

Старший научный сотрудник
Псковского музея-заповедника
Родникова И.С.

Оклад Евангелия московского мастера Томаса Фандерфохта в Псковском музее

Евангелие наравне с крестом является важнейшей сакральной богослужебной принадлежностью, поскольку символизирует присутствие Самого Христа, о чем говорят Отцы Церкви, например, Николай Кавасила (XIV в.): «... Священник, став посредине перед престолом, поднимает вверх Евангелие и показывает его, обозначая этим явление Господа, когда Он начал являть Себя, ибо Евангелием обозначается Христос» [i].

В IV в. во время соборов в зале собрания ставили трон и клали на него Евангелие в знак того, что сам Христос избирался главою собора. Об этом говорят патриархи Кирилл Александрийский и Тарасий: на IV Константинопольском соборе такой трон с Евангелием и Древом Честного Креста был поставлен в церкви святой Софии [ii].

Именно поэтому Евангелие всегда украшалось особенно тщательно, богатым «узорочьем». На Руси уже в домонгольское время, продолжая византийскую традицию, Евангелия покрывались драгоценными окладами, приносимыми в храмы в виде благодарственных и обетных вкладов в воспоминание о дарах, поднесенных волхвами Спасителю.

Структура убора кодекса, выработанная в древности, мало изменилась. Как правило, он состоит из закрепленных на доске, обтянутой дорогой тканью, металлических дробниц – серебряных или медных, чаще позолоченных. Другой тип оклада – сплошной серебряный (или медный) лист, оформленный теми же дробницами – средником и наугольниками, иногда с дополнительными дробницами.

Оклады напрестольных Евангелий в собрании Псковского музея хронологически представлены памятниками преимущественно XVII-XVIII вв. двух названных конструкций, за исключением нескольких не совсем обычных, сугубо «псковских» - с живописным «Распятием».

Среди Евангелий в окладах начала - первой четверти XVIII в. выделяется Евангелие московской печати 1698 г. – вклад архимандрита Аарона в Спасо-Преображенский Мирожский монастырь в 1707 г. [iii] Выполненный с исключительным мастерством, оклад замечателен еще и тем, что имеет «опознавательные» знаки – годовое клеймо (1707) и именное клеймо мастера ТВΘ (в виде вензеля).

Дешифровка монограммы стала возможной благодаря Указателю клейм в работе Т.Г. Гольдберг в Трудах ГИМ 1947 г., где данное клеймо идентифицируется с мастером-иноземцем, имя которого встречается в 1701-1722 гг. и прочитано как Томас Батсыров сын Фандерфоxt[iv]. Здесь же перечислены его работы: «1. Крест напрестольный с чеканными евангельскими сценами и Распятием. 1703 г. ГИМ, № 75478. 2. Оклад Евангелия с чеканными евангельскими сценами. Нач. XVIII в. Музей г. Ярославля, № 1547. 3. Крест напрестольный чеканный. Из Псковского собора. 4. Оклад Евангелия с чеканными изображениями. 1705 г. Музей г. Ярославля. № 440. 5. Крест напрестольный с чеканными изображениями. 1709 г. Музей Александровской слободы, № 236. 6. Оклад иконы Божьей Матери со следами золочения, с чеканным растительным орнаментом. 1722 г. Разм. 31,5 x 27. ГИМ, № 2027щ. (Рис. 42). 7. Крест напрестольный, с чеканными изображениями и орнаментом. 1705 г. Разм. 22,5 x 7. ГИМ, № 75478».

В перечне – крест из псковского Троицкого собора, местонахождение которого неизвестно, о музейном собрании сведений к 1947 г., как видно, не было. Но главная загадка заключается в том, что само клеймо почему-то оказалось вне поля зрения составителей Указателя клейм 1983 г.[v] Конечно, источник дешифровки клейма в Указателе 1947 г. не указан, и правильность его прочтения могла вызвать сомнение, но неясно, почему оно не

опубликовано с ремаркой «неизвестный мастер», тем более все авторы Указателя 1983 г. были сотрудниками ГИМ, а там хранились два напрестольных креста и икона в окладе с клеймом мастера, и все датированные.

