

№2 / 2021

№2/
2021

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

ГИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Сектор древнерусского искусства (первоначально «Группа по изучению древнерусского искусства» в составе Института истории искусств АН СССР) был создан В.Н.Лазаревым и О.И.Подобедовой. Как самостоятельный научный отдел существует с 1963 года. На протяжении ряда лет в Секторе работали известные ученые — М.А.Ильин, Н.А.Демина, Г.Н.Бочаров, В.П.Выголов, А.И.Комеч, В.Д.Сарабьянов.



sias.ru

Г И И

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

State Institute
for Art Studies

Interregional Agency
for Scientific Restoration
of Works of Art

ГИИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ



МЕЖОБЛАСТНОЕ
НАУЧНО-РЕСТАВРАЦИОННОЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
УПРАВЛЕНИЕ

BULLETIN OF THE RUSSIAN MEDIEVAL ART DEPARTMENT

Journal of Medieval
Russian Art History

No 2/
2021

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Журнал по истории
древнерусского искусства

№2/
2021

УДК 7.03(05)
ББК 85.1я5
В38

Ответственный редактор А.Л. Баталов

Редакционная коллегия:

профессор, доктор искусствоведения А.Л. Баталов;
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН Л.А. Беляев;
доктор искусствоведения Л.И. Лифшиц;
доктор искусствоведения М.А. Орлова;
кандидат искусствоведения М.А. Маханько;
кандидат искусствоведения А.С. Преображенский;
кандидат искусствоведения И.А. Стерлигова;
кандидат искусствоведения Ю.В. Тарабарина.

Выпускающий редактор М.В. Сарабьянова
Дизайн и верстка: С.В. Силиванов

В38 **Вестник Сектора древнерусского искусства.** 2021. № 2 / Отв. ред. А.Л. Баталов. —
М.: Государственный институт искусствознания, 2021. — 230 с.: ил.
ISSN 2658-543X

© Государственный институт искусствознания, 2021
© Авторы статей, 2021

На обложке: Резной орнаментальный декор Георгиевского собора в Юрьеве-Польском
On the cover: Ornamental decoration of St. George's Cathedral in Yuryev-Polsky

Редакционный совет:

Председатель редакционного совета доктор искусствоведения Л.И. Лифшиц (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, член-корреспондент РАН Г.И. Вздорнов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, член-корреспондент РААСН А.Ю. Казарян (Москва, Россия);
доктор искусствоведения Т.М. Кольцова (Архангельск, Россия);
кандидат искусствоведения, доцент Сейрануш Манукян (Ереван, Республика Армения);
профессор Павел Бочек (Прага, Чешская республика),
профессор Валентино Паче (Рим, Италия);
профессор, доктор искусствоведения Бисерка Д. Пенкова (София, Республика Болгария);
профессор Мария Панайотиди (Афины, Греция);
академик Амброзианской академии в Милане, профессор М.Б. Плюханова (Перуджа, Италия);
доктор искусствоведения, профессор Г.В. Попов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАН Вл.В. Седов (Москва, Россия);
доктор искусствоведения Н.В. Сиповская (Москва, Россия);
профессор, доктор искусствоведения Э.С. Смирнова (Москва, Россия);
доцент Ставрос Мамалукос (Университет Патр, Греция);
профессор Изольда Тирет (Вашингтон, США);
профессор Бранислав Тодич (Белград, Сербия);
профессор Майкл Флайер (Гарвард, США);
доктор искусствоведения Т.Ю. Царевская (Великий Новгород, Россия);
доктор искусствоведения, профессор Левон Чугасзян (Ереван, Республика Армения).

EDITORIAL BOARD

Andrei Batalov (Moscow Kremlin Museums);
Leonid Beliaev (Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences);
Pavel Boček (Masaryk University, Czech Republic);
Levon Chugasdzian (Yerevan State University, Armenia);
Michael S. Flier (Harvard, USA);
Armen Kazarian (State Institute for Art Studies, Russia);
Tat'iana Kol'tsova (The State Museum Association "Art Culture of the Russian North", Arkhangelsk);
Lev Lifshits (State Institute for Art Studies, Russia);
Mariia Makhan'ko (Church Research Center of the Russian Orthodox Church "Orthodox Encyclopedia");
Stavros Mamaloukos (University of Patras, Greece);
Seiranush Manukian (Yerevan State University, Armenia);
Maria Orlova (State Institute for Art Studies, Russia);
Valentino Pace (Università degli Studi di Udine, Italy);
Maria Afroditi Panagiotidou (National and Kapodistrian University of Athens);
Biserka Penkova (Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences);
Maria Plioukhanova (University of Perugia, Italy);
Gennadii Popov (The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art);
Aleksandr Preobrazhenskii (Lomonosov Moscow State University);
Vladimir Sedov (Institute of Archaeology of Russian Academy of Sciences);
Natal'ia Sipovskaia (State Institute for Art Studies, Russia);
Engelina Smirnova (Lomonosov Moscow State University);
Irina Sterligova (Moscow Kremlin Museums);
Iuliia Tarabarina (State Institute for Art Studies, Russia);
Isolde Thyrét (Kent State University, USA);
Branislav Todić (University of Belgrade, Serbia);
Tat'iana Tsarevskaja (State Institute for Art Studies, Veliky Novgorod);
Gerol'd Vzdornov (Russian Institute of Conservation).

СТАТЬИ / ARTICLES

Е.В. Гладышева

- 10** Икона «Богоматерь Владимирская» первой трети XII века: соотношение изображений на лицевой и оборотной сторонах. Реставрационные исследования последних лет и иконографические аналогии
Ekaterina Gladysheva
Icon “Our Lady of Vladimir” of the First Third of the 12th Century: the Relation of Images on the Front and Back Sides. Recent Restoration Research and Iconographic Analogies

Д.А. Скобцова

- 29** Еще раз о датировке росписи основного объема Спасского храма в Полоцке
Daria Skobtsova
Once Again On the Dating of the Frescoes in the Main Space of the Church of Our Saviour in Polotsk

А.Е. Мусин

- 50** «Придел» Святых Иоакима и Анны в киевском Софийском соборе: немного истории
Aleksandr Musin
The So-called “Chapel of Saint Joachim and Anna” in Kyiv’s Saint Sophia Cathedral: a Short Historical Guide

А.А. Гиппиус, С.А. Лащук

- 67** Надписи на Васильевских вратах 1336 года
Alexei Gippius, Svetlana Laschuk
Inscriptions on Vasilyevsky Gates, 1336

Л.А. Беляев

- 101** Собор и кладбище. Высоко-Петровский монастырь (Москва): находки, утраты, методические ошибки 2010-х годов. Часть вторая
Leonid Beliaev
Catholicon and Cemetery. Vysoko-Petrovsky Monastery (Moscow): Finds, Losses, Methodological Errors of the 2010s. Part Two

В.А. Киприн, В.А. Рябов, О.Г. Ким

- 116** Церковь Зачатия Св. Иоанна Предтечи на Волхонке. Новые сведения и опыт реконструкции
Vladimir Kiprin, Vladislav Riabov, Olga Kim
Church of the Conception of St. John the Baptist on Volkhonka. New Information and a Study in Reconstruction

Л.М. Воронцова

- 126** Святые на полях иконы «Богоматерь Одигитрия» «моления чудотворца Сергия» XVII века
Liudmila Vorontsova
Saints on the Margins of the Icon “Our Lady of Hodegetria” “Prayers of Sergius the Miracle Worker”

С.И. Баранова, Р.Р. Раимова

- 138** О происхождении изразцового декора Петропавловского собора в Казани
Svetlana Baranova, Raniya Raimova
On the Origin of the Tiled Decoration of the Peter and Paul Cathedral in Kazan

И.Л. Кызласова

- 155** Александр Иванович Анисимов: под покровом ангела
Irina Kyzlasova
Alexander Ivanovich Anisimov: Under the Cover of the Angel

Т.Е. Самойлова

- 169** Иконы из неизвестного угличского иконостаса. Проблема датировки
Tatiana Samoilova
Icons from an Unknown Uglich Iconostasis. The Problem of Dating

ХРОНИКА / CHRONICLES

Хроника реставрации / RESTORATION CHRONICLES

П.А. Тычинская, В.Б. Калашников, Ю.А. Сычева, М.Л. Макарова

188 Реставрационная хроника. Май — декабрь 2021 года

Polina Tychinskaya, Vladimir Kalashnikov,

Iulia Sycheva, Maria Makarova

Restoration Chronicles. May — December 2021

Выставки / EXHIBITIONS

Л.А. Лепшина

200 Выставка «Имени Твоему слава!» в Великом Новгороде

Lilia Lepshina

The Exhibition *Glory to Thy Name!* in Novgorod the Great

А.Л. Гульманов

203 Выставка «Святой покровитель. Икона Алексия человека Божия из собрания Владимира Некрасова»

Alexei Gulmanov

The Exhibition *The Patron Saint. The Icon of Saint Alexis the Man of God from Vladimir Nekrasov's Collection*

Конференции / CONFERENCES

Т.Е. Самойлова

214 Конференция «Рождение царства. Эпоха Василия III»

Российская академия художеств

Tatiana Samoilova

Review of the Conference *The Birth of a Kingdom. The Age of Vasily the Third*. Russian Academy of Arts

А.В. Гамлицкий

222 «Графика в церковном искусстве конца XV — XIX веков».

Международная научная конференция. Российская академия художеств. 15–17 декабря 2021 года

Andrei Gamlitskii

Graphics in Church Art of Late 15th-19th Centuries

International Conference. Russian Academy of Arts

December 15–17, 2021

СТАТЬИ

Икона «Богоматерь Владимирская» первой трети XII века: соотношение изображений на лицевой и оборотной сторонах. Реставрационные исследования последних лет и иконографические аналогии

© 2021

УДК 27-526.62"11"
ББК 85.14

Поступила в редакцию 06.12.2021

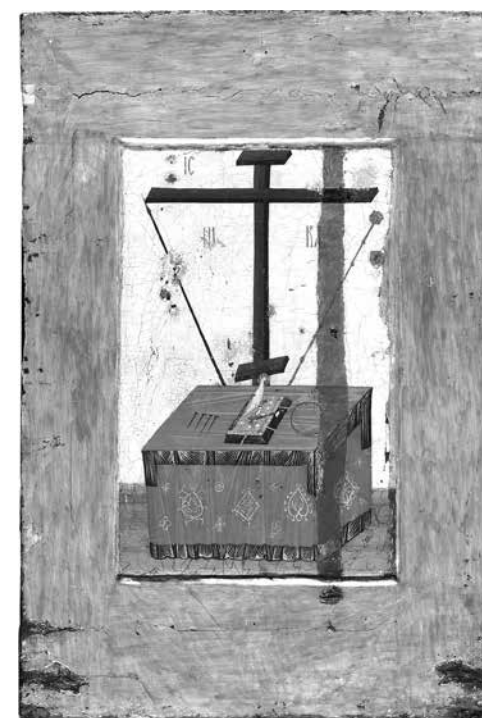
С 2006 по 2016 г. в Третьяковской галерее группа специалистов¹ во главе с реставратором высшей категории Д.Н. Суховерковым проводила изучение константинопольской иконы «Богоматерь Владимирская» первой трети XII в. [ил. 1] с помощью технико-технологических методов. Важнейшим из результатов исследований стало открытие на оборотной стороне иконы под ныне существующим изображением Престола с Орудиями Страстей, выполненным в Москве около 1410 г., более раннего, в настоящее время невидимого невооруженным глазом. И хотя итоги этой работы были уже изложены в нескольких публикациях [Суховерков, 2014; Гладышева, Суховерков, 2016; Gladysheva, Suchoverkov, 2017; Гладышева, Суховерков, 2020], древняя иконографическая программа Богоматери Владимирской, обнаруженная столь необычным способом, нуждается в дальнейшем осмыслении.

Во время исследований 2012 г. при помощи метода послойного контактного рентгенографирования с перемещающимся излучателем были обнаружены скрытые в настоящее время под паволокой гвозди и отверстия от гвоздей древнего оклада, находившегося на обороте иконы. На картограмме

¹ В разное время в эту группу входили сотрудники отдела комплексных исследований: В.А. Воронов (микрофотографирование, исследования в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, 2009 г.), Е.А. Любавская (рентгенфлюоресцентный анализ), И.А. Касаткина (рентгенографирование, 2009 г.; послойное контактное рентгенографирование, 2016 г.); фотограф И.С. Хлюстов (фотографирование в ультрафиолетовых лучах, макрофотографирование высокого разрешения в обычном свете 2006, 2009, 2012 гг.).



1а



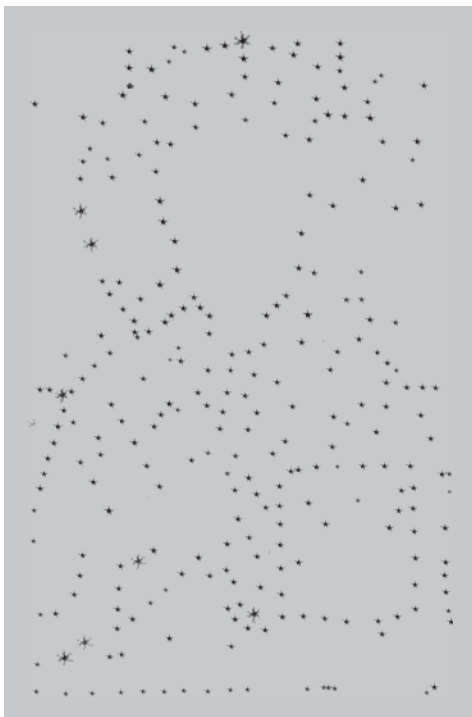
1б

ил. 1 Богоматерь Владимирская. Константинополь, первая треть XII в. (а). Престол и Орудия Страстей. Москва, 1410-е (б). Лицевая и оборотная стороны иконы. ГТГ

fig. 1 Our Lady of Vladimir. Constantinople, The first third of the 12th century (a). The Altar and the Instruments of Passion. Moscow, 1410s (b). Double-sided icon. State Tretyakov Gallery

гвоздей и отверстий, заполненных окислами металлов, клеем и левкасом, которая была выполнена Суховерковым на основе совмещенных рентгеновских снимков [ил. 2], хорошо видно, что это был оклад, украшающий изображение облаченного в омофор святителя. Именно как концы перекинутого на грудь омофора с крестами читаются прямые диагональные линии, идущие от плеч к груди. Правой рукой святитель благословляет, а на левой, покрытой фелонью, держит закрытое Евангелие.

