

Галунова Светлана Николаевна

ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО КРАЯ И "ЗОЛОТОЙ ВЕК" КУЛЬТУРЫ ЯРОСЛАВЛЯ

Статья посвящена проблеме иконописания в Череповецком крае в конце XVII - начале XVIII в. В этот период на иконопись Череповецкого края большое влияние оказала ярославская школа, которая переживала период наивысшего расцвета. Данная проблема изучена недостаточно, поскольку Череповецкий историко-художественный ареал открыт сравнительно недавно. Русская икона в своем развитии отражает взаимосвязь различных школ и художественных традиций. Изучение наследия каждого локального художественного центра принципиально важно для понимания всей русской культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/11/5.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 11 (113). С. 21-26. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

8. По вопросу приемлемости жалобы № 38951/13 «Роберт Михайлович Абрамян (Robert Mikhaylovich Abramyan) против Российской Федерации», жалобы № 59611/13 «Сергей Владимирович Якубовский (Sergey Vladimirovich Yakubovskiy) и Алексей Владимирович Якубовский (Aleksey Vladimirovich Yakubovskiy) против Российской Федерации» [Электронный ресурс]: решение ЕСПЧ от 12.05.2015 г. Доступ из СПС «КонсультантПлюс».
9. Поляков И. Н. О проверке и пересмотре судебных актов в гражданском и арбитражном процессах // Арбитражный и гражданский процесс. 2014. № 6. С. 33-37.
10. Постановление Президиума Брянского областного суда № 44Г-47/2016 4Г-926/2016 от 12 октября 2016 г. по делу № 44Г-47/2016 [Электронный ресурс]. URL: <http://sudact.ru/regular/doc/4OxLSN8ApKgR/> (дата обращения: 29.11.2016).
11. Постановление Президиума Хабаровского краевого суда № 44У-108/2016 4У-723/2016 от 1 августа 2016 г. по делу № 44У-108/2016 [Электронный ресурс]. URL: <http://sudact.ru/regular/doc/gW2OQKiX2MgW/> (дата обращения: 29.11.2016).
12. Сахнова Т. В. О пределах проверки судебных постановлений в гражданском процессе России // Арбитражный и гражданский процесс. 2014. № 4. С. 45-46.
13. Чельцов М. А. Развитие института обжалования и пересмотра приговоров в советском уголовном процессе // Всесоюзный юридический заочный институт. Ученые записки. М., 1948. С. 103-115.

RELEVANT PROBLEMS OF THEORETICAL UNDERSTANDING AND PRACTICAL IMPLEMENTATION OF THE CONCEPTION OF APPELLATE PROCESS IN CIVIL PROCEDURE

Bondarenko Taras Alekseevich

*The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Branch) in Saratov
bondarenko.taras@yandex.ru*

This article discusses the problem of theoretical understanding and practical implementation of the existing conception of appellate process in civil procedure. The author reveals the main ideas that are typical for this kind of legal proceedings on the basis of the conducted historical analysis. In the paper it is concluded that development of the institution of appellate process is possible in case of fundamental restructuring of the judicial system expressed in expanding boundaries of application of the auditing principle and transformation of reviewing authority.

Key words and phrases: conception of appellate process; classical model; auditing principle; court power; evidence examination order.

УДК 745.04

Искусствоведение

Статья посвящена проблеме иконописания в Череповецком крае в конце XVII – начале XVIII в. В этот период на иконопись Череповецкого края большое влияние оказала ярославская школа, которая переживала период наивысшего расцвета. Данная проблема изучена недостаточно, поскольку Череповецкий историко-художественный ареал открыт сравнительно недавно. Русская икона в своем развитии отражает взаимосвязь различных школ и художественных традиций. Изучение наследия каждого локального художественного центра принципиально важно для понимания всей русской культуры.

Ключевые слова и фразы: Череповецкий край; историко-художественный ареал; Череповецкий Воскресенский монастырь; иконописное наследие; иконография; иконописная традиция; иконописная школа Ярославля.

Галунова Светлана Николаевна, к. искусствоведения

*Череповецкий государственный университет
sng2052@yandex.ru*

ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ ЧЕРЕПОВЕЦКОГО КРАЯ И «ЗОЛОТОЙ ВЕК» КУЛЬТУРЫ ЯРОСЛАВЛЯ

Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 15-14-35001.