Таким образом, в каком-то смысле Томас Батсыров сын Фандерфохт – «знакомый незнакомец».

В Псковском музее, помимо Евангелия 1707 г., хранится убор из пяти частей для верхней доски книги, поступивший до 1937 г. из г. Порхова[vi]. Датированный, согласно городскому московскому клейму, первой четвертью XVIII в., он на каждой из частей имеет и клеймо ^{ТВΘ}. Средник и наугольники числились под разными инвентарными номерами и хранились в разрозненном виде, были объединены на основании клейм, стилистических признаков и идентификации согласно Книге учета драгметаллов 1937 г.[vii]

В музейной коллекции оклад Евангелия работы Фандерфохта из Мирожского монастыря – выдающееся произведение серебряного дела, созданное иностранцем, работавшим в русской столичной художественной среде в начале Нового времени.

Книга переплетена в досках, обложенных позолоченными листами вместе с корешком. Лицевая сторона покрыта чеканным орнаментом из крупных вьющихся листьев с пышными цветами тюльпанов и маков. На поверхности оклада помещены высокорельефные композиции. В среднике – «Преображение» в овале, обрамленном венком из дубовых листьев и акантовыми листьями с короной в наверху. Спас представлен благословляющим, в лучах сияния, с предстоящими в облаках Моисеем со скрижалями и Илией, внизу – павшие ниц апостолы Петр, Иоанн и Иаков. Над композицией – лента с надписью. По углам чеканены евангелисты со своими символами, стоящими за столиками, за которыми на стульях с высокими спинками, в интерьерах с портьерами сидят и пишут евангелисты. Иоанн с учеником Прохором изображен в пещере, внимающим гласу Божьему в виде символических лучей, исходящих из облака. Наугольники фигурной формы в

оправе, имитирующей касты с плоскими алмазами, и жемчужника. Над центральной дробницей горельефная поясная фигура Бога Саваофа в облаке, благословляющего обеими руками двуперстно, в короне и с двойным нимбом – овальным и восьмиугольным; чуть ниже – изображение летящего голубя, Св. Духа. По трем сторонам от средника размещены овальные дробницы с композициями: «Вход Господень в Иерусалим», на фоне стен с башнями западноевропейской архитектуры; «Тайная вечеря» и «Успение». Рамки вокруг дробниц гладкие, узкие. Изображения с традиционными надписями. Верхняя доска обрамлена полыми трубками с литыми херувимами на углах и в центре каждой трубки, между последними – чеканные накладки из листиков со связками плодов и цветком посередине.

Нижняя доска украшена рельефным изображением Голгофского креста в окружении композиции «Древо Иессеево», с фигурами Богоматери с Младенцем в рост вверху, возлежащего у подножия древа Иессея и пророков, сидящих на ветвях – переплетающихся гибких сильных стеблях с легкими перистыми листьями. В композиции «Голгофский крест» с личинами горестных небесных светил Луны и Солнца, полузакрытых облаками, окутавшими вершину Креста, и с многочисленными орудиями Страстей (столпа, лестницы, петуха, веревки, плетки, фонаря, молотка с клещами, рукавицей «заушения», плащаницы) необычно изображение Иерусалима – позади креста виден чеканенный в низком рельефе пространственный пейзаж с реалистическими архитектурными сооружениями западного типа. Подобный город изображен и на втором плане за фигурой Иессея.

