1-я Красноармейская, 21. Упоминается икона 1888 года с образом работы В.В.Васильева в киоте по рисунку арх. А.В.Малова (Антонов, Кобак, 1997).
- 9. Святителя Николая Чудотворца при глазной лечебнице. СПб, ул. Моховая, 38. Упоминается «в 1862 г. акад. В.В.Васильев написал образ Тихона Задонского. Церковь закрыта в 1918 (Антонов, Кобак, 1997).
- 10. Троицкая церковь при Свято-Троицкой общине сестер милосердия. СПб, ул. 2-я Советская (Рождественская), 16. После перенесения ее на новое место освящена 22.12.1873. и «оформлена «в византийском стиле». Новый иконостас из американского ореха вырезал В.П.Шутов, иконы в нем на золотом чеканном фоне написал акад. В.В.Васильев. Другой академик Ф.Г.Солнцев пожертвовал несколько своих образов, которые повесили на стенах вместе с иконами из прежнего иконостаса». (Антонов, Кобак, 1997)
- 11. Спасо-Сенновская, СПб, Сенная пл. д.2. «Стены церкви расписаны живописью, с разными священными изречениями. Это сделано известным художником, академиков В.В. Васильевым» (ИСС. Вып.10., 1885. с.11).

Вечерин Петр Яковлевич (? – 1911), платьечник, палешанин. Работал у Софроновых и Пешехонова в Петербурге. (*Колесова*, 2006)

Вечерин Михаил Яковлевич (1857 (?) – 1922), палешанин, личник, мастер стеной росписи. Работал у Пешехонова в Петербурге и у Софроновых: с. Груздево (1879), г.Ярославль (Кафедральный собор, 1881), г.Владимир (Успенский собор, 1882), г. Переславль-Залесский (Никитский монастырь, 1884-1885), с. Жирятино (1895). (Колесова, 2006)

Виноградов Михаил Семенович, палешанин. После работы в Пешехоновской мастерской хозяин своего иконописно-живописного предприятия (*Бакушинский*, 1934, *с*. 254)

По сведениям, изложенным у С.Н. Кондакова (Кондаков, 2002), Виноградов Михаил Семенович родился в 1837 г. Ученик Академии Художеств. В 1865 г. получил вторую серебряную медаль и звание свободного художника исторической и портретной живописи.

Вицын Дмитрий Никандрович, доличник, палешанин (*Бакушинский*, 1934).

Вицын-Докерин Никандр Иванович (? – 1907) палешанин, доличник (платьечник). Работал в Петербурге в мастерской М.Пешехонова. (*Колесова*, 2006)

Волков Илья Михайлович (? – 1875), доличник, родом палешанин. Работал в Петербурге в мастерской М.Пешехонова. Похоронен в Петербурге. (*Колесова*, 2006)

Сохранилось несколько подписных икон (Бакушинский, 1934):

- 1. Икона «Всех скорбящих радости». Подписи: слева внизу «Михаил Иудинъ и илья вольковъ»; справа внизу «написася 1849 года декабря 27 дня в снкпетербурге».
- 2. Икона «Неопалимая купина». Подписи: «Илья Волков написася 1850 года апреля 29 дня в Сампетербурге и Михаил іюдин»
- 3. Икона «Спас на Престоле» Подпись: «1854 въ С.Петербурге. Лицы Петръ Ноговицынъ. Илья Волковъ».
- 4. Икона «Богоматерь на Престоле». Подпись: «Илья Волъковъ лицы Петръ Ноговицынъ»
- 5. Икона «Отечество». Подпись: «Писанъ сей образ въ С. Петербурге 1855 года. Лицы Петръ Ноговицынъ. Платье Илья Волъковъ.»

Волков Лев Ильич, палешанин, сын Волкова Ильи Михайловича, работал личником в пешехоновской мастерской (*Бакушинский* 1934; *Колесова*, 2006)

Иудин (Юдин) Михаил Иудович (1830(?) - 1900), палешанин, личник. Работал у Софронова (1840-е - 50-е гг.), затем в Петербурге, в мастерской М.Пешехонова, потом - хозяин мастерской в Петербурге (Колесова, 2006).

Неоднократно упоминается в книгах приходов – расходов Валаамского монастыря за 1853 г - получал деньги за свои написанные для Валаама иконы, а также получал деньги за других иконописцев, в частности, за работы Кавардакова).