Русская икона на протяжении десятков лет привлекает внимание искусствоведов, историков, богословов, художников. Иконописное наследие Древней Руси – поистине уникальное явление в мировой художественной культуре, оно включает и произведения столичного региона с центром в Москве, и Пскова, и Ростова Великого с обширными территориями, входившими некогда в состав Ростовской епархии, и Великого Новгорода, владения которого простирались по берегам Онежского озера и Архангельского Поморья. В пределах этих крупных регионов выделялись субрегионы, в которых формировались свои историко-художественные особенности. По мнению ряда исследователей, особую географическую зону представляет собой Заволжье, включающее уезды в верхнем течении Волги (Костромской, Романовский, Угличский и Ярославский), а также примыкающие к ним земли волжского левобережья (Белозерский, Галичский и Пошехонский уезды). В XVI-XVII вв. своеобразие заволжских территорий заключалось в том, что, с одной стороны, они были тесно связаны с московскими уездами, а с другой – с уездами Русского Севера и Приуралья [7, с. 9].

Среди субрегиональных образований Заволжья особое место принадлежит Пошехонью (этим термином обозначают земли, лежащие по реке Шексне). Южная часть Пошехонья расположена в нынешней Ярославской области, в культурно-историческом отношении она теснейшим образом связана с Верхневолжским регионом. Около 1362 г. в Пошехонье, среднем течении Шексны, при впадении в нее притока Ягорбы, возникает Череповецкий Воскресенский монастырь, ставший впоследствии важнейшим центром духовной культуры края. Вокруг монастыря основываются пустыни и погосты, в которых не только концентрируются привозные произведения иконописи, но и развивается собственное иконописание, формируется особый историко-художественный ареал.

Сложение своеобразной иконописной традиции в Череповецком крае (ареале) произошло в конце XV – начале XVI в. Связано это с достаточно поздним освоением заволжских территорий Древней Руси. В данный период ведущие художественные центры (Ростов Великий, Тверь, Великий Новгород) постепенно утрачивают оригинальные черты под влиянием московского искусства. Иконописцы Череповецкого ареала были восприимчивы к различным художественным тенденциям, они талантливо использовали достижения ведущих иконописных школ. Исторически сложилось так, что со времен глубокой древности обитатели этого небольшого ареала наиболее активные контакты развивали в южном направлении. Поэтому в иконописном наследии Череповецкого ареала в большей степени ощущается влияние художественной традиции Ростова Великого, Твери, а в дальнейшем – Ярославля.

Как известно, развитие художественной культуры происходило неравномерно, поэтому наивысший расцвет иконописания на Русском Севере пришелся на более поздний период, чем это было в центре Руси. Значительная часть иконописных произведений второй половины XVII – начала XVIII в., происходящих с территории Череповецкого уезда, почти не исследована, хотя обладает высокими художественными достоинствами. Изучение череповецкой иконописи представляет сложности по той причине, что лишь примерно десятая часть из сохранившихся в музейных фондах произведений раскрыта методами научной реставрации. Одни иконы законсервированы, другие находятся под слоем записей поздней живописи.

Иконописная традиция Череповецкого края конца XIV – XVII в. в настоящее время рассматривается как своеобразный вариант Верхневолжской художественной традиции [10]. К данному выводу первым пришел исследователь А. А. Рыбаков, он отреставрировал и ввел в научный оборот ряд произведений череповецкой иконописи, а также составил их каталог. Основные результаты исследования отражены А. А. Рыбаковым в работах «Устюжна. Череповец. Вытегра» (1981), «Вологодская икона. Центры художественной культуры земли Вологодской XIII-XVIII веков» (1995) и др. В 2009 г. вышел в свет альбом О. В. Куликовой «Древние лики Русского Севера», где были представлены иконы из собрания Череповецкого музея. Попытка выявить основные особенности местной иконописи XVII-XVIII вв. была предпринята автором данной статьи [1].