В верхнем регистре по сторонам от Богоматери представлены в рост цари Давид (ЦРЬ ДВДЪ) и Соломон (ЦРЬ СОЛОМОН) со свитками с надписями: АЗ КИВОТ СТЫНИ ТВОЕЯ ПРОЗВАХ ТЯ СТАЯ ОТРОКОВИ(Ц)Е; ПРЕМУДРОСТЬ СОЗДА СЕБЕ ХРАМ И УТВЕ(Р)ДИ). За ними – два сидящих архангела, ниже – пророки: Моисей (АЗ ВИДЕХЪ КУПИНУ НЕ ВОЗГОРАЕМУ); Исайя (СЕ ДЕВА ВО ЧРЕВЕ ПРИИМЕТ И РОДИТ СЫНА И НАРЕКУТ); Илия (РЕВНУЯ ПОРЕВНОВАХ ПО

ГОСПОДЕ); Амос (ИЗЛИТСЯ Б (...) ДУХИ МОЕГО И ЯВИСЯ (...); Даниил (АЗ ГОРУ ТЯ ПРОЗВАХ РАЗУМНУЯ); Елисей (ЖИВ ГОСПОДЬ И ЖИВА ДУША МОЯ); Иезекииль (ДВЕРЬ СΙΑ ЗАТВЕРЕНА БУДЕТЬ И НЕ(КТОЖЕ); Софония (РАДУЙСЯ ЗЕЛО ДЩИ СИОНА ПРОПОВЕДУ(Ю); Самуил (АЗ ПОЗНАХ ЦРЯ ДАВИДА РАБА ТВОЕГО ОТН(ЫНЕ); Аввакум (БОГ ОТ ЮГА ПРИИДЕТ И С ТОЙ ИЗ ГОРЫ ПРИ (СЕННЫЯ); Иеремия (АЗЪ ВИДЕХ ДВЦУ БЕСПОРОКА ПОКРО (...); Авдий (ПОЧТИ (...) И(...)НСТЪ ЗАВЕТА ГОСПОДНЯ).

Фигуру Иессея (над ним – ИЕССЕЙ) фланкируют два сидящих ангела со свитками с надписью: ХВАЛИТЕ БГА ВО СТЫХ ЕГО ХВАЛИТЕ ЕГО ВО УТВЕРЖЕНИЕ И СИЛЫ ЕГО; СЛАВА (В) ВЫШНИХ БГУ И НА ЗЕМЛИ МИР ВО ЧЕЛОВЕЦЕ(Х) БЛ(А)ГОВОЛЕНИЕ. По краям оклада – чеканный бордюор из стилизованных листьев и треугольников на развилках. Ножки литые в виде бутона.

Корешок разделен поперечными валиками с листовным узором на шесть клейм с изображениями двух херувимов и четверых отцов церкви: свв. Николая Чудотворца, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Богослова с книгами, с благословляющей десницей. На книгах гравирован одинаковый текст из Евангелия от Луки, рекомендуемый Иконописным подлинником: ВО ВРЕМЯ ОНО СТА ИИСЪ НА МЕСТЕ РАВНЕ И НАРОДЪ УЧЕНИКЪ ЕГО И МНОЖЕСТВО. Фон в клеймах украшен канфаренными растительными завитками.

Застежка фигурная, в форме лиры с завитками аканта по краю, с изображением в рост апостола Петра с потиром в руке.

По обрезу гравирована вкладная надпись: «ЛЕТА ГОСПОДНЯ 1707 ИНДИКТА 15 МЕСЯЦА ИЮЛЯ УСТРОЕНО СІЕ СВЯТОЕ ЕВАНГЕЛІЕ ПРИ ІОСИФЕ МИТРОПОЛИТЕ ПСКОВСКОМЪ И ИЗБОРСКОМЪ ВЪ ОБИТЕЛЬ БОГОЛЕПНАГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГОСПОДНЯ, ЧТО НАД МИРОЖЕЮ РЕКОЮ БЛИЗ ГРАДА ПСКОВА И ПО ВЕРЕ И ОБЕЩАНИЮ

ТОЯ ОБИТЕЛИ АРХИМАНДРИТА ААРОНА, КОТОРЫЙ НЫНЕ В ПЕЧЕРСКОМ ПСКОВСКОМ МОНАСТЫРЕ АРХИМАНДРИТОМ, ОТ ЕГО ДАЯНИЯ И ПОДАЯНИЕМ ХРИСТОЛЮБЦЕВ ТОЯ ОБИТЕЛИ ПРИ АРХИМАНДРИТЕ КИПРИЯНЕ С БРАТИЕЮ И СЕМУ ЕВАНГЕЛИЮ В ТОЙ СВЯТЕЙ ОБИТЕЛИ ВПРЕДЬ БЫТИ ВО ВЕКИ НЕИЗНОСНУ».