Далеко не все видимые на картограмме следы крепления оклада поддаются однозначной интерпретации. Так, многочисленные гвоздевые отверстия на месте нимба могут быть как следами поздних переделок, так и обозначать места крепления чеканных розеток, которыми с XI в. украшались нимбы на окладах византийских и русских икон, что представляется более вероятным. Удвоение контура плеч святого можно трактовать либо как результат поновлений, сопровождавшихся изменением контура фигуры, либо как способ крепления оклада. Некоторые из гвоздевых отверстий, скорее всего, появились в результате поздних чинок левкаса. Тем не менее большое количество этих отверстий позволяет сделать предположение, что оклад закрывал не только



2

ил. 2 Картограмма расположения гвоздей, крепивших оклад на оборотной стороне Владимирской иконы (выполнена Д.Н. Суховерковым в 2012 г. на основе совмещенных контактных рентгенограмм с перемещаемым излучателем)

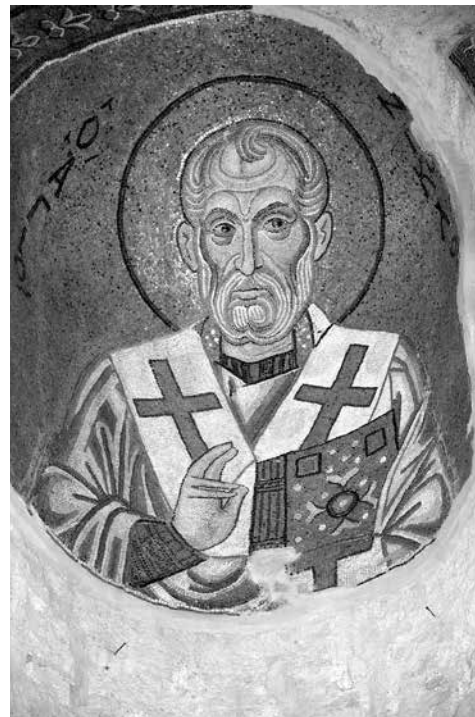
fig. 2 Cartogram of the location of the nails that fixed the metal cover on the reverse side of the Vladimir Icon (made by D.N. Sukhoverkov in 2012 on the basis of combined contact radiographs with a movable radiator)

ил. 3 Святитель Николай. Мозаика. Конха дьяконника кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни. Около 1100

fig. 3 St. Nicholas. Mosaic. The conch of the diaconicon of the catholicon of the Mother of God Assumption Monastery in Daphne. About 1100

ил. 4 Святитель Николай. Фреска. Северный склон северо-западной арки церкви Св. Георгия в Старой Ладоге. Последняя четверть XII в.

fig. 4 St. Nicholas. Fresco. The northern slope of the north-western arch of the St. George Church in Staraya Ladoga. The last quarter of the 12th century



3



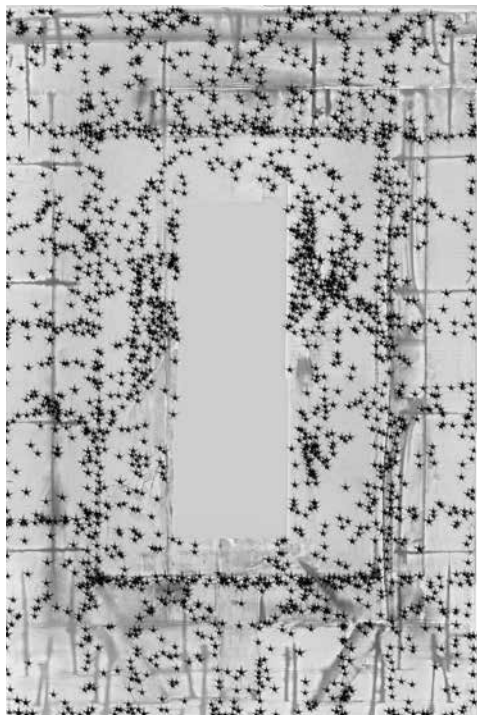
4

поля и фон средника, но и одежды святителя. Можно предположить, что Владимирский образ украшала чеканная риза, наподобие той, которая известна по иконе «Апостолы Петр и Павел» второй половины XI столетия из новгородского Софийского собора [Стерлигова, 1996. Кат. 56. С. 234–242]. По-видимому, аналогично должно было выглядеть убранство и на лицевой стороне Богоматери Владимирской, хотя в настоящее время оклад святыни, выполненный по заказу Андрея Боголюбского, исследователи представляют иначе [Стерлигова, 2006. С. 434–438; Стерлигова, Щенникова, 2011. С. 328–333].

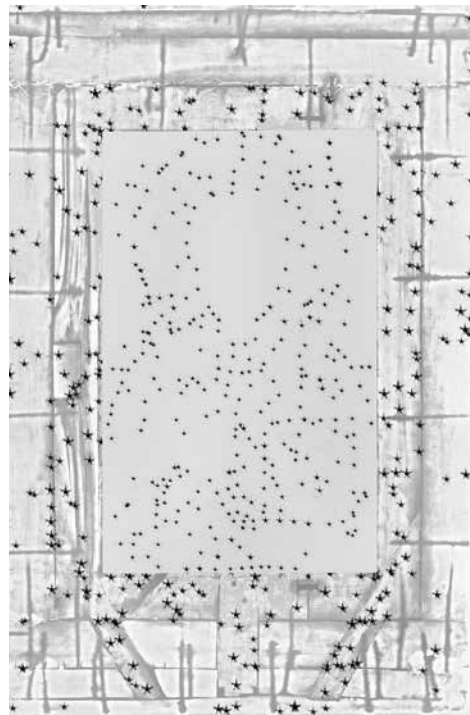
Реконструируемый по следам от гвоздей контур лица святого обладает рядом черт, позволивших сразу же предложить гипотезу, кто именно был изображен на оборотной стороне иконы. Этот контур предполагает наличие у святителя широкого лба и небольшой округлой бороды — особенностей, которые в сочетании с атрибутами ассоциируются в первую очередь с обликом Николая Мирликийского. Для того чтобы убедиться в справедливости такой идентификации, достаточно сравнить очертания лица и полуфигуры на картограмме с относительно близкими по времени создания образами святителя Николая в мозаике конхи дьяконника кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни, датируемой около 1100 г., и во фреске северного склона северо-западной арки Георгиевской церкви в Старой Ладоге последней четверти XII в. [ил. 3, 4] Тем не менее нельзя исключить, что на обороте иконы мог быть представлен какой-то другой святитель с близкой типологией «портрета», например Григорий Неокесарийский или Иоанн Златоуст.

В 2015–2016 гг. были проведены дополнительные технико-технологические исследования Владимирской иконы, одним из результатов которых стали совмещенные рентгенограммы гвоздей от окладов на обеих сторонах древнего образа [ил. 5 а, б]. Именно новый этап изучения позволил вполне аргументированно ответить на вопрос о времени создания изображения святителя, скорее всего, первоначального.

На это, во-первых, указывает отсутствие каких-либо следов шпонок на оборотной стороне иконного щита, во-вторых, — наличие у иконы в древности идентичных ковчегов с обеих сторон и рукояти для переноса, что указывает на ее изначальное изготовление как двусторонней. В качестве третьего аргумента можно рассматривать свидетельство Сказания о чудесах от Владимирской иконы 1163–1164 гг., где описаны перемещения образа в Вышгородском храме. Судя по тексту, этот образ оказывался обращенным в основное пространство церкви то лицевой, то оборотной стороной [Древнейшая редакция Сказания, 1996. С. 503–504]. Очень существенно и полное соответствие расположения как полуфигур Богоматери и святителя, так и диаметров обозначенных гвоздевыми отверстиями нимбов, вероятно, украшавшихся традиционными розетками. Наконец, этому предположению не противоречат ни традиционная иконография поясного иерарха Церкви, ни характер пропорций изображения, отдаленно напоминающих, если учесть различие масштабов и перспективное сокращение, уже упоминавшийся мозаичный образ святителя Николая в конхе дьяконника кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни, выполненный константинопольским мастером.



5a



5б



6

ил. 5а,б Схема расположения гвоздей и гвоздевых отверстий на лицевой и оборотной сторонах Владимирской иконы по рентгенограммам 2015 г.

fig. 5a,b The layout of nails and nail holes on the obverse and reverse sides of the Vladimir icon according to radiographs of 2015

ил. 6 Богоматерь с Младенцем, святители Николай и Паоло. Фреска апсиды капеллы в крипте Санта Олеария близ Майори в Кампании. Около 1100 [По кн.: Паче, 2010. Ил. 18 на с. 328]

fig. 6 The Virgin and Child, Saints Nicholas and Paolino. Fresco of the apse of the chapel in the crypt of Santa Olearia near Maiori in Campania. About 1100 [Reproduced after: Pache, 2010. Ill. 18 on p. 328]



7а



7б

ил. 7 Богоматерь Одигитрия (а). Святитель Николай, со сценами жития (б). Лицевая и оборотная стороны иконы. Первая половина XIII в. Частная коллекция в Афинах [По кн.: Mother of God, 2000. № 35. Ills. on pp. 347, 349]

fig. 7 The Mother of God Hodegetria (a). St. Nicholas, with scenes of life (b). Double-sided icon The first half of the 13th century. Private collection in Athens [After: Mother of God, 2000. No. 35. Ills. on pp. 347, 349]

Дополнительным доводом в пользу гипотезы о первоначальном изображении на обороте Владимирской иконы святого Николая служит рано сложившееся в Византии его почитание как главного после Богородицы милостивого заступника христиан. Традиция соединения имен Богородицы и святителя Николая в молитвах о помиловании и небесном покровительстве нашла отражение в памятниках искусства византийского круга начиная с XI в. Их изображения могли располагаться рядом в монументальной живописи [ил. 6], на рельефах, в произведениях мелкой пластики и на иконах. Ранее в научной литературе приводились многочисленные случаи объединения образов святителя Николая и Богородицы на греческих печатях, в росписях храмов, например, в Южной Италии [Anrich, 1917. S. 485–486, 493–494; Паче, 2011. С. 330, 332, ил. 11, 18; Искусство Византии, 1977. № 591, с. 102]. Один из наиболее часто тиражируемых примеров — стеатитовый рельеф XII в., возможно, кипрского происхождения, из Музея икон в Реклингхаузене [Смирнова, 1976. Ил. на с. 244].

Тема заступнической молитвы объединяет образы Богородицы с Младенцем и Мирликийского чудотворца на лицевой и оборотной сторонах как



8а



8б



8в



8г



8д

ил. 8 Псалтирь с Новым Заветом. Константинополь, около 1084. Dumbarton Oaks, cod. 3. Миниатюры: а — Голгофский Крест. Fol. 4r; б — Богородица Ласкающая с Иоанном Предтечей и архангелом. Святители Григорий Назианзин, Василий Великий и Иоанн Златоуст. Fol. 4v; в — Рождение Давида; Поставление Давида на царство. Fol. 5r; г — Вручение царю Давиду Господом свитка с небес. Fol. 5v; д — Царь Давид составляет Псалтирь. Fol. 6r [По кн.: Cutler, 1984. Cat. 51. Figs. 318–322]

fig. 8 The Psalter with the New Testament. Constantinople. Ca. 1084. Dumbarton Oaks, cod. 3. Miniatures: а — Golgotha Cross. Fol. 4r; б — The Virgin of Tenderness with John the Baptist and Archangel. Saints Gregory Nazianzin, Basil the Great and John Chrysostom. Fol. 4v; в — The birth of David; Anointing David to the throne. Fol. 5r; г — Presentation of a scroll from heaven to King David by the Lord. Fol. 5v; д — King David composes the Psalter. Fol. 6r [After: Cutler, 1984. Cat. 51. Figs. 318–322]

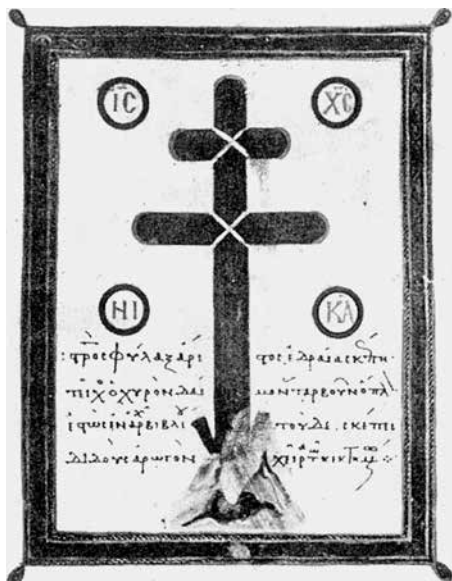
византийских², так и русских двусторонних икон³, известных, по крайней мере, с XIII в. [ил. 7а,б], но получивших особенно широкое распространение в последующие столетия. Самым ранним примером в древнерусском искусстве можно считать псковскую икону Богородицы Торопецкой с не дошедшим до нас изображением святителя Николая на обороте, ранее находившуюся в ГРМ, которая обычно датируется первой половиной XIV в. [Шалина, 1996. С. 214–215, 222. Ил. 1]. Между тем, по мнению Л.И. Лифшица [Лифшиц, 2004. С. 60–70], опирающемуся в числе прочего на технико-технологические исследования, эта икона в своей основе является произведением первой половины XIII столетия. Не исключено, что создание таких произведений на Руси было вызвано не только особенностями почитания святителя Николая, но и желанием напомнить об иконографической программе древней святыни. И хотя первоначальное изображение на обороте Богородицы Владимирской было, скорее всего, сильно повреждено или даже полностью утрачено уже при разорении Владимира в 1238 г., сама эта программа могла быть известна по каким-то несохранившимся спискам.