Сохранилось несколько подписных икон:

- 1. Икона «Всех скорбящих радости». Подписи: слева внизу «Михаил Иудинъ и илья волъковъ»; справа внизу «написася 1849 года декабря 27 дня в снкпетербурге».
- 2. Икона «Неопалимая купина». Подписи: «Илья Волков написася 1850 года апреля 29 дня в Сампетербурге и Михаил іюдин»
- 3. Икона «Коронование Марии». 1873. Дерево, масло. 53 х 43 «Написася 1873 г, маия 27 дня в Санкт. Петербурге, иконописецъ Михаилъ Иудинъ Палеховский, 55 годов» (Москва, по книге Красилин, Данченко, 1994)

- 4. Икона «Не Рыдай Мене, Мати», дерево, масло. 1872. СПб. Икона была принесена на экспертизу в Москву в 1988 г. (Красилин, Данченко, 1994)
- 5. Икона «Богоматерь Смоленская» 44 х 37,3 х 23 см, Текст на обороте: «Написася 1889 го 7 сент. в Сампетербурге иконописцом Михаилом Иудиным усердием раба Божия Никанора Иванова»
- 6. Икона Крест-Распятие с предстоящими с меднолитой вставкой Креста, СПб, частное собрание (2006), датирующая надпись: «Написася 1874 года 2 но…/ иконописец Михаил Иу/дин»

Корин Дмитрий Николаевич (1852 – 1900) - личник и доличник, отец художника Павла Корина. Во время поездок в Палех для подбора художников в мастерскую, Василий Макарьевич Пешехонов останавливался в доме Николая Илларионовича Корина, одного из лучших хозяев-мастеров. Николай Илларионович содержал ямской двор. Так Василий Макарьевич вывез из Палеха для работы в своей мастерской сына Николая Илларионовича, Дмитрия Николаевича Корина, который был специалистом и по личному и по доличному письму.

1. Икона «Преподобный Сергий Радонежский». Музей Палеха. 1889, подпись мелким шрифтом по краю лузги: «ПИСАЛЪ СИЮ ИКОНУ ДМИТРИЙ КОРИНЪ 1889 ГОДА В СЕЛЕ ПАЛЕХЪ»

О.Колесова сообщает, что Д.Н. Корин был только доличником и работал у Софроновых и в Петербурге у Пешехоновых. (*Колесова, 2006, с. 416*)

Лятовы - семья иконописцев, родом из Палеха. По сведениям Бакушинского, у Пешехонова работало несколько Лятовых.

Лятов Ксенофонт Андреевич, крестьянин Бутурлиных, доличник. Работал у Софроновых (1860-е гг.), в Петербурге (в мастерской М.Пешехонова). Умер от старости (в июне 1887 г.) (*Колесова*, 2006, *с.*419).

В переписке Пешехоновых сообщается, что в реставрации Киево-Софийского собора участвовал Ксенофонт Андреев. Возможно, речь идет о Лятове. Также в записках Максимова упоминается работник мастерской Ксенофонт.

Бакушинский сообщает, что Лятов Ксенофонт Андреевич был мастером по пробелке золотом в мастерской Пешехоновых. (*Бакушинский*, 1934, *с*.254)

Максимов Василий Максимович

По сведениям С.Н. Кондакова (Кондаков, 2002), Максимов В.М. родился в 1844, умер 18 ноября (1 декабря) 1911 г. Ученик Академии Художеств с 1863 по 1866 г. В 1864 г. получил вторую серебряную медаль и золотую медаль за экспрессию в картине «Деревенская сцена», в 1865 г. вторую серебряную медаль, в 1866 г. – первую серебряную медаль и звание классного художника третьей степени. В 1870 г. присвоено звание классного художника первой степени за картины «Мечты о будущем» и др. Состоял членом товарищества передвижников с 1871 г. В 1878 г. удостоен звания академика.

Автобиографические записки В.М.Максимова сообщают, что он был учеником в иконописной мастерской Пешехоновых более года 1855-556 гг.

Мартынов Михаил Дмитриевич был иконописцем Пешехоновской мастерской, впоследствии академик живописи (*Бакушинский*, 1934). Антонов и Кобак упоминают другого академика живописи Мартынова Дмитрия Никифоровича (1826 – 1889), который выполнил

- 1. настенные росписи в парусах и сводах (совместно с Ф.М. Седовым) в храме Преображения Господня Всей Гвардии в 1875 г. (Антонов Кобак 1994)
- 2. Святителя Николая Чудотворца при ремесленном училище цесаревича Николая. СПб., ул. 1-я Красноармейская, 21. Упоминается икона «Покрова» кисти Д.Н. Мартынова (Антонов, Кобак, 1997).
- 3. Храм Воскресения Христова в доме И. Мятлевой. СПб, Исаакиевская пл., 9. «В 1875-76 гг. акад. Д.Н. Мартынов написал для иконостаса новые иконы, запрестольный образ и плащаницу». Церковь ликвидирована в 27.04.1926, «иконостас, иконы и утварь перевезены в Музей отжившего культа» (Антонов, Кобак, 1997).
- 4. Храм Преображения Господня при доме милосердия. СПб, ул. Орбели (Б.Объездная), 25. Упоминается только одна икона Мартынова Д.Н. «икона в память спасения в Борках была последней работой акад. Д.Н. Мартынова». Храм закрыт в 1932, судьба икон неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997)

По сведениям, изложенным у С.Н.Кондакова (Кондаков, 2002), Мартынов Дмитрий Никифорович родился 29 мая (10 июня) 1826 года. Умер 22 марта (3 апреля) 1889 г. Учился в Петербургской рисовальной школе для приходящих. Ученик Академии Художеств с 1843 по 1857 г. В 1848 г. получил II серебряную медаль, в 1850 г. – I серебряную медаль, в 1851 г. – II золотую медаль за программу «Мучения св. Себастьяна», впоследствии еще две золотых и две серебряных награды. С 1854 по 1857 гг. занимал должность помощника преподавателя в оригинальных классах Академии Художеств. В 1855 г. удостоен похвалы Совета Академии Художеств за картину «Христос у Марфы и Марии». В 1858 г. отправлен пенсионером заграницу. В 1864 г. удостоен звания академика.