При всей значимости указанных трудов в задачи авторов не входил углубленный историко-художественный анализ произведений поздней иконописи. Не исследован достаточно вопрос, в какой степени имело место влияние ведущих иконописных школ, в частности, ярославской, на сложение и развитие иконописной традиции в Череповецком крае. Кроме того, большая часть произведений позднего периода (XVII-XVIII вв.), происходящих с территории Череповецкого уезда, не раскрыта и не введена в научный оборот. На настоящий момент не существует исследований, где была бы представлена классификация череповецкой иконы XVII-XVIII вв. Между тем, сохранились не только отдельные произведения данного периода, но и целые иконописные комплексы. Значительное собрание иконописных произведений XVII-XVIII вв. находится в собрании Череповецкого музейного объединения (ЧерМО).

Цель данной статьи – показать на конкретных примерах, какое влияние оказала иконопись Ярославля, в наивысший период своего расцвета, на развитие иконописания в Череповецком крае во второй половине XVII – начале XVIII в.

Сама по себе иконопись XVII в. представляет собой особое явление в русской культуре, которая после бедствий Смутного времени развивается по иным направлениям, нежели ранее. В русской иконе теперь объединяются разнообразные, подчас даже противоположные тенденции. Несомненно, знаменательным явлением во всей русской художественной культуре XVII в. является расцвет искусства в Ярославле. Это столетие заслуженно называют «золотым веком» ярославской культуры. Ярославская школа оказала значительное влияние на развитие иконописания в Вологде, Костроме, Нижнем Новгороде и даже в Москве. Артели ярославских иконописцев расписывали храмы по всей Руси. В стилистике целого ряда иконописных произведений Череповецкого края второй половины XVII в. также просматривается влияние ярославских мастеров.

Влияние иконописи Ярославля прослеживается, прежде всего, в распространении икон, особенно житийных, с усложненной композицией средника и клейм, в интересе к повествовательным мотивам и занимательным деталям. Клейма, порой, не отделяются друг от друга, их сцены размещаются в свободном порядке на иконной плоскости и образуют дальние планы общей композиции. Кроме того, встречается и другая особенность: средник иконы отделяется от полей декоративными живописными рамками, золотой или серебряный орнамент которых написан по цветному фону, заполненному лаковыми вставками [5, с. 45]. В колористическом отношении для этих икон характерно сочетание зеленоватых и оливковых тонов с охрами, красными, малиновыми, розоватыми оттенками и золотым (иногда серебряным) фоном. Можно заметить, что и красочные слои накладываются более плотным слоем, чем на иконах конца XIV – начала XVII в., теперь они обретают некую весомость, материальность.

Один из ярких примеров, иллюстрирующих новый подход к иконописанию, – замечательная икона «Чудо Георгия о змие» XVII в., поступившая в Череповецкий музей из д. Маза Кадуйского района. Для более ранних

аналогичных икон характерно иное изображение: св. Георгий на коне поражает змия, а сверху воина благословляет Христос. Теперь всю правую часть композиции занимает легендарный град Ласия со сказочно замысловатыми зданиями, на фоне которых предстают царь, царица, приближенные и «народ» – все изображены в изысканных одеждах. Усложнение данной композиции присутствует не только в череповецкой иконе. В качестве примера можно привести аналог самого конца XVI в., происходящий из Воскресенской Лещевской церкви Кадниковского района (ныне в Вологодском музее-заповеднике). Икона отличается своеобразной повествовательностью, подробным изображением основных событий жития святого. Однако в череповецкой иконе меняются даже приемы моделировки лика: видна попытка передать его объем за счет усиления контраста между светом и тенью. Да и сама непривычная для произведений XVI в. излишняя округлость лика уже мало напоминает иконописную. Широко раскрытые глаза святого по-своему выразительны, но выражение их сильно отличается от лучших иконописных образцов XV-XVI вв.: глаз приобретает округлую форму и, кроме того, любопытно-удивленное выражение. Доспехи святого, развевающийся на ветру гиматий со сложными складками, грива и снаряжение коня – все исполнено почти ювелирного изящества. От взора иконописца не ускользает мельчайшая деталь. Укороченные по пропорциям фигуры горожан выглядят статичными, однако художник вводит разнообразные жесты рук, чтобы выразить отношение своих героев к происходящему. Несколько полноватые лики наблюдающих за событием людей исполнены рельефно. Одежды, напротив, решены плоскостно. Иконописец с ювелирной тонкостью выписывает сложнейшие узоры на тканях, головных уборах, пытается передать фактуру чешуи змия. Цвета иконы изысканно сгармонизованы: преобладают разнообразные тонкие охристо-зеленоватые оттенки. Линия тонка и виртуозна. Все носит следы утонченности и безупречного вкуса. Проявляется стремление художника передать событие занимательно, со всеми возможными подробностями. Он явно увлекается внешней стороной изображаемого.