Тип византийских двусторонних процессионных икон до сих пор изучен недостаточно полно, несмотря на довольно обширную научную литературу [Шалина, 2005. С. 565–571, с указ. библиографии]. По-видимому, формирование иконографии таких произведений было обусловлено как особой богослужебной функцией, предполагавшей близость осмысления образов или сюжетов на лицевой и оборотной сторонах, так и включением в программу изображений патрональных святых заказчика или небесного покровителя храма, для которого предназначалась икона. Наконец, на обеих сторонах могли быть представлены наиболее известные святыни Константинополя или другого крупного имперского города — те, что издревле носили в шествиях либо почитали как поклонные образы, располагавшиеся в храмах на специально предназначенных местах.

Вполне возможно, что оборот Владимирской иконы, подобно ее лицевой стороне, которая, как предположила О.Е. Этингер, могла являться списком одной из чтимых святынь Влахернской базилики [Этингер, 1999. С. 290–291; Этингер, 2005. С. 131–133, 593] или же другого храма Константинополя, повторял какую-то считавшуюся чудотворной местную икону святителя Николая. Судя по всему, к концу XI в. таких икон в византийской столице было несколько, в том числе «кровотокающая» икона из монастыря Моливотон и образ из небольшого Никольского храма, пристроенного к апсиде Софийского собора [Баччи, 2010. С. 302, примеч. 21].

Относительно близкое Владимирской иконе осмысление богословской программы демонстрируют миниатюры двух константинопольских Псалтирей

- 2 См. двусторонние иконы с изображением Богородицы с Младенцем на лицевой стороне и полуфигуры святителя Николая на обороте первой половины XIII в. из частной коллекции в Афинах, третья четверть XIV в. из Археологического музея на Родосе [Mother of God, 2000. № 35. Р. 346–349; № 66. Р. 418–421], а также те, что были указаны П. Вокотопулосом [Вокотопулос, 1999. Σ. 306–307, № 2, 16].
- 3 Подробные перечни памятников были приведены Э.С. Смирновой и Г.В. Поповым [Смирнова, 1976. С. 243–245; Попов, Рындина, 1979. С. 270–271].



9а



9б



9в

ил. 9 Псалтирь. Константинополь
Конец XI в. ГЭ. Всэ-1309

Миниатюры: а — Голгофский Крест.
Л. 1; б — Богородица Ласкающая
с архангелами. Святители Николай
Мирликийский, Иоанн Златоуст
и Василий Великий. Л. 1 об.;

в — Деисус. Л. 2 [По кн.: Cutler,
1984. Cat. 19. Figs. 99–101]

fig. 9 Psalter. Constantinople
The end of the 11th century
State Hermitage Museum,
St. Petersburg. Inv. no. Vvse-1309
Miniatures:

а — Golgotha Cross. Fol. 1;

б — The Virgin of Tenderness
with Archangels. Saints Nicholas
of Myra, John Chrysostom
and Basil the Great. Fol. 1r;

в — Deesis. Fol. 2 [After: Cutler,
1984. Cat. 19. Figs. 99–101]

позднего XI в., на которых Богородица с Младенцем в иконографии Гликофилусы помещена в верхнем ряду двухъярусной композиции в окружении святых. И какими бы причинами ни были вызваны определявшие волей заказчиков состав и количество «входных» изображений, в порядке их расположения прослеживается ясно причитываемая логика. Цикл иллюстраций первой рукописи — Псалтири с Новым Заветом из собрания Дамбартон Оакс в Вашингтоне (Dumbarton Oaks, cod. 3. Fol. 4r–6r), выполненной около 1084 г. и ранее хранившейся в монастыре Пантократора на Афоне (cod. Pantocr. 49) — открывает изображение Голгофского креста [ил. 8]. На обороте этого листа располагается двухъярусная миниатюра: в верхней части образ Богородицы, прижимающей к себе Младенца Христа, фланкируют Иоанн Предтеча и архангел, а ниже находятся фигуры трех великих отцов церкви — Григория Богослова, Василия Великого и Иоанна Златоуста с кодексами в руках [Cutler, 1984. Cat. 51. P. 91–92. Fig. 318, 319]. Казалось бы, вынесение в начало рукописи изображения Креста свидетельствует о главенстве в цикле страстной темы, которая тогда выходит на первый план и во второй миниатюре, наиболее адекватной по содержанию Владимирской иконе.

Однако это не совсем так. Цикл иллюстраций продолжается изображением трех сюжетов из истории царя Давида [Cutler, 1984. Cat. 51. P. 91–92. Fig. 320–321]. Миниатюра с образом Богородицы Ласкающей сопоставляется на одном развороте рукописи с также двухъярусной композицией, где представлены Рождество Давида и Поставление его на царство пророком Самуилом. Сцена рождения ветхозаветного царя, традиционного прообраза Христа, воспринимается как предыстория Боговоплощения, о котором напоминает изображение Богородицы с Младенцем. Последний сюжет — зримое свидетельство дарования Давиду благодати Духа Господня (1 Цар. 16:13: «И почивал Дух Господень на Давиде с того дня и после») — не только композиционно, но и по смыслу соотносится с фигурами трех великих отцов, символизирующих саму вселенскую Церковь Христа вместе с ее спасительными для человечества таинствами. На следующем развороте рукописи находятся еще две миниатюры: Вручение царю Давиду Господом свитка с небес (изображение, подтверждающее, что чудесная способность сочинять псалмы была ниспослана царю свыше) и сцена составления Давидом Псалтири, под которой написано начало первого псалма о «блаженном муже, не идущем на совет нечестивых». При этом в последней из миниатюр за пишущим пророком с небес «призывает» Господь, благословляя его труд свыше. Своеобразный завершающий и очень существенный по смыслу штрих цикла — плохо сохранившийся инициал «М»: Христос и Давид стоят лицом к лицу, и оба держат один большой крест, который внизу переходит в свиток с текстом. Таким образом, тема Искупительной жертвы, заданная изображением Креста и отчасти — Богородицы Ласкающей, оборачивается очень ясно артикулированной темой постоянного Божественного покровительства, спасения, блаженства праведников и их единения с Христом.

Еще ближе смысл иконографической программы Владимирской иконы второй константинопольской Псалтири конца XI в., которую А. Катлер датирует

более широко — концом XI — началом XII в. [Cutler, 1984. Cat. 19. P. 32–34. Fig. 99–101]. До Второй мировой войны рукопись принадлежала Христианской археологической коллекции Берлинского университета (gr. 3807), затем считалась пропавшей и сравнительно недавно была опубликована Ю.А. Пятницким и Н. Каврус-Хоффман [Каврус-Хоффман, Пятницкий, 2015. С. 35–52] как вывезенная по репарациям в 1945 г. в Эрмитаж, где и хранится в Отделе Востока (ГЭ. Ввсэ–1309).

В этой рукописи цикл миниатюр [ил. 9] начинается с первого листа, где помещен очень похожий на афонскую Псалтирь Голгофский крест (Л. 1). Изображение сопровождается греческой надписью, публикуемой в переводе на русский, сделанном Э.Н. Добрыниной⁴:

«Крест — лучший страж, прочная защита,
стена крепкая, устрашающая демонское войско,
поставленный в начале книги, он охраняет ее,
давая спасительную руку тому, кто ею владеет».

Примечательно, что эта надпись акцентирует не страстную тему, которая в первую очередь ассоциируется с образом Креста на Голгофе, а тему защиты и спасения, даруемых Икупительной жертвой Христа.

На второй иллюстрации (Л. 1 об.) в верхнем ярусе представлены полуфигура Богородицы с Младенцем между архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам, а внизу среди трех великих отцов церкви вместо Григория Богослова помещено изображение святителя Николая. В стихотворных эпиграммах над верхней и под нижней рамками миниатюры говорится:

«Таксиархи бестелесных умов
предстали в страхе пред Матерью Слова»
«Высшие, из иерархов, конечно, эти трое, —
божественные держат (несут) в руках книги».

Благодаря надписи в нижней части листа особенно ясно подчеркивается главенство трех изображенных святых отцов над другими представителями чина, а также боговдохновенность текстов кодексов у них в руках [Der Nersessian, 1960. P. 77, note 40].

Третья миниатюра рукописи с изображением Деисуса (Л. 2) также имеет надписи над верхней и нижней рамкой:

«Мольбы возносит Дева с Предтечей
Христу Царю и Богу и Владыке».

Заметим, что именно эта, третья миниатюра, посвященная теме заступнической молитвы за человеческий род, сопоставлена с изображением Ласкающей Богородицы вместе с иерархами Церкви на одном развороте листов.

Особенности иконографии и фризовый характер композиций вторых по счету иллюстраций циклов в обеих константинопольских Псалтирях вызывают ассоциации со святительскими ярусами алтарных росписей: фигуры

4 Благодарю Э.Н. Добрынину за перевод всех надписей в миниатюрах этого цикла.

трех святителей словно реально предстоят престолу в алтаре, символическим образом которого на миниатюрах является Богородица с Младенцем. Ранее исследователи отмечали, что в основе иконографии этих миниатюр лежат богослужебные тексты проскомидии, совершаемой в воспоминание о Воплощении и об Икупительной Жертве Христа [Der Nersessian, 1960. P. 77; Этингоф, 1995 (2000). С. 102], или евхаристическая ходатайственная молитва, произносимая после пресуществления Святых Даров [Этингоф, 1995 (2000). С. 108].

По-видимому, соотнесение Богородицы Ласкающей и святых отцов, чьи образы объединялись не только композиционно, но и по смыслу, на основе литургического чинопоследования и текстов, включавших заступнические молитвы, было достаточно устойчивым в византийском искусстве того времени. Об этом свидетельствует еще одна миниатюра из греческого Евангелия второй половины XII в. из коллекции Фриера Смитсониевского института в Вашингтоне (F. 1909. 1686. Fol. 4 v)⁵, на которой по сторонам от стоящей фигуры Богородицы с Младенцем на руках изображены два святителя в полных богослужебных облачениях [Morey, 1918. P. 58–59. Pl. X]. Несмотря на плохую сохранность рукописи, не позволяющую идентифицировать святителей по именам, детали их одежд прекрасно различимы.

Все приведенные косвенные аналогии богословской программе Богородицы Владимирской свидетельствуют о том, что, несмотря на известность сочетания Богородичного образа на лицевой стороне и святителя на обороте в византийских двусторонних выносных иконах только с XIII столетия, можно с уверенностью предположить их более раннее существование. Такое соединение изображений должно было акцентировать не только и не столько тему Страстей Христовых, несомненно, присутствующую как изначально заложенную в основе иконографического типа Богородицы Ласкающей, сколько основные для литургии идеи искупления, спасения и приобщения к вечной жизни человеческого рода, возлюбленного Богом. Это показывают в том числе сохранившиеся надписи на двусторонней греческой иконе из Византийского и Христианского музея в Афинах, выполненной в Фессалониках в первой половине XIV в., на лицевой стороне которой представлена Богородица Одигитрия (или, скорее, Перивлепта), а на обороте — великие отцы церкви Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий [ил. 10]. В конце крестов на омофорах трех святителей помещены греческие золотые буквы — аббревиатуры, означающие: «Голгофа обратилась в Рай», «Иисус Христос Победитель»; «Свет Христов освещает всех», «Елена нашла орудие благодати» [Византизм сквозь века, 2017. Кат. 101. С. 374. Ил. на с. 244–245].

В конечном счете в интерпретации смысла иконографии Богородицы Владимирской более других оказался прав Андрей Грабар, который считал, что главный смысл иконографического типа Богородицы Ласкающей — заступничество Богородицы за человеческий род перед Господом — и сближал

5 По мнению И.А. Орецкой, которой выражаю признательность за консультацию, это Евангелие, судя по стилю миниатюр и по почерку, входит в Чикаго-Карахиссарскую группу.



10а



10б

ил. 10 Богоматерь с Младенцем (а). Три святителя Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий (б). Лицевая и оборотная стороны иконы. Фессалоники, первая половина XIV в. Византийский и Христианский музей, Афины [По кн.: Византизм сквозь века, 2017. Кат. 101 Ил. на с. 244–245]

fig. 10 The Mother of God with the Child (a). Three saints: Gregory the Theologian, John Chrysostom, Basil the Great (b). Double-sided icon. The first half of the 14th century Thessalonica. Byzantine and Christian Museum, Athens [After: Byzantium through the Ages, 2017. Cat. 101. Ill. on pp. 244–245]

символическое значение этого типа изображения с деисусными композициями [Grabar, 1975. P. 27–30; Grabar, 1977. P. 169–174]. Объятия Божией Матери и Младенца на Владимирской иконе подчеркивают единство Церкви и Христа, чей облик и одежды прообразуют как закалаемого в литургической жертве Агнца, так и Первосвященника, освящающего основанный Им храм. Соответственно, склонение головы и жест левой руки Богородицы, действительно очень похожий на деисусный, осмысляются как поклонение Младенцу Христу и обращенная к Нему заступническая молитва за людей.