По Описи монастыря 1831 г. у Евангелия были «два репия, один шитый золотом с простыми камешками, из коих некоторые по ветхости уже выпадали, а другой серебряный кованый, сканный, вызолоченный; на нем по сторонам четыре хрусталя в коробцах, а в середине под хрусталем в коробце Иисус Христос. Для хранения сего Евангелия имеется деревянный ковчег, обитый внутри синим сукном»[viii].

Архимандрит Аарон (1702-1706) сделал подобный вклад и в Троицкий собор, о чем записано в Синодике собора (ПГОИАХМЗ. Дрвлекранилище. Ф. Троицкого собора, № 94): «... по сих родителей дано Евангелие печатное в десть, обложено верхняя доска и исподняя серебром золоченым и корень шит серебром».

Кстати, сменивший Аарона архимандрит Киприян, тоже сделал вклад в монастырь в год своего назначения – 1706 г. – Евангелие в окладе, возможно, псковской работы хранится в музее (ПГОИАХМЗ, № 615).

Судить об окладе Евангелия, от которого сохранились лишь части убора верхней доски, затруднительно: на какую доску был он смонтирован – гладкий серебряный лист с позолотой или с чеканным растительным узором пышных цветов либо доски обтянуты нарядным бархатом, может быть, на верхней доске были закреплены дробницы с лицевыми изображениями – вариантов множество. Но мы видим только пять частей убора – средник и четыре наугольника, выполненные очень мастеровито чеканкой высокого рельефа на проканфаренном фоне.

На овальном среднике многофигурная композиция «Сошествие во ад» с Христом, стоящим на перекрещенных створках врат с подчеркнутой

канфарником текстурой и рельефной жуковиной, под которыми видны головы «сущих во тьме».

Средник обрамлен дубовым венком и рамкой из листьев, цветов, плодов и завитков, с двумя херувимами среди орнамента – вверху и внизу. На наугольниках чеканные изображения евангелистов, сидящих с книгой на коленях за столом в интерьере с их символами: Матфей – с ангелом под трехлопастной аркой; Марк и Лука – с небольшими крылатыми львом и тельцом у ног на фоне арки с куполом и развевающимися занавесок; Иоанн изображен в рост рядом с пишущим учеником Прохором среди гористого пейзажа со строением вдали и орлом, сидящим на изогнутой ветви дерева и взмахнувшим крыльями. Внутренний край наугольников обрамлен чеканными завитками и мелкими бусинами, внешний – подчеркнут узким чеканным жгутиком.

Из перечня работ мастера в Указателе 1947 г. удалось найти два изделия в Ярославском музее-заповеднике: Евангелия в окладах 1705 г. (ЯМЗ-7391) и первой четверти XVIII в. (ЯМЗ-7400).[ix]

Привлеченные в качестве аналогий оклады обнаружили много общего с псковскими в иконографических схемах, в изобразительном языке с акцентированными деталями, удачно найденными и цитируемыми; общность – в передаче пропорций фигур и иллюзии глубины пространства, в использовании бесконечных декоративных возможностей драпировок в одеяниях и архитектурных кулисах – явных характерных чертах барокко.