Из Троицкого собора г. Череповца происходит житийный образ св. Сергия Радонежского XVII в. В общем, иконография святого восходит к известному шитому покрову начала XV в., находившемуся на раке св. Сергия. В колорите преобладают мягкие охристые, коричневые и оливковые оттенки, дополненные яркими пятнами киновари. Поле иконы окрашено коричневатой охрой (что характерно для череповецких икон). Средник обрамлен полосой со сложным растительным орнаментом и розетками по углам. Орнамент написан по серебряному полю цветными лаками. Хотя комбинированная техника встречается в иконах XIII-XV вв., среди икон Череповецкого ареала это произведение – одно из первых выполненных с применением лаков. Живопись цветными лаками по золотому (или серебряному) фону в этот период довольно широко применяется в ярославской иконописи. Можно привести целый ряд житийных икон, находящихся в Ярославском художественном музее: «Вмч. Феодор Стратилат», «Свт. Иоанн Златоуст» (первая половина XVII в.), «Прп. Макарий Унженский» (1630-1640 гг.), «Св. Екатерина в житии» (середина – третья четверть XVII в.), «Богоматерь Толгская» (1655 г.) и др., где средник точно так же обрамлен полосой с растительным орнаментом.

Вокруг средника череповецкой иконы расположены 24 клейма. Архитектурные элементы являются своеобразным обрамлением каждой сцены. Подобное композиционное решение встречается в житийных иконах Ярославля и Поволжья. Можно отметить в этой связи, например, упомянутые выше иконы св. Екатерины, свт. Иоанн Златоуста и прп. Макария Унженского, где в клейма вводятся многочисленные элементы архитектуры. Этими же особенностями отличаются иконы «Иоанн Богослов на о. Патмос» конца XVII в. из Троицкой церкви с. Губачево Угличского района и «Благовещение со сценами Акафиста Божией Матери» конца XVII в. из Костромы, находящиеся ныне в Угличском музее-заповеднике [2, с. 124, 142]. В дальнейшем элементы пейзажа и архитектуры превратятся в своего рода связующие элементы между средником иконы и клеймами, которые, в ряде случаев, уже будут располагаться в свободном порядке на иконной плоскости. В череповецких иконах эти черты проявятся примерно во второй половине XVII в.

В собрании Череповецкого музея находятся 148 икон, поступивших в 1977 г. из деревянной церкви св. Николая Чудотворца с. Дмитриево. Иконы созданы около 1676 г. в различной стилистической манере, однако в значительной части из них ярко отразилось влияние иконописи Ярославля. В 1978 г. все иконы поступили в Череповецкий музей, где ныне и находятся.

«Троица Ветхозаветная в деяниях» происходит из местного ряда иконостаса. В центральной части представлено традиционное изображение трех Ангелов, восседающих за Престолом. Средник уже не отделяется строго от клейм; организующее начало вносят элементы архитектуры: каждая сцена находится в отдельном помещении и снабжена подробной надписью. Композиция средника относится к распространенному варианту, где выделен центральный Ангел, а правый и левый расположены симметрично (центральный Ангел чуть склоняет голову к восседающему справа). На Престоле с узорчатой скатертью – три чаши, хлеба и лжицы. На переднем плане – узорчатые сосуды различной формы на подносе. Троица изображена на фоне палат со многими покоями. Введение элементов архитектуры очень характерно для ярославской иконописи данного периода. Фигуры, расположенные в клеймах, отличаются меньшим размером. Авраам и Сарра изображены так, что сосуды в их руках частично перекрывают крылья Ангелов, это способствует композиционной связи центральной части и клейм. Композиция производит впечатление перегруженности из-за избытка персонажей, архитектурных и всевозможных деталей.