Напомним, что какие-либо исторические свидетельства об обстоятельствах создания иконы в Константинополе и привоза в Киев отсутствуют. Как считается, и будущий Владимирский образ и образ Богоматери Пирогощей, прибывшие на Русь «в едином корабле», предназначались в дар правящему киевскому князю Мстиславу Владимировичу (1125–1132) от кого-то из представителей светской или духовной власти в византийской столице. Однако вполне вероятно, что заказчиком по крайней мере одной из икон мог выступить сам князь. Представить Мстислава Великого в этой роли вполне логично, учитывая его деятельность по

созданию и украшению храмов сначала в Новгороде, а затем в Киеве, а также родственные узы с императорской семьей. Он был внуком византийской принцессы, дочери императора Константина Мономаха, утонченные вкусы которой повлияли на формирование придворной княжеской культуры, а одна из его собственных дочерей в 1122 г. была выдана замуж «в греки за царь» [ПСРЛ. Т. 2. Стб. 286]. По мнению исследователей, сообщения о браке Мстиславны в Ипатьевской и других летописях достоверны — она стала супругой царевича Алексея Комнина (1106–1142), старшего сына и соправителя императора Иоанна II, хотя никакие подробности этой династической связи неизвестны [Лопарев, 1902. С. 418–445; Варѣв, 1984. С. 339, 343; Уханова, Серебрякова, 2006. С. 18]. Очевидно одно — контакты между Киевом и Царьградом, в том числе неофициальные и, следовательно, не зафиксированные летописцами, были достаточно регулярными.

В пользу гипотезы о заказе будущей русской святыни князем Мстиславом склоняет тот факт, что, в отличие от Богоматери Пирогощей, на получение которой в дар указывает возведение в Киеве особой церкви для ее размещения, никаких аналогичных сообщений о Владимирской иконе в летописях нет⁶. Скорее всего, после прибытия в Киев она была помещена в уже существующий храм великокняжеской резиденции или Богородичного монастыря в Вышгороде, то есть на заранее «запланированное» место, откуда позже ее забрал князь Андрей Боголюбский, чтобы увезти во Владимир. Нельзя не вспомнить и о том, что великокняжеский Вышгород, где уже с 1115 г. стоял огромный каменный собор первых русских святых князей Бориса и Глеба, был центром особого почитания святителя Николая. Об этом, в частности, свидетельствует текст Чуда о киевском детище из жития святителя, где говорится, что родители младенца ездили в Вышгород на поклонение «святим мучеником Борису и Глебу и Николе архиепископу Мирликийскому» [Крутова, 1997. С. 76]. Поэтому нельзя исключить, что появление образа святителя Николая на обороте иконы было хотя бы отчасти предопределено пожеланиями заказчика.

⁶ Благодарю за консультацию А. В. Назаренко.

ЛИТЕРАТУРА

- Баччи М. Иконография святителя Николая. Итоги и перспективы изучения // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире: сб. ст. / Сост. и общ. ред. А. В. Бугаевского. М.: Скинния, 2010. С. 296–317.
- Византизм сквозь века / Науч. ред. Ю. А. Пятницкий. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2017. 427 с.
- Гладышева Е. В., Суховерков Д. Н. Богоматерь Владимирская. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2016. (История одного шедевра.) 87 с.
- Гладышева Е. В., Суховерков Д. Н. Богоматерь Владимирская. Первая треть XII в., Константинополь; Престол и Орудия Страстей. 1410-е гг., Москва. Двусторонняя икона // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 3: Древнерусская живопись

XII–XIII веков. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020 (Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков). С. 80–143.

Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери / Вступ. ст. и публ. В.А. Кучкина, Т.А. Сумниковой // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси: [Сб. ст.] / Ред.-сост. А.М. Лидов; Центр восточнохристианской культуры. М.: Мартис, 1996. С. 476–509.

Искусство Византии в собраниях СССР: каталог выставки. В 3 т. / Авт.-сост. А.В. Банк, М.А. Бессонова; под науч. ред. А.В. Банк, О.С. Поповой; Государственный Эрмитаж, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Т. 2. М.: Советский художник, 1977. 157 с.

Каврус-Хоффман Н., Пятницкий Ю.А. Иллюминированная греческая псалтирь XI века в Эрмитаже // Византия в контексте мировой культуры: материалы конф., посвященной памяти А.В. Банк (1906–1984). Труды Государственного Эрмитажа. Т. 74. СПб., 2015. С. 35–52, ил. на с. 581.

Крутова М.С. Святитель Николай в древнерусской письменности. М.: Мартис, 1997. 223 с.

Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII — начало XV века. Становление местной художественной традиции. М.: Северный паломник, 2004. 471 с.

Лопарев Х.М. Брак Мстиславны (1122 г.) // Византийский временник. Т. 9, вып. 3–4. СПб., 1902. С. 418–445.

Паче В. Иконография святого Николая в средневековом искусстве Южной Италии: примеры и уточнения // Добрый кормчий. Почитание святителя Николая в христианском мире: Сб. ст. / Сост. и общ. ред. А.В. Бугаевского. М.: Скиния, 2010. С. 318–335.

Полное собрание русских летописей. Т. 2: Ипатьевская летопись. 2-е изд. / [Под ред. А.А. Шахматова] / Императорская Археологическая комиссия. СПб.: Типография М.А. Александрова, 1908. 572 с.

Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М.: Наука, 1979 (Центры художественной культуры средневековой Руси). 640 с.

Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV века. М.: Наука, 1976. (Центры художественной культуры средневековой Руси.) 391 с.

Стерлигова И.А. Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI–XV веков. М.: Наука, 1996. 513 с.

Стерлигова И.А. О древнейшем драгоценном убранстве Владимирской иконы Богоматери // СОФИА: Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча / Государственный институт искусствознания. М.: Северный паломник, 2006. С. 427–442.

Стерлигова И.А., Щенникова Л.А. Золотые оклады Владимирской иконы Богоматери: оклад с Деисусом // Московский Кремль XV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М.: Арт-Волхонка, 2011. Т. 1. С. 314–339.

Суховерков Д.Н. Результаты комплексных технико-технологических исследований двусторонней иконы «Богоматерь Владимирская. Престол и орудия Страстей» // Третьяковские чтения — 2013: Материалы отчетной науч. конф. / Государственная Третьяковская галерея. М., 2014. С. 21–49.

Уханова Е.В., Серебрякова Е.И. Мстиславово Евангелие в древнерусской культуре: история, кодология, палеография и текстология рукописи. М.: Государственный Исторический музей, 2006. 66 с.

Шалина И.А. Богоматерь Эфесская–Полоцкая–Корсунская–Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси: [Сб. ст.] / Ред.-сост. А.М. Лидов; Центр восточнохристианской культуры. М.: Мартис, 1996. С. 200–251.

Этингоф О.Е. К иконографии «Ласкающей Богоматери» (Гликофилусы) // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. С. 96–116 (переизд.: *Этин-*

гоф О.Е. Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 67–98).

Этингоф О.Е. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции Влахернского Богородичного культа на Руси в XI–XII вв. // Древнерусское искусство: Византия и Древняя Русь: К 100-летию А.Н. Грабара (1896–1990). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 290–305.

Этингоф О.Е. Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005. 768 с.

Anrich G. Hagios Nikolaos. Der Heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen. Bd. 2. Prolegomena, Untersuchungen, Indices. Leipzig; Berlin: Teubner, 1917. 613 s.

Cutler A. The Aristocratic Psalters in Byzantium / Bibliothèque des cahiers archéologiques. XIII. Paris: Picard, 1984. 126 p., 413 photographs.

Der Nersessian S. Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks collection // Dumbarton Oaks Papers. 1960. Vol. 14. P. 70–86.

Gladysheva E., Suchoverkov D. La Madre di Dio di Vladimir / trad. da G. Parravicini / “Storia di un capolavoro”. Venise: Orizzonti Edizioni, 2017. 83 p.

Grabar A. Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Dečani) // Зограф. Белград, 1975. № 6. P. 25–30.

Grabar A. Remarques sur l’iconographie byzantine de la Vierge // Cahiers archéologiques. 1977. Vol. 26. P. 169–178.

Morey C.R. East Christian paintings in the Freer collection // Dennison W., Morey C.R. Studies in East Christian and Roman art / University of Michigan Studies. Vol. XII. New York; London: The MacMillan Company, 1918. Part 1. P. 1–83.

Mother of God: representations of the Virgin in Byzantine art / Ed. by M. Vassilaki. Milano: Skira, 2000. 513 p.

Βαζός Κ. Η γενεαλογία των Κομνηνών. 2 τ. / Βυζαντινά κείμενα και μελέται 20. Θεσσαλονίκη, 1984, 676 σ.

Βοκοτόπουλος Π. Δύο παλαιολόγειες εικόνες στα Ιεροσόλυμα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας: Περίοδος Δ', (20) 1998. Αθήνα, 1999. Σ. 291–307.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Икона «Богоматерь Владимирская» первой трети XII века: соотношение изображений на лицевой и оборотной сторонах. Реставрационные исследования последних лет и иконографические аналогии

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гладышева Екатерина Васильевна — главный научный сотрудник, отдел Древнерусского искусства, Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. ekatglad@mail.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена осмыслению итогов технико-технологических исследований константинопольской иконы «Богоматерь Владимирская» первой трети XII в., которые проводились в Третьяковской галерее в 2006–2016 гг. группой специалистов во главе с реставратором Д.Н. Суховерковым. Одним из главных результатов этих исследований стало обнаружение на обороте иконы под композицией «Престол и Орудия Страстей», написанной московским художником в 1410-е гг., первоначального поясного изображения святителя, судя по иконографическим признакам — святителя Николая Мирликийского.

Это изображение, утраченное, вероятно, еще в первой половине XIII в., реконструируется по следам от гвоздей несохранившегося оклада на основе выполненных разными способами рентгенограмм.

Иконографические аналогии, в которых Богоматерь с Младенцем в типе «Ласкающей» соотнесена с фигурами отцов церкви, в том числе — со святителем Николаем, свидетельствуют, что подобное сопоставление меняет смысл богородичного образа. Если первоначально такие образы сложились и воспринимались как страстные, то благодаря зрительным параллелям с изображениями святителей на первый план выходит тема заступничества, моления о милости к человеческому роду.

Изучение исторических источников позволяет предположить, что заказчиком будущей Владимирской иконы в Константинополе был киевский князь Мстислав Владимирович (1125–1132), который предполагал поместить ее в одном из богородичных храмов великокняжеского Вышгорода — города, являвшегося одним из центров Никольского культа на Руси. Можно предположить, что именно по воле Мстислава на этой иконе были соединены изображения двух чтимых святынь византийской столицы — Богоматери с Младенцем и святителя Николая.

Ключевые слова

Чудотворный образ, двусторонняя икона, технико-технологические исследования, иконографическая программа, цикл миниатюр.

ТITLE

Icon “Our Lady of Vladimir” of the First Third of the 12th Century: the Relation of Images on the Front and Back Sides. Recent Restoration Research and Iconographic Analogies

AUTHOR

Gladysheva, Ekaterina Vasilievna — Chief Researcher, Department of Old Russian Art, State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, 119017, Moscow, Russian Federation. ekatglad@mail.ru

ABSTRACT

The article analyses the results of technical and technological research of the Constantinople icon “Our Lady of Vladimir” of the first third of the 12th century, which were carried out in the Tretyakov Gallery in 2006–2016 by a group of specialists led by the restorer D. Sukhoverkov. As a result of these studies an image, overpainted by the composition “The Throne and the Instruments of the Passion” by a Moscow artist in the 1410s, was discovered on the reverse of the icon. The original image is a half portrait of St. Nicholas of Myra, judging by the iconographic features. This image, lost as far back as the first half of the 13th century, can be reconstructed from the nail marks of a lost metal cover on the basis of X-ray images made in different ways.

Iconographic analogies, in which the Mother of God and the Child in the “Tenderness” type are correlated with the figures of the church fathers, including St. Nicholas, prove that such a comparison changes the meaning of the Mother of God image. If initially such icons have been formed and perceived as images of passions, afterwards, thanks to visual parallels with the images of saints, the theme of protection and prayer for mercy on the human race comes to the fore.

A study of historical sources suggests that the commissioner of the future Vladimir Icon in Constantinople was the Kiev prince Mstislav Vladimirovich (1125–1132), who intended to place it in one of the Mother of God temples in Vyshgorod, a city that was one of the centers of the St. Nicholas cult in Russia. It can be assumed that it was by the order of Mstislav

that the two revered images of the Byzantine capital — the Mother of God and the Child, and St. Nicholas — were combined in one icon.

KEYWORDS

Miraculous images, double-sided icon, technical and technological research, iconographic program, cycle of miniatures.

