

Евтушенко С. В.

доктор философских наук,
канд. искусствоведения, профессор,
Харьковский национальный университет
искусств имени И. П. Котляревского

АТРИБУЦИОННЫЕ РЕМАРКИ К АРХИЕРЕЙСКИМ ПОРТРЕТАМ ИЗ СОБРАНИЯ НХМУ

Аннотация. Изложение соображений, касающихся проблем датировки и авторства трех архиерейских портретов из собрания Национального художественного музея Украины, обосновываемых сопоставлением иконографической специфики композиций, биографических данных о портретируемых и надписей к портретным изображениям.

Ключевые слова: портрет, иконография, атрибуция.

Анотація. Євтушенко С. В. Атрибуційні ремарки до архиерейських портретів з зібрання НХМУ. Виклад міркувань, що стосуються проблем датування й авторства трьох архиерейських портретів з зібрання Національного художнього музею України та обґрунтовуються зіставленням іконографічної специфіки композицій, біографічних даних про їх персонажів і написів до зображень.

Ключові слова: портрет, іконографія, атрибуція.

Annotation. Yevtushenko S. V. Attribution's remarks to metropolitans' portraits from collection of NAMU. The representation of remarks concerning problems of dating and authorship of three metropolitans' portraits from the collection of the National Art Museum of Ukraine. The remarks are being proved by means of a comparison of iconography's specificity of these compositions, of biographic data about the portraits-heroes and of inscriptions to the portraits.

Keywords: portrait, iconography, attribution.

Постановка проблемы обусловлена ситуацией практической неатрибутированности большинства из весьма немногих физически сохранившихся до наших дней созданных живописцами XVIII столетия портретных произведений.

Анализ последних исследований и публикаций. Читателя, стремящегося получить возможно более полное представление о литературе, соотнесенной с рассматриваемыми ниже портретными композициями, отсылаем к содержащему обильную библиографическую информацию и богато иллюстрированному изданию «Український портрет XVI–XVIII століть» (Хм.-К., 2006) [6, с. 175–176], отмечая: в аспекте, к которому обращена наша публикация, анализ упоминаемых здесь произведений ранее, насколько можно судить, не осуществлялся.

Цель публикации – в изложении соображений, касающихся преимущественно иконографии и времени создания архиерейских портретов из киевского НХМУ, но, в известном смысле, и проблемы авторства одного из этих полотен.

Результаты исследования. Как известно, в собрание столичного и крупнейшего музея украинского искусства на правах в естественной степени историко-художественной «автономии» входит коллекция портретных изображений украинских клириков – за редкими исключениями архимандритов Киево-Печерской лавры и высших церковно-епархиальных сановников. В силу случайных обстоятельств наше внимание из числа означенных привлекли в первую очередь две композиции – портрет митрополита Тимофея Щербацкого (в миру Тихона Ивановича Щербацкого), облаченного в мантию и клобук, и его же портретное изображение, в котором киевский архиерей представлен в роскошном саккосе и митре. Для начала коснемся датировки портрета «манатейного» Тимофея («манатейность» – своего рода обладание правом на ношение мантии). Без вопросов устанавливается, по меньшей мере, нижняя граница написания полотна: не ранее марта 1748-го, поскольку митрополитского сана Тимофей удостоился непосредственно 10 марта 1748 года, тогда как в портретной композиции, о которой речь, высокое положение представленного клирика красноречиво свидетельствуется белым цветом его клобука, позволятельным именно митрополитам (помимо, разумеется, патриархов, которых, впрочем, в РПЦ с момента кончины последнего патриарха петровской эпохи и до самой революции никто не избирал и не назначал). В 1748 г. на всю обширную Российскую империю и ее монополю властвовавшую в сфере «духовного» православную церковь, помимо Щербацкого насчитывалось только три законных обладателя равновеликого сана: занимавший далекую и неудобную кафедру митрополит Тобольский и всея Сибири Антоний Нарожницкий, митрополит Белогородский и Обоянский Антоний Черновский и широко прославившийся впоследствии своим неукротимым нравом и печально-трагическим исходом личной жизненной эпопеи митрополит Ростовский и Ярославский Арсений Мацеевич, ныне канонизированный. При этом Тимофей Щербацкий, в должности главного киевского