Ближайший аналог череповецкой иконы – «Троица Ветхозаветная» XVII в. из Ярославского художественного музея. Родство наблюдается не только в иконографии, но и в деталях: общее расположение клейм, позы персонажей в них, даже форма сосудов на Престоле и рядом с ним. В той и в другой иконе применена техника чернения по серебру цветными лаками.

Череповецкую икону можно сравнить также с двумя аналогичными из Угличского музея конца XVII – начала XVIII в. На более ранней иконе присутствуют замысловатые элементы архитектуры, вводятся дополнительные персонажи, наблюдается интерес к объему [Там же, с. 140]. На иконе начала XVIII в. присутствуют сцены деяний, отграниченные друг от друга элементами пейзажа и архитектуры [Там же, с. 141].

Другая икона из с. Дмитриево – «Воскресение Христово – Сошествие во ад» с 12 клеймами страстей также исполнена в сходной стилистической манере. Иконографически образ из с. Дмитриево сходен с двумя иконами из Ярославля: «Воскресением» первой половины XVII в. из церкви Спаса Нерукотворного Образа (на Пробойной улице) и «Воскресением» из церкви Илии Пророка (1680 г.). На этих иконах имеются два центра: «Восстание из гроба» и «Сошествие во ад». Хотя с XVII в. вообще заметно усложнение данной композиции, вариант, где присутствуют два центра, получил наибольшее распространение в Поволжье, а именно в Ярославле и Костроме [6]. Клейма в данных произведениях свободно вписаны между двумя основными центрами, количество и расположение их примерно совпадает. Как правило, вверху, в самом центре – «Вознесение», чуть ниже справа – «Троица Новозаветная», «Беседа благоразумного Разбойника в раю с Илией и Енохом», внизу – «Явление Христа апостолам на море Тивериадском». Слева – «Распятие» или «Положение во гроб», «Явление Христа Марии Магдалине», «Жены Мироносицы у Гроба Господня», «Уверение Фомы». Сверху вниз, слева от Христа, Ангелы спускаются в ад, один из них поражает Сатану. Справа, из ада, вверху поднимаются праведники, среди которых выделяются Цари и Пророки. Более усложненную композицию имеет средник иконы «Воскресение – Сошествие во ад, с Праздниками и историей Страстей Христовых» (1640-х гг.), похищенная в 1995 г. из церкви Николая Надеина в Ярославле и в 2016 г. вернувшаяся в Россию, а также московский аналог из собора Воскресенского монастыря г. Углича (первая треть XVII в.). Две последние иконы имеют еще по 18 самостоятельных, отделенных друг от друга, клейм.

В русле ярославской школы созданы образы «Неопалимая Купина», «Благовещение» и иконы Деисуса той же Никольской церкви. В иконе «Неопалимая Купина» обращает на себя внимание виртуозное мастерство иконописца, владеющего безупречным рисунком и изящной линией. Художник свободно изображает ангелов в разнообразных позах, придавая композиции динамику, тонкими штрихами накладывает белильные движки, завершая моделировку ликов, гибкой линией передает складки, облегающие тело. Композиция житийного образа «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» из с. Таница (1698) восходит к аналогичным ярославским иконам XVI-XVII вв. [4, ил. 33, 35, 70]. Череповецкая икона, несомненно, принадлежит кисти иконописца из крестьян, она отличается лаконичностью композиции и отсутствием какой-либо изысканности, выглядит архаичной на фоне современной ей иконописи. Несмотря на это, следуя особенностям иконописи своего времени, художник стремится передать некоторые особенности пустынного пейзажа со скудной растительностью в среднике и клеймах, а одежды расписывает растительным орнаментом.

Влияние иконописи Ярославля присутствует и в иконах, находившихся в иных храмах уезда. Например, удивительное иконографическое и стилистическое сходство можно заметить между «Богородицею Умиление Корсунской» из с. Курилово конца XVII в. и более ранним аналогом из церкви Димитрия Солунского в Ярославле, находящимся в Ярославском художественном музее. Ярославская икона, по мнению исследователей, принадлежит к направлению первой половины XVII в., для которого характерна монументализация образов. Возможно, ярославский иконописец следовал какому-то греческому образцу [8, с. 18-19]. Аналогичное изображение, но исполненное в зеркальном отражении, мы видим и на московской иконе «Богородице Корсунская, с предстоящими Апостолом Петром и святой пророчицей Анной» второй половины XVII в., которая хранится в Костромском музее-заповеднике [11, с. 104-105]. Особенностью череповецкой иконы является серебряный фон средника (на ярославской он охристо-желтый), на котором изображены цветы и символ процветшего креста.