В то же время псковский оклад 1707 г. обнаруживает оригинальность иконографических решений и более артистичную, тонкую технику. Эти качества свидетельствуют о хорошей западноевропейской выучке мастера. Отметим, что в столице работало немало иностранных серебряников, причем носили они, как правило, «обрусевшие» имена. Например, военнопленный швед, работавший в Оружейной палате во вт/п XVII в. под именем Афанасий Ларионов, делал оклад на икону Богоматери в Новодевичий монастырь. Неизвестно, откуда родом был Фандерфохт, но созвучные имена встречаются

часто, даже на псковской почве. Письменные источники, где все западные соседи именуются «немчинами» (впрочем, так назывались они на всей Руси) упоминают в 1612 г. о пришедшем «ночью тайком под Печерский монастырь» литовском воеводе по имени Волмер Франсбеков сын (правильно – Вольмар, сын Фаренсбах)[x]; в 1630 г. «галанской немчин Вилим Фандаблок ... вез (через Псков – И.Р.) из-за неметцакого рубежа ... бочечку с ефимки да поллитры золота»[xi], а в 1604 г. в Псков по пути в Москву прибыл с грузом серебряных изделий «Фрянцовской земли торговый человек ... немчин Бартрам Декаус»[xii]. Кстати, из «Дозорной памяти» об осмотре привезенных вещей можно узнать, с какими фантастическими для Руси изделиями иностранных серебряников знакомились еще в начале XVII в. мастера Москвы, а заодно, по случаю, и псковские: «...а пр[ивезъ] тотъ немчинъ Бартрамъ съ собою: солонку невелику съ покрышечкою золоту, а въ ней вделаны жемчужки и камешки яхонтики, и достоканцы, и изумрудцы, и лалики, и эмаль, и хрусталики, навожено финифтомъ за эмаль место; да росолникъ съ покрышкою серебряной золочень, а на покрышки вверху камешокъ хрусталь, а около того росолника камешки яхонтики, и достоканцы, изумрудцы, и лалики, и эмаль, и хрусталики, и жемчужки, навожено финифтомъ за эмаль место; да рукомойникъ съ покрышкою серебряной золочень, а покрышка камешокъ хрусталь, обложенъ серебромъ, а в[ер]х[у] того рукомойника навожено финифтомъ за эмаль место, да камешки яхонтики, и достоканцы черленые, и изумрудцы, и эмаль, и хрусталики, лалики, и жемчужки; лохань серебряная золочена, а въ ней камень сердоликъ резной, а по его по немчиновъ по Бартрамовъ скаски, что сказаль толмачъ его немчинъ Юрка Кашинский, на камень | 242л. | на сердолики планиты, а около того камня серебряной лесъ съ камешки, и съ цветки, и съ травами, а въ лесу главы ящеревы и змеиные двигаютца на маятникахъ, а по краемъ тое лохани дватцать четыре камени, сердолики и самфины резны, навожено внутри и по краемъ финифтомъ турскимъ. А про цену тому товару у того немчина у Бартрама спрашивали, и тот фрянцовской немчинъ сказал: какъ де я съ темъ своимъ

товаромъ буду на Москве, а пригодитце будетъ тотъ товаръ государю, и я деи въ те поры и цену скажу. А дозирали того товару таможенный голова, гость Никита Резанов, а с нимъ псковские гости Алексей Хозя, Иевъ Максимовъ, да торговой человекъ Семень Трофимовъ, да Серебряного ряду мастера Семень Еремеевъ сынъ Шепела, Сидоръ Михайловъ сынъ, Сава Ефремовъ сынъ».

В XVIII столетии многие русские мастера работали не менее талантливо, а иногда совместно с иноземцами. Так средник оклада из Ярославля 1705 г. с сюжетом «Предста Царица» не имеет клейма Фандерфохта (как на всех наугольниках), а на нем стоит клеймо, по мнению сотрудников музея – МЛЮ, в Указателе 1983 г. отсутствующего. Однако, во Владимиро-Суздальском музее-заповеднике хранится московское Евангелие 1704 г.[xiii], отмеченное высоким мастерством, средник и наугольники которого совершенно идентичны ярославским, а клейма читаются как МАО (видимо, более справедливо, несмотря на такое же отсутствие в Указателе 1983 г.). Получается, что сравнительно недавно прибывший в Россию Фандерфохт принял участие в работе над окладом в 1705 г. совместно с мастером МАО, ни в чем не уступая в мастерстве, но приняв иконографическую схему наугольников своего русского собрата.