Надійшла до редакції 15.12.2011

клирика сменивший в 1748 г. Рафаила Заборовского, в 1747-м скончавшегося, призван был олицетворять де-факто в определенном смысле главенствующее начало Русской православной церкви своего времени, во всяком случае, как управлявший на ту пору первой среди епархий державы [8; 7]. Для Киева он не был чужеродной фигурой, ибо, прежде чем состояться в качестве митрополита, успешно зарекомендовал себя здесь же как архимандрит Киево-Печерской лавры. Обретя на пятидесятом году жизни столь внушительный сан, в качестве иерарха Киевского, Галицкого и Малыя России он управлял епархией около девяти лет. Затем, испросив у императрицы Елизаветы Петровны дозволения удалиться «на покой», получил, напротив, новое назначение – был перемещен на московскую кафедру, где и оставался на протяжении следующего десятилетия, именуясь с 1757-го по 1764 г. митрополитом Московским, а с 1764-го и по 1767 г. – Московским и Калужским. Есть основание утверждать, что весьма внушительный в физических параметрах (Х., м. 218x150) портрет из собр. НХМУ, увековечивший Тимофея в мантии и белом клобуке (его «манатейный» портрет), – если только он создавался при жизни портретируемого, иначе говоря, если в действительности является полноправным оригиналом, а не копией/репликой, выдающей себя за источник первоисходной иконографии, – должен был возникнуть между 1748–1757 гг. Обоснование этой достаточно локализованной датировки естественно. Для начала, самые общие хронологические границы возникновения подобного рода композиции, точнее, – в любом случае – рождения первооригинала, дежурным образом определяют две даты: состоявшееся 10 марта 1748 г. поставление Щербацкого в митрополиты и его же 18 апреля 1767-го случившаяся кончина [8; 7]. Во-вторых, комбинацию из двенадцати литер – «Т-Щ, М-Б, П-А, М-В, Г-Р, ИМ» (именно так воспроизведены эти буквознаки в опубликованном каталожном описании портрета [6, с. 176 (№ 159)]), на полотне располагающихся по периметру вкомпонованного в изображение справа сверху герба, так что выглядят они, в согласии с довольно популярной схемой, своеобразным его декоративным обрамлением, – нетрудно расшифровать как «Тимофей-Щербацкий| Милостью-Божией| Православный-Архиепископ| Митрополит-Киевский| Галицкий-России| И-Малыя». А, точнее говоря, как «Тимофей Щербацкий, милостью Божией православный архиепископ, митрополит Киевский, Галицкий и Малыя России». Правда, чтобы недлинная криптограмма читалась именно так, следует заметить, что в действительности восьмой по счету литерой в ее изначальной «редакции» должно было быть, конечно, не «В», а «К» («Киевский»)¹. Это прочтение вряд ли