На иконе – оглавное изображение Богородицы с Младенцем. Черты лика Богородицы укрупнены. Моделировка его жестковата, в ней значительную роль играет линия. Красочные слои положены плотным слоем. Выразительны крупные глаза Богородицы, наружные углы которых характерно опущены вниз. Верхние веки были написаны двумя светлыми дугообразными линиями, но в настоящее время эти мазки сильно потерты, по этой причине глаз воспринимается широко распахнутым, плоским. Округлый лик высветлен в различных местах – не всегда в соответствии с реальной формой. От этого он выглядит пухлым, лишенным изящества. Аналогичные высветления на ликах в виде небольших участков присутствуют на иконах из Угличского музея-заповедника: «Женах Мироносицах», «Богородице Казанской» второй половины XVII в., а также на «Троице» конца XVII в. [2, с. 134-135, 140].

В ряде иконописных произведений Череповецкого края черты ярославской школы проявились не столь отчетливо, здесь скорее можно говорить об общих особенностях иконописи Верхнего Поволжья. Они присутствуют в живописи Царских Врат из Череповецкого Воскресенского собора, «Троицы» из Покровской церкви с. Конечново, четырехчастной иконы из д. Хмелина, в образах святых Филиппа Ирапского, Макария Унженского, Богородицы «Всех Скорбящих Радость» и «Прибавление ума» из Мороковского женского скита Спасова Согласия, в «Огненном восхождении Пророка Илии» из д. Демидово, житийной иконе «Св. Николай Зарайский» из Спасо-Преображенской Михайловской церкви и других иконах конца XVII – XVIII в., находящихся ныне в собрании Череповецкого музея. Для большинства икон характерны плоскостная силуэтная манера письма, отсутствие резких контрастов, предпочтение теплого колорита, в котором присутствуют охры различных оттенков, киноварь, а также контрастные зеленые тона, отличающиеся разнообразием.

К числу достаточно редких относятся иконы основателей пустыней Череповецкого края – преподобных Филиппа Ирапского и Игнатия Ломского. Оба образа находились на раках святых в основанных ими пустынях.

Икона прп. Филиппа была исполнена в 1669 г., она является списком со старинного не сохранившегося образа, присланного княгиней Ольгой Кривоборской в Филипо-Ирапскую пустынь из Москвы. Это – первое из известных дошедших до наших дней изображение святого (в источниках имеются упоминания примерно о 15 иконах св. Филиппа). Привлекает внимание блестящее владение иконописцем и живописными, и графическими приемами. Несмотря на то, что икона была поновлена в XIX в. и невозможно в полной мере судить о достоинствах первоначальной живописи, несомненно, она – одно из замечательных произведений местных мастеров XVII в., ориентировавшихся на иконописные традиции Верхней Волги.

Образ прп. Игнатия Ломского конца XVII в. из церкви Спаса Нерукотворного д. Спас-Лом Череповецкого района был исполнен Иоанном Никифоровым и находился на раке святого [3, с. 447]. Изображение прп. Игнатия Ломского встречается на иконах Вологодских и Ярославских святых. Образ обнаруживает иконографическое сходство с изображением святого на иконе конца XVII в. из Третьяковской галереи, где прп. Игнатий представлен вместе со св. Игнатием Богоносцем [9]. Наблюдается разнообразие тональных градаций с преобладанием приглушенных коричневато-зеленых оттенков.

В целом, произведения, созданные в этот период в Череповецком крае, обнаруживают заметное иконографическое и стилистическое сходство с иконами, созданными мастерами Ярославля. В то же время, они существенно отличаются от соседних ареалов Вологодского региона, иконописание в которых также испытало влияние ярославской школы, хотя и в меньшей степени.