Ноговицыны – палешане, в мастерской Пешехонова работали трое Ноговицыных, один доличник, два личника (*Бакушинский 1934, с.253*).

Ноговицын Петр Ионович, палешанин, личник. (*Колесова*, 2006, *с.*422) Упоминается в автобиографических записках В.М.Максимова (1855-56) как главный мастер-личник в мастерской В.М. Пешехонова.

Сохранилось несколько подписных икон:

- 1. Икона «Спас на Престоле» Подпись: «1854 въ С.Петербурге. Лицы Петръ Ноговицынъ. Илья Волковъ».
- 2. Икона «Богоматерь на Престоле». Подпись: «Илья Волъковъ лицы Петръ Ноговицынъ»

3. Икона «Отечество». Подпись: «Писанъ сей образ въ С. Петербурге 1855 года. Лицы Петръ Ноговицынъ. Платье Илья Волъков»

Первухин - родом из Твери, работник Пешехоновской мастерской (*Бакушинский*, 1934). Других сведений нет.

Перфильевы (семья) – иконописцы, палешане, работали у Пешехоновых, впоследствии организовали свою иконописную мастерскую (*Бакушинский*, 1934).

Скопин Василий – иконописец пешехоновской мастерской (Бакушинский, 1934). Подписная икона: «Да молчит всякая плоть человеча». Подпись: «Написася сей стый образ 1853 года. Писал иконоп. Васил. Скопин».

V Фад(д)еевы. Бакушинского упоминается, что мастер пешехоновской мастерской Фаддеев - новгородец. В Русском музее Санкт-Петербурга хранится икона «Двенадцать апостолов», подписанная Фаддеевым (1853) и с обратной стороны Василием Пешехоновым, что подтверждает сведения Бакушинского 0 работе Фаддеева Пешехоновской мастерской. Икона является точной копией византийского образа, что показывает высокую профессионализма, проявленную художником. Впоследствии Фаддеев организовывает собственную мастерскую (Бакушинский, 1934, с. 254). И.В.Сосновцева выявила в переписке Пешехоновых упоминания, что в Киеве в 1848 году работали Василий и Алексей Фаддеевы (из Бежецка).

По сведениям, изложенным у С.Н.Кондакова (Кондаков, 2002), Фадеев (Фаддеев) Владимир Александрович родился в 1836 г. Ученик Академии Художеств с 1850 по 1859 гг. В 1858 г. получил вторую серебряную медаль за картину «Кабак». В 1859 г. присвоено звание неклассного художника портретной и жанровой живописи.

Фаддеев В.А. написал

- 1. иконостасы для двух приделов св. Александра Невского и свт Николая (осв. 24.06.1844) церкви свв. Равноапостольных Кирилла и Мефодия (СПб, Лиговский пр., 128, угол наб. Обводного канала). В 1938 г. Церковь закрыта, судьба икон неизвестна (Антонов, Кобак, 1994, с. 162-164)
- 2. Храм Сретения Господня при Фельдъегерском корпусе. СПб, наб. р. Фонтанки, 90. Храм осв. 02.02.1865 и приписан к Введенскому собору. «роспись в церкви исполнил В.А. Фаддеев». Храм закрыт в 1921 и через два года ликвилирован. (Антонов, Кобак, 1997)
- 3. Храм равноапостольной Марии Магдалины при дворце вел. Кн. Ольги Александровны. СПб, ул. Чайковского (Сергиевская), 46-48. Осв. В 1961 г. «Иконы писал В.А. Фаддеев». Церковь закрылась в 1917 г. и ликвидирована пятью годами позже, иконостас отдан в Спас-на-Крови, остальное убранство в церковь свв. Захарии и Елизаветы. (Антонов, Кобак, 1997;

Инвентарь движимого имущества дворца... вел. Кн. Ольги Александровны. СПб, 1905)

4. Храм равноапостольной кн. Ольги при общине сестер милосердия. СПб, ул. Чайковского (Сергиевская), 52-54 и 73. Осв. 25.07.1853. «Образа в дубовом иконостасе писал В.А. Фаддеев». Закрыт в 1922 г. Судьба иконостаса неизвестна. (Антонов, Кобак, 1997)

Чупасов – родом из Твери, работник Пешехоновской мастерской. (*Бакушинский*, 1934). Других сведений нет.

Шарманов - родом из Твери, работник Пешехоновской мастерской. (*Бакушинский*, 1934). Других сведений нет

Шубкин - родом из Новгорода, работник Пешехоновской мастерской (*Бакушинский*, 1934). Других сведений нет