Через два года, в 1707 г., Фандерфохт выполняет заказ архимандрита Аарона, который, несомненно, был автором иконографической программы оклада. Оригинальный средник со сценой «Преображение» объясняется местом будущего вклада – Спасо-Преображенский монастырь, в вертикали – Саваоф, Св. Дух (голубь) и Христос в «Преображении» - читается тема «Троицы», связанная с особым почитанием в Пскове; «Вход в Иерусалим» и «Тайная вечеря» - сюжеты «страстного» цикла, «Преображение» в богословии трактуется как прообраз грядущих страданий Христовых и Его искупительной жертвы и включается, таким образом, в «страстной» цикл.

Сюжет «Успения Богоматери» свидетельствует природу Богочеловека, перекликается с величественной фреской XII в. Мирожского собора и связан с темой торжества воскресшего Бога-Слова, дарующего жизнь вечную всем,

освобождая душу от брэнной плоти. Тема Воплощения и славы Богородицы переходит от сцены «Успения» к многофигурной композиции «Древо Иессеево» на нижней доске Евангелия: «Жезл из корене Иессеова, и цвет от него Христе от Девы прозябл еси» (Канон Богородицы).

Мастер Фандерфоxt не мог знать всех тонкостей замысла ученого архимандрита, но что касается декорации нижней доски, то здесь он проявил яркую творческую индивидуальность не только как мастер серебряник, но и знаток иконографии, связанной с западными традициями.

Композиция «Древо Иессеево», совмещенная с сюжетом «Голгофский Крест», в известных нам памятниках не встречается, при том, что каждое изображение в отдельности популярно в оформлении окладов Евангелий, на протяжении XVIII-XIX вв.

Самостоятельная композиция «Древа Иессеева», представляющая собою генеалогическое древо Христа, с изображением Богоматери с Младенцем в окружении пророков на ветвях, исходящих из лежащей внизу фигуры Иессея, восходит к западноевропейским образцам, известным с IX в., в византийской провинции – не ранее XII в., в XIII-XIV вв. сюжет появляется на Балканах, а на русской почве – с начала XV в.[xiv] Устойчивой иконографии композиция не имела и варьировалась в зависимости от желания создателей акцентировать ту или иную сторону ее символики. В этом сюжете звучит тема «Похвалы Богородицы», запечатленная в надписях на свитках пророков. Дева Мария изображена как Царица Небесная в короне-венце и с жезлом, символом (как жезл Иессеев) Христа и Церкви. Раскидистые ветви древа ассоциируются с поэтическими образами Акафиста Богоматери: «Цвет нетления, древо светлоплодовитое, от него же питаются вернии, древо благосеннолиственное, им же покрываются мнози».

Торжественности замысла соответствует строгая симметрия композиции. В то же время лик Богоматери, девически юный, миловидный, дышит реальностью черт. Еще более реалистической выглядит фигура Иессея: с пластическим изяществом вылеплен лик с острыми характерными чертами и

пышными прядями волос. Спокойная поза контрастирует с экспрессивной трактовкой дробящихся складок одежды.

Все объемы в композициях оклада чеканены с сильной светотенью, образованной игрой рельефа с гладкой и матовой поверхностью. Особый интерес мастера к барочным мотивам – сложным ракурсам фигур (павшие ниц апостолы в «Преображении»), жестам (пророки и ангелы в ветвях), прихотливо уложенным орнаментальным складкам (одежды евангелистов, драпировки в интерьерах) сочетается со статичностью образов, традиционной для русских изделий (евангелисты на наугольниках двух псковских окладов и из Ярославля первой четверти XVIII в.). В то же время на окладе из Ярославля 1705 г. совместной работы с мастером МАО евангелисты выполнены в барочном стиле. Такая стилистическая двойственность характерна для искусства п/п XVIII в., на всем его протяжении московские и местные мастера создавали изделия, сохранявшие черты искусства XVII столетия.