Несомненно, исследование череповецкой иконы XVII-XVIII вв., в которой так ярко отразились черты ярославской школы, представляется перспективным в научном отношении, оно обогащает наши представления о развитии иконописания на Руси в период, когда в иконописи постепенно проявляются черты, сближающие ее со светской живописью [1, с. 56-57]. Поздняя икона представляет собой поистине уникальное явление, когда в рамках одного вида живописи зарождается и развивается совершенно иное направление. С одной стороны, в русской иконе присутствуют традиционные образы, иконографические схемы, плоскостная манера письма. С другой стороны, изменяется трактовка иконописного образа, акценты переносятся с внутреннего его состояния на нечто внешнее. Ярославские иконописцы, возможно, как никакие другие, восторженно отобразили в своих произведениях радость земного бытия, красоту русского пейзажа и архитектуры и даже, казалось бы, обыденных, второстепенных предметов. Своей живописью они воспевают красоту Богом сотворенного мира. Эти черты предвосхищают особенности, характерные для светской живописи, объектом изображения которой является чувственно воспринимаемый мир. Иконописный образ, в интерпретации художников, все более наделяется чертами, хотя и по-своему возвышенными, прекрасными, но присущими чисто мирскому пониманию Божественной красоты.

По сути, деятельность иконописцев ярославской школы стала завершающей в развитии собственно иконописания на Руси. В дальнейшем приходится говорить уже не о существовании иконописных школ в полном смысле этого слова, а о стилях, направлениях, об индивидуальной манере того или иного художника, который мог быть и иконописцем, и живописцем одновременно. Однако воздействие ярославской иконописи на расположенные в относительной близости от Ярославля художественные центры было столь значительно, что проявлялось оно вплоть до середины XVIII в. Под ее непосредственным влиянием развиваются многочисленные очаги иконописания, творят талантливые иконописцы, деятельность которых была особенно востребована в связи с масштабным церковным строительством, начиная со второй половины XVII в. Один из наиболее ярких примеров тому – иконописное наследие Череповецкого края, которое органически впитало в себя особенности творчества мастеров ярославской школы. Иконописание этого сравнительно небольшого историко-художественного ареала во второй половине XVII в. также переживает новый период своего расцвета.

Список литературы

1. **Галунова С. Н.** Иконопись Череповецкого ареала II половины XVII – XVIII вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2010. № 1 (5). С. 54-57.
2. **Горстка А. Н.** Иконы Углича XIV-XX вв. М.: Гранд-Холдинг, 2006. 207 с.
3. **Кочетков И. А.** Словарь русских иконописцев XI-XVII веков. М.: Индрик, 2003. 815 с.
4. **Масленицин С. И.** Ярославская иконопись. М.: Искусство, 1983. 193 с.
5. **Музей русской иконы. История собрания, обзор коллекций, новые поступления и открытия** / авт.-сост. И. Шалина. М., 2011. 152 с.
6. **Музей русской иконы** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=325> (дата обращения: 12.09.2016).
7. **Писцовые книги Верхнего Заволжья** / сост. М. Е. Зенченко (отв. сост.), В. Ю. Беликов, Н. П. Воскобойникова, Г. А. Иванова, А. В. Кадик. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 448 с.
8. **Похвала Богоматери: иконы Ярославля XIII-XX веков из собрания Ярославского художественного музея:** каталог выставки / авт.-сост. О. Б. Кузнецова и А. В. Федорчук. М., 2003. 80 с.
9. **Православная энциклопедия** [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravenc.ru/text/293411.html#part_2 (дата обращения: 10.09.2016).
10. **Рыбаков А. А.** Некоторые технико-технологические и художественные особенности иконописи Череповецкого ареала XV-XVI вв. // Вестник Череповецкого государственного университета. 2001. Вып. 2. С. 19-21.
11. **Сокровища Костромы. Из собрания Церковно-археологического музея Свято-Троицкого Ипатьевского мужского монастыря и Костромского музея-заповедника** / авт.-сост. Иоанн (Павлихин), епископ. М.: ИП Верхов С. И., 2013. 264 с.

ICON-PAINTING HERITAGE OF CHEREPOVETS KRAI AND “GOLDEN AGE” OF YAROSLAVL CULTURE

Galunova Svetlana Nikolaevna, Ph. D. in Art Criticism
Cherepovets State University
sng2052@yandex.ru

The article is devoted to the icon-painting problem in Cherepovets Krai at the end of the XVII – the beginning of the XVIII century. During this period icon-painting of Cherepovets Krai was significantly influenced by Yaroslavl school, which experienced the period of the greatest prosperity at that time. The problem is studied insufficiently as Cherepovets history and art area has been opened recently. The Russian icon in its development reflects interaction of various schools and artistic traditions. The study of heritage of every local arts centre is fundamentally important for understanding the entire Russian culture.