REFERENCES

- Bachchi M. Iconography of St. Nicholas. Results and Perspectives of the Study. *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolaia v khristianskom mire: sb. st. Ed. A. V. Bugaevskij (Good Helmsman. Veneration of St. Nicholas in the Christian World)*. Moscow, Skiniia Publ., 2010, pp. 296–317 (in Russian).
- Cutler A. The Aristocratic Psalters in Byzantium. *Bibliothèque des cahiers archéologiques. XIII*. Paris, Picard Publ., 1984, 126 p., 413 photographs.
- Etingof O. E. On the Iconography of the “Tender Mother of God” (Glycophilusa). *Drevnerusskoe iskusstvo: Balkany. Rus'. (Old Russian art: Balkans. Russia)*. Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1995, pp. 96–116 (in Russian).
- Etingof O. E. On the Early History of the Icon “Our Lady of Vladimir” and the Tradition of the Blachernae Mother of God Cult in Russia in the 11th–12th Centuries. *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiia i Drevniaia Rus': k 100-letiiu A. N. Grabara (1896–1990) (Old Russian Art: Byzantium and Ancient Russia: to the 100th Anniversary of A. N. Grabara (1896–1990))*. Saint Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1999, pp. 290–305 (in Russian).
- Etingof O. E. Vizantiiskie ikony VI — pervoi poloviny XIII veka v Rossii (Byzantine Icons of the 6th — first half of the 13th Century in Russia). Moscow, Indrik Publ., 2005, 768 p. (in Russian).
- Gladysheva E. V., Sukhoverkov D. N. *Bogomater' Vladimirskaia (Our Lady of Vladimir)*. Moscow, Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia Galereia Publ., 2016. 87 p. (in Russian).
- Gladysheva E. V., Sukhoverkov D. N. Our Lady of Vladimir. First Third of the 12th Century, Constantinople; The Altar and the Instruments of the Passion. 1410s, Moscow. Double-sided icon. *Drevnerusskaia zhivopis' XII–XIII vekov / Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Katalog sobraniia. T. 3 / Seriia Drevnerusskoe iskusstvo X–XVII vekov. Ikonopis' XVIII–XX vekov (Old Russian painting of the 12th–13th Centuries. State Tretyakov Gallery. Collection Directory. Vol. 3. Old Russian Art of the 10th–17th Centuries Series. Icon Painting of the 18th–20th Centuries)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2020, pp. 80–143 (in Russian).
- Grabar A. Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème (à propos de deux icônes à Deçani). *Zograf*, no. 6, 1975, pp. 25–30 (in French).
- Grabar A. Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge. *Cahiers archéologiques*. Vol. 26, 1977, pp. 169–178 (in French).
- Kuchkin V. A., Sumnikova T. A., Lidov A. M. (eds.) The Oldest Edition of the Legend of the Vladimir Mother of God Icon. *Chudotvornaia ikona v Vizantii i Drevnei Rusi (Miraculous Icons in Byzantium and Ancient Russia)*. Moscow, Martis Publ., 1996, pp. 476–509 (in Russian).
- Kavrus-Khoffman N., Piatnitskii Iu. A. Illuminated Greek Psalter of the 11th Century in the Hermitage. *Vizantiia v kontekste mirovoi kul'tury: materialy konferentsii, posviashchennoi pamiati A. V. Bank (1906–1984). Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. 74 (Byzantium in the Context of World Culture: Proceedings of a Conference Dedicated to the Memory of A. V. Bank (1906–1984). Proceedings of the State Hermitage. Vol. 74)*. Saint Petersburg, State Hermitage Publ., 2015, pp. 35–52, il. on p. 581 (in Russian).
- Krutova M. S. *Sviatitel' Nikolai v drevnerusskoi pis'mennosti (Saint Nicholas in Old Russian Writing)*. Moscow, Martis Publ., 1997, 223 p. (in Russian).

- Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Seredina XIII — nachalo XV veka. Stanovlenie mestnoi khudozhestvennoi traditsii. (Essays on the History of Painting of Ancient Pskov. Mid 13th — Early 15th Century. Establishing a Local Artistic Tradition.* Moscow, Northern Pilgrim Publ., 2004, 471 p. (in Russian).
- Loparev Kh.M. The Marriage of Mstislavna (1122). *Vizantiiskii vremennik (Byzantina Chronika)*. Vol. 9, no. 3–4. Saint Petersburg, Academy of Sciences Publ., 1902, pp. 418–445 (in Russian).
- Morey C. R. East Christian Paintings in the Freer Collection. *Dennison W., Morey C. R. Studies in East Christian and Roman Art.* University of Michigan Studies. Vol. 12. New York; London, The MacMillan Company Publ., 1918, part 1, pp. 1–83.
- Vassilaki M. (ed.) *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art.* Milano, Skira Publ., 2000, 531 p.
- Der Nersessian S. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection. *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 14. Washington, Dumbarton Oaks Publ., 1960, pp. 70–86.
- Pache V. Iconography of St. Nicholas in the Medieval Art of Southern Italy: Examples and Clarifications. *Dobryi kormchii. Pochitanie sviatitelia Nikolaia v khristianskom mire (Good Helmsman. Veneration of St. Nicholas in the Christian World)*. Moscow, Skinia Publ., 2010, pp. 318–335 (in Russian).
- Popov G. V., Ryndina A. V. *Zhivopis' i prikladnoe iskusstvo Tveri. XIV–XVI veka (Painting and Applied Art of Tver. 14th–16th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1979, 640 p. (in Russian).
- Smirnova E. S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV veka (Painting of Novgorod the Great. Middle of the 13th — Beginning of the 15th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1976, 391 p. (in Russian).
- Sterligova I. A. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyi metall XI–XV vekov (Decorative and Applied Art of Novgorod the Great. Artistic Metal of the 11th–15th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1996, 513 p. (in Russian).
- Sterligova I. A., Shchennikova L. A. Golden Covers of the Vladimir Mother of God Icon: Cover with Deisus. *Moskovskii Kreml' XV stoletia. Drevnie sviatyni i istoricheskie pamiatniki (Moscow Kremlin in the 15th Century. Ancient Relics and Historical Monuments)*. Moscow, Art-Volkhonka Publ., 2011, Vol. 1, pp. 314–339 (in Russian).

Д.А. Скобцова

Еще раз о датировке росписи основного объема Спасского храма в Полоцке

© 2021

УДК 27-526.62(476,5)"11"
ББК 85.14(4Бел)

Поступила в редакцию 02.12.2021

К настоящему времени вышло в свет значительное количество публикаций, посвященных Спасо-Преображенской церкви полоцкого Евфросиниева монастыря¹. Среди них есть работы, в которых затрагивается проблема стиля основного объема фресок [Пуцко, 1998; Сарабьянов, 2009. С. 177–198; Он же, 2016. С. 389–430; Скобцова, 2011; Она же, 2013], о которой и идет речь в настоящей статье. Все исследователи согласны с тем, что этот памятник монументальной живописи относится к числу характерных произведений комниновского стиля. Однако предлагаемые ими датировки колеблются в пределах от 30-х до 90-х гг. XII в. При этом специалисты аргументируют свои мнения, руководствуясь в основном тремя группами фактов и соображений.

К первой из них относятся историко-документальные сведения. Так, дата — 1161 г., — выгравированная на кресте-реликварии², который был вложен прп. Евфросинием в отстроенный храм, рассматривается как косвенное свидетельство времени возведения последнего (данная позиция наиболее подробно представлена в работах В.Д. Сарабьянова³). На выборе ситуационно подходящих исторических фактов строит свою концепцию А.А. Селицкий, который связывает строительство и роспись церкви с периодом княжения брата полоцкой игуменьи Василько Святославича (ученый предлагает даты 1135–1145 гг. [Селицкий, 1992. С. 96] или 1147 г. [Он же, 2016. С. 65]).

- ¹ О стенописи храма см., в частности: [Васильев, 2007; Он же, 2009 (1); Он же, 2009 (2); Воронин, Лазарев, 1953; Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў, 1980. С. 5; Монгайт, 1966; Сарабьянов, 2009; Он же, 2012. С. 286–330; Он же, 2016. С. 45–430; Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 157–159; Селицкий, 1988; Он же, 1992. С. 88–153; Он же, 2016. С. 87–177; Терещатова, Ходыко, 1987; Филатов, 1986; Церашчатава, 1986. С. 24–48].
- ² См. о кресте: [Алексеев, 1957; Он же, 1993; Алексеев, Макарова, Кузьмич, 1996].
- ³ См., напр.: [Сарабьянов, 2008].

Следующая группа доводов — это наблюдения, касающиеся архитектуры Спасской церкви. По мнению ряда историков зодчества, ансамбль фресок должен датироваться примерно 1124–1137 гг. Основанием для такой точки зрения служат технологические свидетельства, указывающие на то, что церковь расписали сразу после возведения [Сарабьянов, 2016. С. 424; Скобцова, 2021. С. 33–35, 37], и данные дендрохронологических исследований деревянных конструкций храма⁴. Согласно суждению В.А. Булкина, который считал, что к 1150-м гг. лучшие времена полоцкого зодчества уже остались позади, а два предшествующих десятилетия были неблагоприятным периодом для строительства в Полоцке, специфика архитектуры не противоречит датировке церкви Евфросиниева монастыря первой третью XII в. [Булкин, 2006. С. 99].

Третья группа аргументов связана с оценками стилистических особенностей стенописи памятника. Надо сказать, что в этом вопросе наблюдается значительное расхождение мнений. Приверженцы ранней датировки живописи (до середины XII столетия) приводили разные доводы. А.Л. Монгайт находил аналогию полоцким фрескам — «по особой манере письма и способам разрешения колористических задач» — в росписи 1125 г., которая украшает стены собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде [Монгайт, 1966. С. 140]. А.А. Селицкий, разделяющий точку зрения Монгайта, усматривает сходство образов святых жен, а также изображений преподобных старцев в обоих фресковых ансамблях [Селицкий, 1992. С. 123, 149]. Кроме того, он отмечает близость приемов письма и пропорционального строя фигур [Там же. С. 149]. В.Н. Лазарев, напротив, сравнивал полоцкую стенопись с фресками церкви Спаса на Нередице близ Новгорода 1199 г. При этом он называл следующие приметы, объединяющие обе росписи: «тяжелые, массивные головы, крупные черты и большие глаза», «строгое, сумрачное выражение ликов», использование в их письме «смело брошенных белильных светов, образующих прихотливые линейные узоры» [Воронин, Лазарев, 1953. С. 320].

В отличие от В.Н. Лазарева, А.Л. Монгайта и А.А. Селицкого, Б.Г. Васильев в качестве ближайшей параллели живописи Спасского храма приводит фрагменты фресок ладожского собора Св. Климента, расписанного после 1153 г. На том основании, что мастера обоих памятников — церкви Климента и церкви Спаса — использовали санкирный способ написания личного, исследователь делает заключение о создании этих ансамблей одной артелью. Причем стенопись храма Евфросиниева монастыря Васильев датирует 1143–1153 гг. [Васильев, 2009 (2). С. 16]⁵.

Еще одна концепция была предложена В.Г. Пуцко, который сопоставил живопись Полоцка с фресками 1164 г. в церкви Св. Пантелеимона в Нерези.

Черты сходства он видит в свойственной обоим памятникам «светотеневой лепке с элементами линейной стилизации светов» и в характере еще умеренной, но «нарастающей» экспрессии [Пуцко, 1998. С. 235]. Однако такой вывод не мешает ученому находить аналогии и в некоторых образах стенописи собора Мирожского монастыря в Пскове, которую он по-прежнему датирует 1156 г. [Там же]⁶, и «в стиле позднекомниновских росписей Македонии», выполненных в 1180–1190-х гг. [Пуцко, 1987. С. 45].

В.Д. Сарабьянов на этапе раскрытия полоцких фресок также сближал их с монументальной декорацией Нерези, считая, что при несомненном различии художественных приемов оба памятника относятся к одной тенденции развития изобразительного искусства. Он подчеркивал, что, обладая самобытным стилем, стенопись Полоцка отражает процессы, которые характерны для магистрального направления византийской живописи именно 60-х гг. XII столетия [Сарабьянов, 2009. С. 186, 194, 197]. Исследователь рассматривал полоцкую роспись как одно из тех произведений, в которых были сформулированы основные критерии нового течения, появившегося на рубеже 1150–1160-х гг. [Сарабьянов, 2016. С. 389]. Тем не менее поначалу он считал возможной и более широкую датировку фресок Евфросиниева монастыря, указывая на признаки их связи с памятниками последних двух десятилетий XII в., — усложненную постановку фигур, сильные повороты и удлинённые пропорции. Ученый особо выделял черту, которую характеризовал как стремление к монументализации образов [Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 159]. По мнению В.Д. Сарабьянова, в полоцкой стенописи проявляется тот же дух «нового монументализма», что будет определять тенденции искусства византийского мира на рубеже XII–XIII столетий. Речь идет о таких памятниках, как фрески Нередицы, живопись монастыря Иоанна Богослова на Патмосе и Осиос Давид в Фессалониках, а чуть позднее — церкви Богородицы монастыря Студеница [Там же. С. 157].

Приведенные выше суждения отражают исходные позиции, с которых исследователи подступали к проблеме определения места росписи Спасского храма в искусстве XII в., но не дают нам ее окончательного решения. Такое положение, конечно, во многом объясняется сложной художественной природой полоцких фресок и тем, что они представляют особый феномен развития стиля живописи византийского мира, недостаточно изученный специалистами. Очевидно также, что те критерии, которые использовали ученые, не вполне подходили для решения поставленной проблемы, поскольку не позволяли разграничить произведения зрелого и позднего комниновского искусства. Как справедливо указывал В.Н. Лазарев, приемы линейной стилизации известны уже по памятникам первой трети XII в., а их развитые варианты демонстрируют

⁴ Исследования были проведены в 2015 г. М.В. Ермохиным (Ин-т экспериментальной ботаники НАН РБ) и его коллегой из Литвы А. Витасом. См. об этом: [Ярмохин, Витас, Калечиц, 2016].
⁵ Впрочем, в другой своей работе исследователь допускает, что роспись Спасской церкви могла быть выполнена между 1143 и 1161 гг. и даже до 1172 г.: [Васильев, 2010. С. 326].