породит сомнения, если учесть, что, например, надпись на относимом ко второй половине XVIII в. и также принадлежащем НХМУ «Портрете митрополита Димитрия Ростовского» (Х., м. 205x125) специалисты названного же музея расшифровывают именно так: «Д[имит-рий], Б[ожею]-М[илостию], П[равославный]-А[рхиепископ], М[итрополит]-Р[остовский], И-Я[рославский]» [6, с. 175 (№ 157)]. Практически также не нуждающаяся в каких-либо внешних комментариях иная надпись, сохранившаяся на также принадлежащем НХМУ датируемом серединой XVIII ст. «Портрете архиепископа киевского Варлаама Ванатовича» (Х., м. 210x136), опять-таки, фразеологически однотипно гласит: «Варлаамъ Ванатовичъ Бжіей Мілостію Православны Архієп.. Київскій Гал..» [6, с. 173 (№ 154)]. Сошлемся еще на пример своеобразного орнамента из литер «Т-Щ, Б-М, П-А, М-К, Г-И», дублирующего очертания герба, размещенного в левой верхней части второго, «митроносного», портретного изображения Тимофея Щербацкого из собрания НХМУ (Х., м. 202x121), которым архиерей увековечен в митре и саккосе [6; с. 175 (№ 158)]. Эти двенадцать букв и с историко-языковой, и просто с историко-бытовой точки зрения правомерно и даже нормативно следует расшифровывать как «Тимофей-Щербацкий| Божией-Милостью| Православный-Архиепископ| Митрополит-Киевский| Галицкий-И| Малыя России». Иными словами, как «Тимофей Щербацкий Божией милостью православный архиепископ митрополит Киевский, Галицкий и Малыя России». И хотя, на наш взгляд, естественность представленного толкования и правомерность предложенной «графологической» корректировки буквенных символов с манатейного портрета Тимофея не требуют дополнительных доказательств в принципе, стоит, все же, отметить, что Щербацкий в надписи с лицевой стороны своего «митрофорного» портрета (его изображения в саккосе и митре), в нижней части полотна помещающейся, упоминается именно как «архієпископ Митрополіт Епархіи Київської», а также московский «Архієпископ Митрополит», равно как и надпись в нижней части портрета «манатейного» Щербацкого (Тимофея в мантии и белом клобуке) – открывается, в общем, ожидаемым и традиционным оборотом: «Тимофей Щербацкий Бією Милтію („Божією Милостію“. – С.Е.) Православны Архієпіскопъ Митрополитъ Київски Галицкій Малороссіи», что, в свою очередь, подтверждает: предлагаемая нами интерпретация попросту соответствует документально удостоверенным, обиходно распространенным стандартам тогдашней фразеологии [6, с. 176 (№ 159), 175 (№ 158)].

Очевидно, что, соглашаясь с указанной интерпретацией, получаем право локализовать время написания манатейного портрета не всем вообще периодом, в течении которого Тимофей обладал митрополичьим саном, но именно девятилетием «окормления» им (если воспользоваться профессиональным арго его же

¹ Подобная корректировка резонна и в отношении опубликованной криптограммы с принадлежащего все тому же НХМУ «Портрета митрополита ростовского Димитрия Ростовского» (Х., м. 245x165) [6, с. 174 (№ 156)]. Опубликованная версия последней (при этом не ставим под сомнение достоверность, скрупулезность, документальность воспроизведения ею литер, действительно в настоящее время наличествующих на подразумеваемом полотне) выглядит так: «Б-П, Д-М, Р-ИЛ», но должна бы выглядеть – языковой и исторической

корректности ради – несколько иначе: «Б-М Д-М Р-ИЯ» (то есть: «Божією Милостію Димитрий Митрополит Ростовский и Ярославский»). Соответственно, в данном случае правке подлежат второй и последний знаки криптограммы.