Key words and phrases: Cherepovets Krai; history and art area; Cherepovets Resurrection Monastery; icon-painting heritage; iconography; icon-painting tradition; Yaroslavl school of icon-painting.

УДК 8:81-23

Филологические науки

В статье рассматривается синтаксическая фразема сентенциальной формы 'A2, а не A1'. Эксплицируются основания причисления данной конструкции к синтаксическим фраземам, а также дифференциации анализируемой фраземы и других, формально схожих, но не идентичных конструкций. Главным аргументом в пользу причисления конструкции к синтаксическим фраземам является лексикализация ее элементов. Авторами составлена семантическая запись фраземы, приведены наиболее частотные смыслы, коррелирующие с формализованным значением рассматриваемой конструкции. Осуществленный в статье анализ проведен в рамках основных теоретических постулатов микросинтаксической парадигмы современной семантики, а также грамматики конструкций.

Ключевые слова и фразы: конструкция; фразема; валентность; замещение валентностей; лексикализация; смысл; оценка.

Гарибян Давид Оникович, к. филол. н.

Армянский государственный педагогический университет имени Хачатура Абовяна, г. Ереван
davegar@rambler.ru

Гарибян Нина Ониковна, к. филол. н., доцент

Ереванский государственный университет языков и социальных наук имени В. Я. Брюсова, Республика Армения
ngaribian@rambler.ru

СИНТАКСИЧЕСКАЯ ФРАЗЕМА A2, А НЕ A1

Данная статья посвящена анализу семантической специфики фраземы сентенциальной формы *A2, а не A1* (*огонь, а не баба*) и следует в общем русле микросинтаксической парадигмы и грамматики конструкций, разделяя их основные теоретические постулаты. Другой теоретической посылкой приведенного ниже анализа является семантическая мотивированность лингвистической специфики рассматриваемой фраземы [1, с. 18]. Синтаксическая фразема понимается нами как синтаксическая конструкция, характеризующаяся определенной степенью лексикализации. Собственно, именно к той или иной степени лексикализации элементов сводится отличие синтаксических фразем от другого объекта изучения микросинтаксиса – нестандартных синтаксических конструкций [3, с. 203]. В отличие от нестандартных синтаксических конструкций, лексическое наполнение которых не ограничено (см., например, каузативы обслуживания типа *У делает Z у X-а: Он шил костюм у модного портного* [2]), синтаксическая фразема *A2, а не A1* характеризуется лексикализацией двух элементов – *а* и *не*, являющихся константными вне зависимости от лексического наполнения *A1* и *A2*. Другим свойством, внутренне присущим данной двухвалентной конструкции, является инверсия участников ситуации. Сама по себе синтаксическая фразема представляет собой трансформ, полученный по правилу *Сопv₂₁*, однако синонимичной трансформации в данном случае не наблюдается: *огонь, а не баба* ≠ *не баба, а огонь*. Очевидно, что двум данным конструкциям невозможно приписать одну ту же семантическую запись. Синтаксическая фразема *A2, а не A1* реализует сигнификативный пласт значения лексем, замещающих актантные позиции, тогда как для второй конструкции это требование не является обязательным. В сферу действия отрицания во второй конструкции могут попадать референты *A1* и *A2*, что исключено для первой конструкции. Семантическая специфика отражается и на синтаксическом поведении двух конструкций. Конструкция *A2, а не A1* обычно выступает в роли именной части составного именного сказуемого: *Она огонь, а не баба*, тогда как во второй конструкции реализуются однородные подлежащие: *Это кричала не баба, а мужик*.

Именно идиоматизация конверсивного словорасположения не позволяет отнести к синтаксическим фраземам конструкции, близкие к рассматриваемым и реализующиеся в сентенциальной форме *не A1, а A2*. Конструкции *она огонь, а не баба* и *она не баба, а огонь*, если и допустить их семантическую идентичность,