⁶ Ранее специалисты относили фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря ко второй половине 1150-х гг. См., в частности: [Соболева, 1968. С. 43–48; Лазарев, 1973. С. 42; Он же, 1986. С. 110–111]. Сейчас же искусствоведы придерживаются датировки псковской росписи временем около 1140 г. [Бетин, 1982. С. 167; Лифшиц, 2004. С. 44; Сарабьянов, 2002; Этингоф, 2002].

произведения от 1140-х гг. до конца столетия [Лазарев, 1960(1). С. 9]. Постепенно стало понятно, что наличие линейной разделки или, например, санкирной подготовки не является надежным ориентиром при определении времени создания живописи. Памятники показывают, что способы применения названных технических приемов, их варьирование, равно как характер экспрессии, эмоционального напряжения образов, особенности трактовки формы, ритм движения, передача цвета и света, соотношение пластики и пространства, средства организации взаимодействия живописи с архитектурой и т.д., всякий раз зависят от переменчивых тенденций в трансформации стиля и целей, преследуемых мастерами. В какой мере они различаются и в какую сторону идет развитие искусства, демонстрирует сравнение фресок Спасского храма Евфросиниева монастыря с произведениями, созданными в разные десятилетия XII в.

Особенный интерес представляют результаты сопоставления полоцкого памятника с росписью церкви Спаса на Нередице, нередко упоминаемой в качестве близкой ему аналогии. Исследователи, писавшие об этом, прежде всего обращали внимание на типологическое сходство ликов святых, на их очень крупные черты, большие глаза и характерную форму носа⁷. Еще один аспект, на который указывали искусствоведы, — активное применение для моделировки формы в обоих ансамблях форсированной линейной стилизации светов. И наконец, третий приводимый ими признак сходства — повышенная экспрессия и эмоциональное напряжение образов.

Однако нельзя не отметить и тех черт, что говорят о существенных стилистических различиях, которые обнаруживаются при сравнении полоцкой живописной декорации с произведениями позднекомниновского времени. Во-первых, это касается самого принципа построения системы монументальной росписи. В конце XII в., независимо от типологической разновидности сооружения и характера его внутреннего пространства, получает распространение «ковровый», по определению В.Н. Лазарева, тип стенописи, для которого симметричная структура и архитектура не являются основополагающими [Лазарев, 1954. С. 96, 98, 100; Он же, 1960(2). С. 20]. Нивелирование роли архитектурной конструкции можно заметить уже в таких памятниках, как роспись церкви Благовещения в Аркажах близ Новгорода 1189 г. На следующем этапе, представленном ансамблями Нередицы и Дмитриевского собора во Владимире (1190-е гг.), система декорации не только скрадывает конструкции здания, но и начинает замещать собой архитектурное пространство, создавая новую живописную среду. Напротив, полоцкая стенопись подчеркнуто архитектурна — она четко отвечает конструктивным членениям храма. Но в этом ансамбле живопись не просто подчиняется архитектуре, а вступает в активное взаимодействие с ней, можно даже сказать, что здесь присутствует некий момент конфликтности.

С требованиями стиля связаны принципы пространственно-временной организации композиций и соотношения изображения с фоном. Для живописи конца XII столетия новшеством становится интенция художников зрительно отделить фигуры от поверхности фона и создать ощущение пространственной среды, их окружающей (можно обратить внимание на сжатые до минимума просветы фона между персонажами и одновременно на свободные пространственные развороты последних, не встречающие сопротивления со стороны поверхности стены, которая перестает восприниматься как двухмерная плоскость) [ил. 2]. Формы словно стремятся стать трехмерными, фигуры, кажется, выходят за пределы композиции и оказываются в некоем пространственном слое, в равной мере принадлежащем живописи и архитектуре. В полоцких фресках такая трансформация отношений изображений и фона еще находится в начальной стадии — персонажи представлены в неглубоком пространственном пласте и лишь пытаются преодолеть связь со стеной и обрести способность разворачиваться и свободно двигаться [ил. 1].

Сопоставляя композиции «Сретение Господне» из церкви на Нередице и из храма Евфросиниева монастыря или же сцены из «Страшного суда» в полоцком памятнике и в Дмитриевском соборе Владимира, мы видим, как по-разному художники передают движения фигур. В произведениях 1190-х гг. они открыты, естественны и свободны, можно с легкостью представить, что персонажи способны поменять свое положение в пространстве. В полоцком же ансамбле фигуры еще не обладают возможностью это сделать. В данном случае изображения вплотную придвинуты к фону, пластика весомая, напряженная и плотная, характер интервалов фона создает ощущение его интенсивной пространственной пульсации, но прорывов в свободное пространство здесь пока нет. Движения фигур, независимо от иконографии сцен (даже когда она предполагает динамичное построение композиции), вынужденно сдержанные, будто время от времени останавливающиеся. Если все персонажи в живописи позднего комниновского периода объединены общим действием, совершающимся в конкретный момент времени, и в равной мере вовлечены в него, то в Полоцке, напротив — будто каждый по-своему переживает происходящее.

Искусство конца XII столетия можно назвать камерным, в нем передана «интонация повседневного разговора», что предполагает значительное сокращение дистанции между молящимися и образами святых. Такая живопись рассчитана на близкий зрительный контакт, это мир, приближенный и более «понятный» пришедшему в храм. Интенсивность взгляда персонажей в полоцкой росписи иная: они в большей мере дистанцированы, существуют в собственной реальности, но могут служить для нас «образцом молитвенного поведения»⁸.

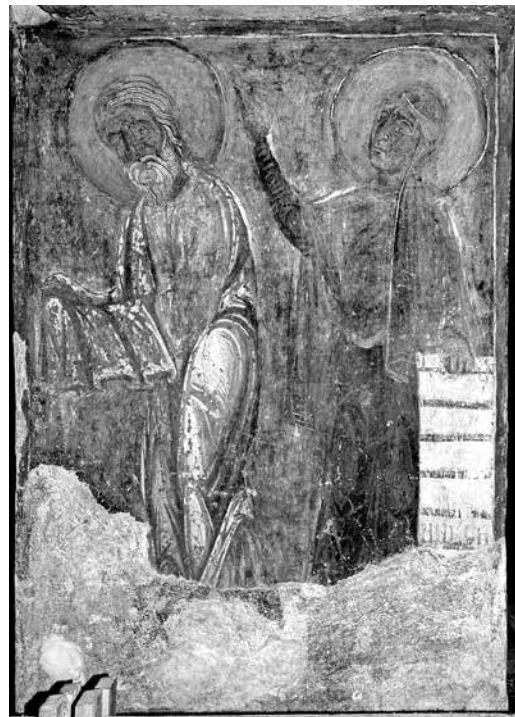
В научной литературе памятники позднекомниновской живописи описываются как произведения, наделенные повышенной экспрессией, которая

7 В 1-й части 2-го тома «Истории русского искусства», вышедшей в 2012 г., В.Д. Сарабьянов подчеркнул определенное образное родство полоцких фресок со Старорусской иконой Богородицы и иконой «Ангел Златые власы» (обе созданы около 1200 г.). См.: [Сарабьянов, 2012. С. 322, примеч. 290].

8 Так Л.И. Лифшиц характеризует образный строй Боголюбской иконы Богородицы, которая датируется временем около 1158 г. [Лифшиц, 2013. С. 59–60].



1a



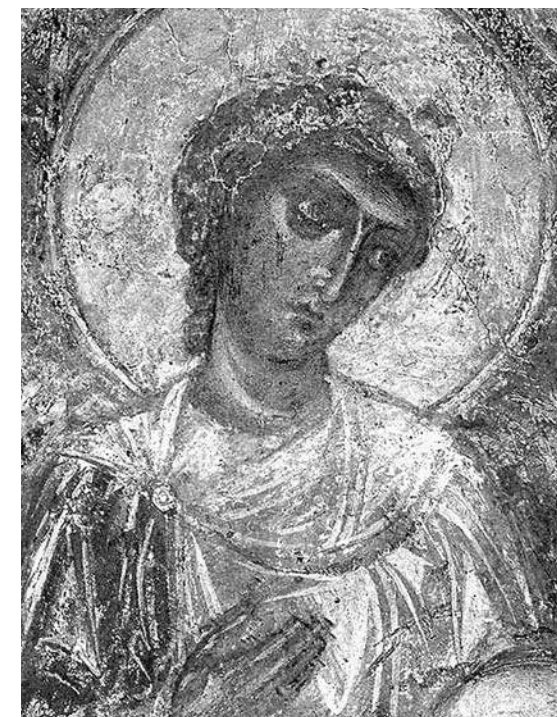
16



2



3



4

ил. 1а,б Сретение Господне. Фреска Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г.
Фото В.Д. Сарабьянова

fig. 2 The Presentation in the Temple. Fresco of Our Saviour Church in Polotsk.
Ca. 1161. Photo by V. Sarabyanov

ил. 2 Сретение Господне. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г.
URL: https://pravmir.ru/wp-content/uploads/2013/02/13_nereditsa.jpg
(дата обращения: 14.12.2021)

fig. 1 The Presentation in the Temple. Fresco of Our Saviour Church on Nereditsa
near Novgorod. 1199. URL: https://pravmir.ru/wp-content/uploads/2013/02/13_nereditsa.jpg (accessed 14 December 2021)

ил. 3 Св. Георгий. Фреска Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г.
Фото автора

fig. 3 St. George. Fresco of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161.
Photo by the author

ил. 4 Ангел. Деталь композиции «Страшный суд». Фреска Дмитриевского собора
во Владимире. 1190-е гг. URL: <https://i.pinimg.com/originals/aa/2f/52/aa2f52a621a51cf6d8cc55dbe1a18e5c.jpg> (дата обращения: 14.12.2021)

fig. 4 Angel. Detail of "The Last Judgment". Fresco of St. Demetrius Cathedral
in Vladimir. 1190s. URL: <https://i.pinimg.com/originals/aa/2f/52/aa2f52a621a51cf6d8cc55dbe1a18e5c.jpg> (accessed 14 December 2021)

усиливается благодаря линейной разделке формы. На наш взгляд, образы последних десятилетий XII в., по существу, лишены внутреннего напряжения, отличающего полоцкую стенопись. Даже в произведениях позднекомниновского маньеризма, подобных росписи церкви Св. Георгия в Курбинове (1191 г.), эта выразительность имеет характер внешнего аффекта, проявляющегося как своего рода пароксизм. В начале XIII столетия такая экспрессия исчезает.

Кардинальные различия между фресками Спасского храма Евфросиниева монастыря и изобразительным искусством конца века можно оценить, сравнивая характер личного письма [ил. 3, 4]. В первом случае форма строится от подкладочного слоя карнации к переднему плану (к светам, то есть она наращивается), причем структурообразующей является именно основная заливка. В позднем XII столетии мастера работают наоборот — увводя форму от светов к подкладке. В то же время уже не возникает ощущения, что слои карнации прочно связаны, скорее, высветления и основной тон отделяются друг от друга (словно между ними есть зазор). Света на нередицких ликах лежат на поверхности формы или скользят по ней, они оттесняют тени к контурам, мастера охотнее используют для нанесения высветлений интенсивные пастозные белила [ил. 5]. В Полоцке свет идет из глубины формы, тени проступают на ликах, а открытые белила в личном письме — редкое явление. Можно было бы сказать, что в одном случае изображение выполнено из твердой субстанции (полоцкие фрески), а в другом (образы из Нередицы) — вылеплено из более мягкого материала.

Таким образом, сопоставив фрески Спасского храма в Полоцке с росписями конца XII в., мы обнаруживаем существование принципиальных отличий их друг от друга. Можно также утверждать, что эти расхождения не являются следствием принадлежности произведений разным художникам или линиям развития изобразительного искусства. Они указывают на то, что памятники представляют разные стадии эволюции стиля живописи византийского мира эпохи Комнинов.

В свою очередь, такой вывод предполагает столь же внимательное рассмотрение мнения о ранней датировке полоцких фресок об их сходстве со стенописью собора Антониева монастыря в Новгороде, которое высказывалось рядом исследователей. Оба монументальных комплекса, относящиеся к монастырской традиции византийского искусства, сближает аскетическая направленность живописи, суровый ригоризм и острая выразительность образов. Надо полагать, что заказчики росписей — прпп. Антоний Римлянин и Евфросиния Полоцкая — предпочитали один тип искусства, который как нельзя лучше соответствовал их представлениям об идеалах духовной жизни и иноческом подвиге. В новгородской стенописи⁹ неразрывная связь изображений с фоном выражена особо отчетливо. Они всецело подчинены структуре архитектуры,

9 О стиле фресок собора Антониева монастыря см., в частности: [Лифшиц, 2020; Сарабьянов, 1997].

ритмике ее членений, создавшие их мастера не только не стремились передать пространственную глубину композиций, но прилагали усилия, чтобы этого избежать.

Пожалуй, одно из главных отличий фресок Антониева монастыря от полоцкого живописного ансамбля заключается в иной образной концепции искусства, иных основах драматургии сцен. В росписи собора Рождества Богородицы персонажи несоизмеримо удалены от зрителя, что обусловлено выбранным художниками масштабным модулем изображений, принципом их размещения на стенах, а также интонацией образов. Они эмоционально недосыгаемы, «сурово-бесстрастны» [Лифшиц, 2020. С. 92], существуют вне времени. В особо строгом и возвышенном языке антониевских фресок, призванном соответствовать строю священнодействия, заметно усиливаются черты знаковой условности. В памятниках 1130–1140-х гг. названный аспект еще больше форсируется. Необходимость рассмотрения произведений живописи этих двух десятилетий XII в. диктует дендродата, полученная в ходе исследования деревянных конструкций Спасской церкви в Полоцке.