среды) киевской митрополичьей кафедры, иными словами, 1748–1757 гг. Основания для такого заключения находим в немаловажном обстоятельстве: 2 апреля 1767-го, буквально за несколько дней до кончины Щербацкого, последовал официальный запрет «писать в митропол[ичьем] титуле (киевского иерарха. – С.Е.) „и Малыя Россіи“», так что надпись на портрете некогда главного киевского архиерея (в митре и саккосе), без купюр провозглашающая его митрополитом «и Малыя России», появиться после объявленного запрета, скорее всего, не могла (во всяком случае, без существенного риска спровоцировать обвинения в преступном небрежении высочайшею волею) [4, стб. 1329; 3, с. 39; 7]. Особенно если учесть, насколько жестоко поплатились за некое оппозиционерство и неревностность в исполнении монарших предписаний сразу два предшественника Тимофея – Иоасаф Кроковский при Петре I и Варлаам Ванатович при Анне Иоанновне. То же самое казалось бы уместным повторить и в отношении датировки «манатейного» портрета Тимофея из собрания НХМУ, но, коль скоро в надписи, предпосланной этому портретному изображению (в нижней части полотна) фигурирует ссылка и на 1773 год (кстати, весьма откровенно искажающая исторические реалии), становится очевидным: эта композиция – своего рода комбинация живописного повторения более раннего, исполненного не ранее 1748-го и не позднее 1757-го (то есть оригинального, ее своим появлением предварявшего) портрета Тимофея, и той текстовой биографической информации о Щербацком, которая могла восприниматься как непогрешимая лишь спустя немалое время по завершении 1770-х (историческим адресом этого «биографического» текста можно подразумевать, в частности, начало следующего века) [6, с. 176 (№ 159)]. Между тем, общий характер надписи на портрете Щербацкого в саккосе и митре, гласящей: «Тимофей Щербацкій Бісю Милтію Православны Архiepіскопъ Митрополитъ Кіевски Галицкій Малороссіи Принялъ / Престоль Кіевски АѣМІИ [1748] Года», – допускает заключить, что написание оригинального «митрофорного» полотна завершилось именно еще до того, как Тимофей оставил киевскую кафедру, иными словами, ранее 1757 года [6, с. 175 (№ 158); 7]. Итак, время появления непосредственного иконографического прототипа ныне принадлежащего НХМУ портрета Тимофея Щербацкого в саккосе и митре резонно локализовывать периодом от 10 марта 1748 года (когда Щербацкий был «в С.-Петербурге хиротонисан в митрополита Киевского») до 22 октября 1757 г. (дня, когда он «просил увольнения на покой, но вместо этого [оказался] переведен митрополитом Московским») [7]. Отметим еще, что «ложные», некорректные литеры в надписи на «манатейном» портрете преосвященного Тимофея, безусловно, могли явиться следствием того, что сама эта композиция (как уже говорилось) воспроизводила находившуюся в неудовлетворительном состоянии более раннюю, то есть в иконографическом плане несомненно подлинную и оригинальную. Впрочем, «фальшивая» литера «В» могла заменить «правильную» литеру «К» и в процессе реставрации, осложненной недостаточной сохранностью первоначальной живописи.

Теперь обратимся к «Портрету митрополита киевского Гавриила Кременецкого» (Х., м. 275x183) также из собрания НХМУ [6, с. 176 (№ 160)]. Нас он заинтересовал потому, что в деталях его видеоряда (по-своему необычно «пространного» и насыщенного актуально-бытовыми приметамы породившей его исторической эпохи) можно заметить близость антуражным деталям отдельных портретных работ начала и середины 1760-х, принадлежащих кисти известного русского портретиста Алексея Петровича Антропова (1716–1795). Что, впрочем, еще не означает автоматического с нашей стороны «намек» на причастность этого крупного живописца к киевскому полотну, но представляет собой, по меньшей мере, намек на влияние авторской манеры Антропова, не миновавшее создателя принадлежащего НХМУ портрета Кременецкого. Влияние весьма естественное, ибо в свое время и сам Антропов, повторяя композиционные приемы, апробированные до него другими – более известными портретистами поры его творческого становления, в частности, французом Каравакком, немцем Гроотом, итальянцами Ротари и Торелли (русского художника даже определенно называли учеником Пьетро Ротари²), датчанином Эриксоном, шведом Росленом, – тоже, по сути, проходил через их «заочные уроки» профессионального мастерства. Причем, Антропову приходилось опираться и на удачные портретные опыты (что называется, «цитировать» их) заметно даже более молодых своих соотечественников Федора Рокотова и Дмитрия Левицкого. И, в целом, вопрос о «заочных уроках профессионального мастерства» в контексте русской и украинской художественной культуры и портретной живописи XVIII столетия несомненно неоднозначен, поскольку к особе монарха (будь то императрица, что для российского XVIII века более обыденное явление, или император – а это случалось реже) допускались отнюдь не все художники, которым впоследствии надлежало писать многочисленные монаршие портреты, но лишь немногие наиболее «удачливые», и именно та «монархическая» иконография, которую создавали последние, становилась, в конечном итоге, востребованным первоисточником для всех последующих изготовителей изображений императорствующих особ [5, с. 201, 203, 204, 206, 207, 208, 210, 211, 79–80, 158 и др.]. Еще более неизбежными и обязательными оказывались заимствования из «чужих» сочинений для тех мастеров, в обязанности которых входило создание ретроспективных портретных изображений, иными словами, портретов давно умерших персонажей исторического прошлого. И лично Антропову, напомним, почти на постоянной основе доводилось заниматься изготовлением портретных ретроспекций, в частности, для формировавшейся подобными «живописными реконструкциями» небезызвестной Романовской галереи [5, с. 209, 210 и др.].