Как художник Фандерфохт сформировался, конечно, на Западе, а источник его вдохновения, возможно, находился в Германии, где в этот период достигло расцвета искусство скульптуры малых форм, серебряного производства и других прикладных отраслей. Поиски художников были обращены, с одной стороны, к образцам барокко, а с другой – к блестящему прошлому эпохи Дюрера. С живописью граничит удивительный ландшафт в композиции «Древо Иессеево», где в тончайших градациях низкого чеканного рельефа выстроено пространство с архитектурным мотивом не как мертвый фон для события, а как одухотворенное, заполненное воздухом и мерцающее теплым светом. Такой пейзаж создан под воздействием западноевропейской живописи и именно в Германии получил широкое распространение в русле представлений немецких мистиков о божестве как совокупности всех существ и о мире, в котором главенствующее место занимает не человек, а природа. И если «Голгофа» с символами страданий для мастера все же мир абстракции, в который он при этом внедряет элемент «жанровости» в виде своеобразного

«натюрморта», изображающего орудия Страстей, то пейзаж – мир материальной убедительности.

Творчество Фандерфохта органично для своего времени. Сложившийся как художник в среде, где господствовало барочное формопонимание, он прибыл в Россию, когда в начале XVIII в. пластика продолжала развиваться в направлении, заданном XVII столетием. Приноравливаясь к вкусам русских заказчиков, мастер то создает такой шедевр, как Евангелие 1707 г. из Мирожского монастыря, где демонстрирует навыки родной «школы», то делает в 1722 г. чеканный оклад на икону Богоматери Казанской, отмеченный декоративностью традиционных форм, и любовь к древнерусскому «узорочью» (икона в окладе из списка Указателя 1947 г., как находящаяся в ГИМ).

Наследие мастера Томаса Фандерфохта достойно дальнейшего исследования, тем более остались недоступными некоторые его произведения в других музеях.

2010

г.

-
- [i] Святой праведный Николай Кавасила. О жизни во Христе. М., 2006. С. 20.
- [ii] Айналов Д.В. Мозаики IV и V веков. СПб., 1895. С. 102.
- [iii] Инв. № 614. Поступило в музей из Мирожского монастыря в 1920 г. Описание, сочиненная по силе Указа Псковской Духовной Консистории псковоградского Спасо-Мирожского монастыря, состоящего в третьем классе, церковному имуществу и всех к ризнице и украшению церковному относящихся вещей. 1831 году // ПГОИАХМЗ. Древлехранилище. Ф. 736, № 21/2002. Л. 7-8, 8 об; Книга учета 1937 г., № 709 (507).
- [iv] Т.Г. Гольдберг. Очерки по истории серебряного дела в России в первой половине XVIII в. // Труды ГИМ. Вып. XVIII. М., 1947. № 277.
- [v] Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и

серебряное дело XV-XX вв. М., 1983.

[vi] Инв. №№ 361, 400, 405, 510, 542; 17 x 15 (средник); 14,5 x 10,5 (наугольники).

[vii] ПГОИАХМЗ. Отдел учета. Книга учета предметов из драгметаллов, поступивших в музей до 1937 г.: №№ 231 (666), 220 (1165), 431 (1152), 416 (1156), 657 (1155).

[viii] Описание Мирожского монастыря 1831 г. Л. 8 об.

[ix] За предоставленную возможность ознакомиться с окладами выражаю благодарность хранителю отдела драгметаллов Ярославского музея-заповедника А. Зубатенко.

[x] Сказание о нашествии иноплеменников в Печерский монастырь // Летопись Псково-Печерского монастыря или исторические сказания о Свято-Успенской Псково-Печерской обители и ее святых. Сост. Ю.Г. Малков. М., 1993. С. 59.

[xi] Сборник МАМЮ. Т. VI. М., 1914. С. 25.

[xii] Там же. С. 14.

[xiii] Инв. № СМ-501. Русское прикладное искусство XIII – начала XX в. Из собрания Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Автор-составитель Н. Трофимова. М., 1982. Кат. № 138 (илл.).

[xiv] Орлова М.А. Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв. М., 1980. С. 309.