Рядом примет памятники этого времени действительно перекликаются с росписью Евфросиниева монастыря. Их роднит принцип соотношения архитектуры и живописи, подчинение композиционной организации последней ритму развертывания членений поверхностей стен и столбов. В обоих случаях изобразительная форма строится также от фона к переднему плану, а не наоборот, и ее основой служит подкладочный слой карнации.

Тем не менее налицо существенные различия фресок полоцкого храма и стенописи такого центрального памятника рубежа 30-х и 40-х гг. XII столетия, как Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове. Если говорить о системе декорации, то в псковском ансамбле поверхность стены проявляет себя активнее, выполняя роль двухмерной плоскости, ей подчиняется характер выстраивания ритма композиционного движения [ил. 6]. Развертывающимся вдоль фона, как бы «профильным», движением фигур в пределах очень узкой полосы изобразительного пространства во многом определена моделировка пластической формы. В отличие от персонажей полоцкой росписи, в мирожском соборе ощущается органичность связи фигур со стеной, авторы живописного ансамбля не предпринимают попыток нарушить эту связь, не пытаются ориентировать движение на реальное храмовое пространство. Архитектоника псковской системы декорации такова, что живопись находится в полной гармонии с членениями постройки, нет и намек на то, что между ними возможен конфликт.

Ритм движения во фресках собора Мирожского монастыря совпадает с чередованием фаз моделировки пластической формы — наращивания ее объемности, возвышения над фоном, а затем постепенного понижения высоты рельефа, возвращающегося к фоновой заливке, что придает движению волновой характер. В этой связи существенная роль отведена силуэту и контурным описям, структурирующим форму и закрепляющим ее на поверхности фона, а также жестким упругим линиям белильных светов. Обращаясь вновь



5



7

ил. 5 Св. Иустина. Фреска церкви Спаса на Нередице близ Новгорода. 1199 г. Фото автора
fig. 5 St. Iustina. Fresco of Our Saviour Church on Nereditsa near Novgorod. 1199
Photo by the author

ил. 6 Сретение Господне. Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Около 1140 г. Фото В.Д. Сарабьянова

fig. 6 The Presentation in the Temple. Fresco of the Mirozh Cathedral of the Transfiguration of Our Saviour in Pskov. Ca. 1140. Photo by V. Sarabyanov

ил. 7 Апостол Павел. Фрагмент фрески базилики Сан-Пьетро алли марми в Эболи. 1156 г.
URL: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0a/cd/dc/25/spietro-alli-marmi-affresco.jpg> (дата обращения: 14.12.2021)

fig. 7 St. Paul. Fresco fragment of the Basilica of San Pietro alli marmi in Eboli. 1156
URL: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0a/cd/dc/25/spietro-alli-marmi-affresco.jpg> (accessed 14 December 2021)



6

к фрескам интерьера церкви Евфросиниева монастыря, можно заметить, что если пластическая форма в псковской росписи имеет характер относительно невысокого рельефа, то здесь она приобретает качества довольно крупного объема.

Различаются и принципы «сценической» организации действия. В мирожском соборе мерный ритм движения святых, отделенных друг от друга широкими цезурами фона, подчеркивает вневременной характер сцен. Эмоционально нейтральные, бесстрастные образы Мирожжа все еще сохраняют значительную дистанцию со зрителем. В полоцком фресковом ансамбле индивидуализированные образы наделены внутренним напряжением, исполнены драматизма, они в большей степени апеллируют к молящимся. Из объектов почитания, помещенных в недоступной зрителю реальности (Мирож), персонажи превращаются в действующих лиц (Полоцк).

Логика проведенных сравнений заставляет нас искать принципиально значимые стилистические аналогии для фресковой декорации Спасского храма Евфросиниева монастыря в памятниках византийской живописи, созданных после 1130–1140-х гг., но ранее двух последних десятилетий XII в.¹⁰ Формирование стадии развития изобразительного искусства, которая представлена полоцкими фресками, приходится на 1150-е гг. Новые аспекты стиля, отчетливо выразившиеся в них, намечены в таких памятниках, как роспись церкви Богоматери Космосотиры в Феррах (после 1152 г.) или базилики Сан-Пьетро “alli marmi” в Эболи (1156 г.), фрагменты фресок храма Св. Климента в Старой Ладоге (после 1153 г.), живопись на обороте иконы «Богоматерь Знамение» из новгородского Софийского собора (середина XII в.), и ряде других произведений, в том числе в книжных миниатюрах¹¹.

Во фрагменте росписи, сохранившемся в Эболи [ил. 7], ощутимо стремление мастера преодолеть инерцию пространственного движения пластической формы. Он пытается оторвать изображение от фона, укрупняя его, делая массивным и одновременно акцентируя объем лика путем наращивания слоев моделировки и скругления края формы. Высота ее градуированного рельефа, по сравнению с мирожской стенописью, увеличивается, что подчеркивают широкие теневые зоны на лбу и щеке и положенные по форме лика чуть растушеванные света, которые образуют упругие линии. Пространственный пласт, в котором находится лик апостола Павла, углубляется. На этом этапе преодоления былой условности пространственного движения образ как бы приобретает внутренний

10 Необходимо также упомянуть, что самое раннее граффито с точной датой, процарапанное по фреске, относится к 1189 г. и располагается в жертвеннике полоцкой Спасо-Преображенской церкви.

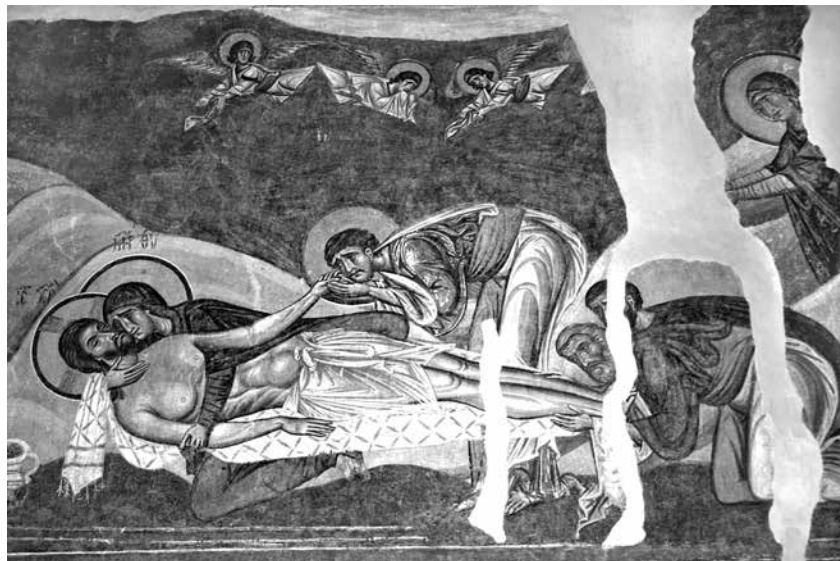
11 Речь идет о рукописях так называемой чикагской группы: Новом Завете из монастыря Ватопед на Афоне (cod. 939) и Тетраевангелии 1156 г. из частной коллекции в Нью-Йорке (cod. 231), которое ранее находилось в собрании Х.П. Крауса, а также Тетраевангелии, хранящейся в библиотеке Университета Глазго (ранее входило в состав коллекции У. Хантера (cod. Hunter 475)). См.: [Скобцова, 2011. С. 84; Она же, 2013. С. 124].



8



9



10

- ил. 8 Пророк Гедеон. Фреска Успенского собора во Владимире. 1161 г. Фото Д.М. Черемисина
 fig. 8 St. Gideon. Fresco of the Assumption Cathedral in Vladimir. 1161. Photo by D. Cheremisin
- ил. 9 Первосвященник Захария. Фреска Спасского храма в Полоцке. Около 1161 г. Фото автора
 fig. 9 St. Zacharias. Fresco of Our Saviour Church in Polotsk. Ca. 1161. Photo by the author
- ил. 10 Снятие с креста. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Нерези. 1164 г. Фото А.В. Захаровой
 fig. 10 The Descent from the Cross. The Fresco of St. Panteleimon Church in Nerezi. 1164. Photo by A. Zakharova

стержень и внутреннее напряжение (последнее имеет отношение к состоянию жизни, а не только лишь к внешним признакам). Мировским персонажам это еще несвойственно. Если мы сравним итальянскую фреску с ликом пророка из полоцкой сцены «Видение Моисею Неопалимой купины», то отметим следующие особенности: сокращенная половина лица уходит к фону, а не располагается почти параллельно поверхности стены; складки формы словно оживают, кажутся подвижными; внутреннее напряжение смещается в сторону его разрешения через движение.

В росписи храма в Феррах, выполненной после 1152 г., новой своеобразной чертой, подводящей к фазе, к которой относятся полоцкие фрески, является утяжеление фигур, как будто с трудом удерживающихся на поверхности стены (в церкви Евфросиниева монастыря их объемы еще весомее, и они почти готовы отделиться от стены). Укрупненность форм, плотность живописи фигур, их характерные повороты — приметы, определяющие стиль росписи греческого памятника.

Первоначальную живопись иконы «Богоматерь Знамение», лучше сохранившуюся на оборотной стороне, ряд исследователей датируют 1130–1140-ми гг. Однако ее художественный строй, скорее, предвосхищает этап фресок Полоцка и указывает на 50-е гг. XII в. как на время создания иконы. В этом произведении уходит несколько механическое движение, оно становится естественнее и интерпретируется как длящееся; жест, поза и взгляд синхронизированы, соотнесены друг с другом; свет распределяется по всей поверхности формы, а не освещает ее отдельные участки.

Необходимо упомянуть еще один фрагментарно сохранившийся монументальный ансамбль, который, как нам представляется, стадially ближе всего стоит к полоцкой росписи, хотя и относится к другому стилистическому направлению. Речь идет о фресках 1161 г. в Успенском соборе Владимира [ил. 8, 9]. Несмотря на не слишком хорошую сохранность памятника, можно отметить ту же ритмику движения и пространственно-временные характеристики, что в Полоцке (связь с поверхностью стены, но и интенция отделиться от нее; длящееся движение, которое останавливается на какое-то время).

Данный этап развития комниновского искусства предвещает фазу фресок из церкви Св. Пантелеимона в Нерези. Мы видим, что в росписи Евфросиниева монастыря активно ведутся поиски, которые завершатся достижениями нерезских мастеров. В обоих случаях система декорации строится по принципу архитектурности. В Нерези движение фигур продолжает оставаться профильным, но расширяется пространственный пласт, в котором персонажи движутся, и в то же время усиливаются пространственные композиционные связи. Действие перестает члениться на фазы, появляются длинные лигатуры (к примеру, в композиции «Снятие с креста» [ил. 10]). Фигуры в Нерези свободнее чувствуют себя в изобразительном пространстве, следствием чего становится нейтрализация конфликтности системы росписи, присущая основному ансамблю декорации Спасского храма в Полоцке. Сложные скрученные позы святых полоцкой стенописи, вызванные жадой деятельности



ил. 11 Св. Дмитрий Солунский. Фреска церкви Св. Пантелеимона в Нерези. 1164 г. Фото А.В. Захаровой

fig. 11 St. Demetrius of Thessalonica
Fresco of St. Panteleimon Church in Nerezi
1164. Photo by A. Zakharova

и стремлением поменять свое положение, уступают место движению без такого чрезмерного усилия.

Вместе с тем в обеих церквях образы наделены истинным внутренним драматизмом, и они в высшей степени индивидуализированы. Также в Полоцке и Нерези живописность преобладает над графичностью, лики становятся единым массивом, нарастающим к центру и загибающимся к краям, которые не фиксируются четкими контурами, а растушевываются приплесками теней [ил. 11, ср. ил. 3]. Складки на ликах порой будто передают движение формы. И в Полоцке, и в Нерези художники создают не рельеф, а объем, однако видно, насколько дальше идут в этом направлении нерезские мастера. Приглушенный мягкий свет выходит из глубины, он остается сплавленным с нижележащими слоями. В сравнении с предшествующими этапами, структура живописи становится подвижнее, особенно заметны «смещенные» красочные слои в личном письме.