² Трактовать себя в подобном качестве провоцировал и сам Антропов, сообщивший в своем «прошении на имя Екатерины II, поданном в 1764 году... что „напоследок для распространения лучшего искусства самоизвольно находился на своем коште два года при знатном художнике Ротарии“ [цит. по: 5, с. 21].

До перемещения на киевскую кафедру (которой он управлял в 1770–1783 гг.) Гавриил Кременецкий в течение примерно восьми лет состоял санкт-петербургским архиепископом, и если уже вспомнить о том, что в 1770-х Антропов портретировал иного санкт-петербургского архиепископа – соименного Кременецкому преемника его Гавриила Петрова (Гавриила П), а также московского архиепископа Платона Левшина, иерархическое положение которых, несомненно, уступало по тем временам статусу владыки главнейшей из епархий РПЦ (киевской), – получим веское основание допустить, что Антропов в 1770-х мог бы (если, вообще, не должен был) портретировать и Гавриила Кременецкого [5, с. 166, 169]. Все это тем более возможно (и было бы как нельзя более естественно), если учесть еще, что Алексей Антропов с 1761 г., – когда он «по имянному Ея императорского величества... Императрицы Елизаветы Петровны Указу» был «определен в ведомство Синодское для надзирания за иконописцами» (в означенном качестве художника подтвердили «специальным указом Екатерины II от 8 ноября 1765 года»), – на протяжении многих лет отправлял должность «синодального мастера» – живописца, напрямую контактировавшего с различного рода синодскими сановниками [5, с. 119–120, 143–144]. В штате Синода состоял он и в 1762-м, и в 1773-м, и в 1780-м, и в 1787 г., и позднее... [5, с. 124, 155, 163, 168] Стоит еще подчеркнуть, что Антропов более чем активно и долговременно самым непосредственным образом соучаствовал в создании живописного оформления Андреевского собора Киева, а, значит, не мог не поддерживать тесных контактов с киевской церковной и киевской художественной средой, конкретным подтверждением чему вполне резонно считать наличие в коллекции нынешнего Киевского национального музея русского искусства «Портрета императрицы Елизаветы Петровны», как и безызывный факт, что самой Киево-Печерской лавре принадлежал собственный антроповской кисти портрет той же (благоволившей Киеву) императрицы [5, с. 24–47].

Но на какой антуражной близости можно настаивать, сопоставляя «Портрет Гавриила Кременецкого» киевского НМХУ и портретные композиции, созданные А.П. Антроповым в 1760-х? Прежде всего, точки соприкосновения усматриваем в том, как именно изображен в киевском портрете рокайльный столик с отчасти «смятой» конструкцией и вычурно изогнутыми ножками с характерным заломом. В самом деле, этот «вмонтированный» в композицию киевского полотна очень светский суетно-изящный предмет мебели в стиле рококо обладает, по крайней мере, одной специфической деталью, близко роднящей его с подобными же порождениями мебельного искусства, запечатленными, во-первых, в эскизном антроповском «Портрете Петра III» из собрания ГТГ (Х., м. 44x34,4), во-вторых, в большом «Портрете Петра III», в свое время создававшемся Антроповым для Сената (Х., м. 250x179) и сегодня также принадлежащем собранию ГТГ, а, в-третьих, в не менее монументальном «Портрете Петра III», исполненном тоже Антроповым

и предназначавшемся для Синода, ныне же находящемся в коллекции санкт-петербургского Русского музея (Х., м. 244x174,5) [5, с. 97 (№ 56), 96 (№ 55), 95 (№ 54), 205]. Подразумеваемая специфическая деталь – это или лаконичная эмблема или, возможно, затейливая монограмма в виде взаимопересекающихся, перекрещивающихся «X» и «f» (?), помещенная на рельефном овальном картуше, центрирующем участок царги между двух изогнутых ножек столика. Можно было бы счесть простым совпадением наличие упомянутой общей и весьма необычной (загадочной) детали, – например, авторским знаком преуспевающего мастера-мебельера, для импозантных творений которого равно находилось место и в императорских покоях, и в апартаментах высокопоставленного киевского клирика (смелую догадку о том, что в портретные изображения Петра III и православного архиепископа санкт-петербургского, а затем митрополита киевского Гавриила Кременецкого проникли... ма-сонские эмблематы отмечаем как едва ли реалистичную). Однако, поскольку в каждой из перечисленных антроповских композиций пышный декор рокайльного столика на ножках с «заломами» выглядит всякий раз вполне индивидуально, не повторяясь, становится ясно, что в иллюзорном пространстве торжественных императорских портретов он выступает не как документальная фиксация реально и независимо от художника существовавшего элемента некой дворцовой обстановки, но как антуражный фабрикат откровенно фантазийного происхождения, формы которого именно по причине его фантазийности так прихотливо от случая к случаю варьируют. И, соответственно, загадочное сочетание возможного «X» и вероятного «f» (хотя, повторим, пробуждающее ассоциации не только с монограммами-буквами-литерами), равно просматривающееся и на портрете Гавриила Кременецкого, и на пафосных поневоле коронационных портретных изображениях злосчастного российского монарха Петра Федоровича, не поддерживает столкновения посредством «случайного стечения обстоятельств». Тем более что и в композиции киевского портрета Кременецкого, и в антроповском эскизном «Портрете Петра III» из ГТГ, и в ряде иных портретных работ кисти Антропова – в датируемом 1762 г. и принадлежащем Сергиево-Посадскому государственному историко-художественному музею-заповеднику³ «Портрете Екатерины II», в исполненном в 1763-м портрете графини Анны Воронцовой («Портрет А.К. Воронцовой» из собр. ГРМ), а также в «Портрете Екатерины II» того же 1763 года, нынешнее местонахождение которого неизвестно (о нем судят по сохранившемуся фотоснимку), в двух ее же, Екатерины, к 1766 году относящихся портретах из Волгоградского музея изобразительных искусств и ГРМ, – можно видеть те самые необычные и даже, думается, маловероятные в материально-архитектурном воплощении, иными словами, фантазийные, элементы интерьера, которые И.М. Сахарова, известный исследователь антроповского творчества, характерно описывает как «спиралевидные колонны с

³ Нынешнее название бывшего Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника.

гирляндами листьев, проложенными в желобах» [5, с. 106 (№ 63), 113 (№ 67), 114 (№ 68), 118 (№ 72), 120 (№ 74)]. Кстати, в упомянутом последнем антроповском «Портрете Екатерины II» ГРМ объект нашего повышенного внимания – изящный рокайльный столик, что называется, утрачивает характерный излом ножек, хотя общая конфигурация их все еще не классицистична [5, с. 120 (№ 74)]. В общем, здесь он претерпевает «классицизацию» прежних своих форм, что свидетельствует справедливость догадки относительно весьма сомнительной натурности этого композиционного элемента. Знаменательно, что в ретро-сочинении собственной кисти – «Портрете Петра I», исполненном в 1770-м, Антропов изображает именно стол (не столик), отмеченный строго-классицистическими стилизованными чертами, что отчасти может трактоваться и как стремление к корректному воссозданию типичной для реалий эпохи царя-преобразователя отнюдь не рокайльной предметной обстановки, но одновременно является также отражением с воцарением Екатерины II наблюдавшегося и еще только начинавшегося тогда стилизового дрейфа к классицистическим канонам (в этом смысле показательна не рокайльная, но именно классицистическая специфика элегантно секретера, введенного в композицию прославленного «Портрета А.Ф. Кокоринова», написанного Д.Г. Левицким в 1769-м) [см.: 5, с. 157 (№ 95); 2, цв.ил. между с. 112–113]. Сообразно с тем, что на полотне НХМУ Гавриил запечатлен в митре с крестом, в дореволюционную эпоху являвшейся ранговой привилегией патриархов и митрополитов, – сама эта композиция едва ли могла быть создана ранее 22 сентября 1770-го, когда Кременецкий сделался митрополитом, и, в общем-то, также вряд ли могла возникнуть позднее 9 августа 1783-го, когда преосвященный скончался. Однако, исходя из наличия в портретной композиции, запечатлевшей, между прочим, иерархически первого из имперских клириков, рокайльного антуража, к концу 1760-х себя изживающего, – есть основание резюмировать, что полотно НХМУ либо было написано именно в самом начале 1770-х (кстати, в течение полутора лет после назначения в Киев, Кременецкий еще оставался в Петербурге, на новое место службы прибыв лишь в феврале 1772-го), либо является собой видоизмененное повторение неуцелешего портрета Гавриила кисти Антропова, который, в частности, мог быть создан в бытность Кременецкого Санкт-Петербургом владыкою [1, с. 171; 9]. В любом случае, оригинал портретного изображения митрополита – учитывая отразившийся в его композиции красноречиво-рокайльный антураж, – не мог появиться ощутимо позднее самого начала 1770-х.

Выводы. Итак, подлинные первооригиналы мантейного и митрофорного портретов Тимофея Щербачко (вопрос, они ли принадлежат ныне НХМУ, отнюдь не снимается) равно должны были появиться между 1748–1757 гг., тогда как портрет Гавриила Кременецкого, по-видимому, был написан в самом начале 1770-х. Если исключить вероятность его непосредственной причастности к творчеству А.П. Антропова (а для подобной категоричности, полагаем, нет осно-

ваний), придется, тем не менее, согласиться с его иконографической зависимостью от антроповских произведений первой половины – середины 1760-х.

Перспективы дальнейшего исследования.

Историю создания упомянутых архиерейских портретов могло бы прояснить изучение сохранившихся свидетельств о творческой деятельности А.П. Антропова и его связях с живописцами лаврской мастерской в 1760-х – 1770-х, в частности. Конечный результат зависит также от уточнения динамики эволюций церковно-костюмной атрибутики.

Литература:

1. Азбука христианства: Словарь-справочник / Сост. А. Удовенко. – М., 1997.
2. Дмитрий Григорьевич Левицкий: 1735–1822: Каталог. – Л., 1987.
3. Макидонов А. В. К светской и церковной истории Новороссии (XVIII–XIX вв.). – 3-е изд., испр. и доп. – Запорожье, 2008.
4. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. – СПб., Б. г. – Т. 2.
5. Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов: 1716–1795. – М., 1974.
6. Український портрет XVI–XVIII століть. – 2-е вид. – Хм.-К., 2006.
7. <http://drevo-info.ru/articles/11509.html>
8. http://www.ortho-rus.ru/cgi-bin/ps_file.cgi?2_4770
9. <http://www.pravenc.ru/text/161305.html>