Подводя итог, можно констатировать, что особенности стилистического строя полоцких фресок не находят аналогий в искусстве последних десятилетий XII в. или 1120–1140-х гг. На наш взгляд, памятник находится в русле общего развития искусства византийского мира, и характеризовать его как произведение изолированное и опережающее время было бы неверным. Отмеченные выше черты основного живописного ансамбля Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря представляются весомыми доводами для того, чтобы считать роспись примером воплощения особой фазы развития комниновского стиля, нацеленной на решение конкретных художественных проблем, и новой точкой в периодизации искусства XII столетия. Пожалуй, следует согласиться с идеями В.Г. Пуцко и В.Д. Сарабьянова в отношении полоцкой росписи и принять предложенную ими датировку временем около 1161 г., а это вынуждает сдвигать к указанной дате и возведение Спасского храма.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев Л.В. Лазарь Богша — мастер-ювелир XII в. (Из истории прикладного искусства Полоцкой земли) // Советская археология. 1957. № 3. С. 224–244.
- Алексеев Л.В. Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии) // Российская археология. 1993. № 2. С. 70–78.
- Алексеев Л.В., Макарова Т.И., Кузьмич Н.П. Крест — хранитель вся вселенная. Минск: б. и., 1996. 126 с.
- Бетин Л.В. О реставрации стенописи Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Реставрация и исследования памятников культуры. М.: Стройиздат, 1982. Вып. II. С. 164–170.
- Булкин В.А. Софийский собор и полоцкое зодчество домонгольского периода // СОФИЯ. Сб. ст. по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. М.: Северный паломник, 2006. С. 89–100.
- Васильев Б.Г. Заметки о технике письма мастеров Спасо-Преображенского собора Евфросиниевского монастыря Полоцка // Искусство Древней Руси и стран византийского мира: материалы науч. конф., посвященной 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина (3–4 декабря 2007 г.). СПб.; М.: Северный паломник, 2007. С. 32–45.
- Васильев Б.Г. Личное письмо фресок Спасо-Преображенского собора XII в. Евфросиниевского монастыря Полоцка // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі: матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24–25 кастрычніка 2007 г.). Полацк: Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік, 2009 (1). С. 41–58.
- Васильев Б.Г. Техника письма мастеров фресок XII века Преображенского собора Полоцка // Художественная галерея в Полоцке. Минск: Рифтур, 2009 (2). С. 7–17.
- Васильев Б.Г. К вопросу о развитии живописного направления в стенописях Древней Руси X–XII веков // Труды Государственного Эрмитажа. Т. 53: Архитектура Византии и Древней Руси IX–XII веков: материалы междунар. семинара (17–21 ноября 2009 г.). СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. С. 318–334.
- Воронин Н.Н., Лазарев В.Н. Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. Т. I. С. 303–329.
- Жывапіс Беларусі XII–XVIII стагоддзяў: Фрэска, абраз, партрэт. Мінск: Беларусь, 1980. 315 с.
- Лифшиц Л.И. Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII — начало XV века. Становление местной художественной традиции. М.: Северный паломник, 2004. 472 с.
- Лифшиц Л.И. Живопись Владимиро-Суздальской земли времени княжения Андрея Боголюбского // «Хвалам достойный...» Андрей Боголюбский в русской истории и культуре: Междунар. науч. конф. (Владимир, 5–6 июля 2011 года). Владимир: Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник, 2013. С. 54–67.
- Лифшиц Л.И. О некоторых чертах стилистического своеобразия фресок собора Антониева монастыря в Новгороде // Антоний Римлянин и его время. К 900-летию основания собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117–1119): материалы науч. конф. (29–31 октября 2019 г.). Великий Новгород: б. и., 2020. С. 83–99.
- Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. II. С. 72–283.
- Лазарев В.Н. Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки. М.: Изд-во восточной литературы, 1960 (1). 11 с.
- Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладogi. М.: Искусство, 1960 (2). 215 с.
- Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. М.: Искусство, 1973. 456 с.
- Лазарев В.Н. История византийской живописи. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1986. 329 с.

- Монгайт А.Л. Фрески Спас-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина. М.: Наука, 1966. С. 137–140.
- Пуцко В.Г. Полоцк в истории древнерусского искусства // История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы конференции, посвященной 1125-летию Полоцка. Полоцк: б. и., 1987. С. 44–46.
- Пуцко В. Стилистические проблемы фресок собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі: матэрыялы III Міжнароднай навуковай канферэнцыі (21–23 красавіка 1997 г.). Полацк: Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік, ПГУ, 1998. С. 231–248.
- Сарабьянов В.Д. Стилистические основы фресок Антониева монастыря // Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 56–82.
- Сарабьянов В.Д. Хронология строительных и художественных работ в соборе Мирожского монастыря: К проблеме датировки памятника // Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В.Н. Лазарева (1897–1976). СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 124–141.
- Сарабьянов В.Д. Храм-реликварий Евфросинии Полоцкой. О первоначальном замысле Спасской церкви Евфросиниева монастыря // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы: материалы научной конференции, 2008. М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 111–130.
- Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и ее фрески. М.: Северный паломник, 2009. 228 с.
- Сарабьянов В.Д. Живопись середины 1120-х — начала 1160-х годов // История русского искусства. В 22 т. Т. 2, ч. 1: Искусство 20–60-х годов XII века. М.: Государственный институт искусствознания, 2012. С. 158–335.
- Сарабьянов В.Д. Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Полоцк: Спасо-Евфросиниевский женский монастырь, 2016. 516 с.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. 752 с.
- Селицкий А.А. Система росписи собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой трети XIII в. М.: Наука, 1988. С. 177–194.
- Селицкий А.А. Живопись Полоцкой земли XI–XII вв. Минск: Навука і тэхніка, 1992. 171 с.
- Селицкий А.А. Евфросиния Полоцкая. Ее храм. Ее фрески. Минск: Беларусь, 2016. 180 с.
- Скобцова Д.А. Стилистические особенности росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. К вопросу о времени создания памятника // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4: Материалы IV науч.-практ. конф. (12–14 октября 2010 г.). Великий Новгород: Виконт, 2011. С. 78–91.
- Скобцова Д.А. Фрески Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке в контексте искусства XII в. Проблема стиля // История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Международной научной конференции (1–3 ноября 2012 г.). В 2 ч. Ч. 2. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: История. Архитектура. Живопись. Полоцк: Полоцкое книжное издательство, 2013. С. 120–125.
- Скобцова Д.А. О некоторых технико-технологических особенностях основного объема росписи Спасской церкви в Полоцке // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2021. № 1. С. 31–45.
- Соболева М.Н. Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство: Художественная культура Пскова. М.: Наука, 1968. С. 7–50.
- Терещатова О.В., Ходыко Ю.В. Фрески Полоцка в контексте искусства Киевской Руси // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. Киев: Наукова думка, 1987. С. 155–160.

- Филатов В.В. О фресках XII в. Спасского собора в Полоцке // Русское искусство XI–XIII вв. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 120–128.
- Этингоф О.Е. К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 413–441.
- Церашчатава В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. Мінск: Навука і тэхніка, 1986. 183 с.
- Ярмохін М., Вітас А., Калечыц І. Дэндрахраналагічнае датаванне будаўніцтва Полацкай Спаса-Праабражэнскай царквы // Беларускі гістарычны часопіс. 2016. № 8. С. 13–17.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Еще раз о датировке росписи основного объема Спасского храма в Полоцке

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Скобцова Дарья Александровна — художник-реставратор, АО «Межобластное научно-реставрационное художественное управление», Кадашевская наб., д. 24, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 115035. d-a-r-y-a@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена проблеме датировки основного комплекса фресковой живописи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке, которая была возведена в XII столетии. Вопрос о времени создания памятника до сих пор остается дискуссионным, и в настоящей работе предпринята попытка его решения, исходя из стилистических особенностей росписи храма. Результаты сравнения полоцкой стенописи с произведениями 1120–1190-х гг. позволяют отнести ее к середине столетия (времени около 1161 г.).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Изобразительное искусство византийского мира, монументальная живопись Древней Руси, фрески, датировка росписи, Полоцк, Спасо-Преображенский храм Евфросиниева монастыря, XII в.

TITLE

Once Again On the Dating of the Frescoes in the Main Space of the Church of Our Saviour in Polotsk

AUTHOR

Skobtsova, Daria Aleksandrovna — restorer, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Kadashevskaya nab., 24/1, 115035, Moscow, Russian Federation. d-a-r-y-a@yandex.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the problem of dating the main complex of fresco paintings of the Transfiguration Church of St. Euphrosyne Convent in Polotsk, which was erected in the 12th century. The date of the monument's creation is still debated and this paper attempts to find a solution based on the stylistic features of the frescoes. Comparing the Polotsk mural

with the painting of the 1120s–1190s allows us to attribute it to the middle of the 12th century (circa 1161).

KEYWORDS

Miraculous images, double-sided icon, technical and technological research, iconographic program, cycle of miniatures.

REFERENCES

- Alekseev L.V. Lazar Bogsha — a Jeweler of the 12th Century (From the History of Applied Art of the Polotsk Land). *Sovetskaia arheologiya* (Soviet Archaeology), 1957, no. 3, pp. 224–244 (in Russian).
- Alekseev L.V. The Cross of Euphrosyne of Polotsk (1161) in the Middle Ages and in Later Periods (to the 850th Anniversary of the Famous Relic). *Rossiiskaia arheologiya* (Russian Archaeology), 1993, no. 2, pp. 70–78 (in Russian).
- Alekseev L.V., Makarova T.I., Kuz'mich N.P. *Krest — khranitel' vseia vseleennaia* (The Guardian Cross of the Entire Universe). Minsk, n.p., 1996. 126 p. (in Russian).
- Betin L.V. About the Mural Restoration of the Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Convent in Pskov. *Restavratsiia i issledovaniia pamiatnikov kul'tury* (Restoration and Research of Cultural Monuments). Moscow, Stroizdat Publ., 1982, vol. 2, pp. 164–170 (in Russian).
- Bulkin V.A. St. Sophia Cathedral and Polotsk Architecture of the Pre-Mongol Period. *SOFIA. Sbornik statei po iskusstvu Vizantii i Drevnei Rusi v chest' A.I. Komecha* (SOPHIA. Collection of Articles on the Byzantine and Old Russian Art in honor of A.I. Komech). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2006, pp. 89–100 (in Russian).
- Etingof O.E. On the Question of Frescoes Dating in the Transfiguration Cathedral of the Mirozhsky Convent in Pskov. *Drevnerusskoe iskusstvo: Rus' i strany vizantiiskogo mira: XII vek* (Old Russian Art: Russia and the Countries of the Byzantine World: 12th Century). Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002, pp. 413–441 (in Russian).
- Filatov V.V. About the 12th Century Frescoes in the Cathedral of Our Saviour in Polotsk. *Russkoe iskusstvo XI–XIII vv.* (Russian Art of the 11th–13th Centuries). Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1986, pp. 120–128 (in Russian).
- Iarmokhin M., Vitas A., Kalechyts I. Dendrochronological Dating of the Construction of the Polotsk Transfiguration Church. *Belaruskii gistorychny chasopis* (Belarusian Historical Journal), 2016, no. 8, pp. 13–17 (in Byelorussian).
- Lazarev V.N. Painting and Sculpture of Novgorod. *Istoriia russkogo iskusstva* (History of Russian Art). Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1954, vol. 2, pp. 72–283 (in Russian).
- Lazarev V.N. *Priemy lineinoi stilizatsii v vizantiiskoi zhivopisi X–XII vekov i ikh istoki* (Techniques of Linear Stylization in Byzantine Painting of the 10th–12th Centuries and Their Origins). Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury Publ., 1960. 11 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Freski Staroi Ladogi* (Frescoes of Staraya Ladoga). Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 215 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Drevnerusskie mozaiki i freski* (Old Russian Mosaics and Frescoes). Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 456 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi* (The History of Byzantine Painting). Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 329 p. (in Russian).
- Lifshits L.I. *Ocherki istorii zhivopisi drevnego Pskova. Seredina XIII — nachalo XV veka. Stanovlenie mestnoi khudozhestvennoi traditsii* (Essays on the History of Painting in Old Pskov: Mid-13th — early 15th Century. The Forming of a Local Artistic Tradition). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2004. 472 p. (in Russian).

- Lifshits L.I. Painting of the Vladimir-Suzdal Land during the Reign of Andrei Bogolyubsky. «Khvalam dostoinyi...» Andrei Bogoliubskii v russkoi istorii i kul'ture: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia (Vladimir, 5–6 iulia 2011 goda) ("Worthy of Praises..." Andrei Bogolyubsky in Russian History and Culture: International Scientific Conference (Vladimir, July 5–6, 2011)). Vladimir, Gosudarstvennyi Vladimiro-Suzdal'skii muzei-zapovednik Publ., 2013, pp. 54–67 (in Russian).
- Lifshits L.I. On Some Features of the Stylistic Originality of the Frescoes in the St. Anthony Monastery Cathedral in Novgorod. *Antonii Rimlianin i ego vremia. K 900-letiiu osnovaniia sobora Rozhdestva Bogoroditsy Antonieva monastyria (1117–1119): materialy nauchnoi konferentsii* (29–31 oktiabria 2019 g.) (St. Anthony of Rome and His Time. To the 900th Anniversary of the Founding of the Nativity of Our Lady Cathedral in St. Anthony Monastery (1117–1119): Materials of the Scientific Conference (October 29–31, 2019)). Velikii Novgorod, n.p., 2020, pp. 83–99 (in Russian).
- Mongait A.L. Frescoes of the St. Euphrosyne Convent in Polotsk. *Kul'tura Drevnei Rusi. Posviashhaetsa 40-letiiu nauchnoi deiatel'nosti Nikolaia Nikolaevicha Voronina* (Culture of Old Russia. Dedicated to the 40th Anniversary of Nikolai Nikolaevich Voronin's Academic Career). Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 137–140 (in Russian).
- Putsko V.G. Polotsk in the History of Old Russian Art. *Istoriia i arheologiya Polotska i Polotskoi zemli: materialy konferentsii, posviashhennoi 1125-letiiu Polotska* (History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land: Materials of the Conference Dedicated to the 1125th Anniversary of Polotsk). Polotsk, n.p., 1987, pp. 44–46 (in Russian).
- Putsko V. Stylistic Problems of Frescoes in the Cathedral of the Savior-Euphrosyne Convent in Polotsk. *Gistoryia i arheologiya Polacka i Polackai ziamli: materyaly III Mizhnarodnai navukovai kanferjentsyi* (21–23 krasavika 1997 g.) (History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land: Proceedings of the 3rd International Scientific Conference (April 21–23, 1997)). Polatsk, Polatski gistoryka-kul'turny muzei-zapovednik, PGU Publ., 1998, pp. 231–248 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. *Stylistic Foundations of the Frescoes of St. Anthony Convent. Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i atributsii* (Old Russian Art: Research and Attribution). Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997, pp. 56–82 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. Chronology of Construction and Artistic Works in the Mirozhsky Convent Cathedral: On the Problem of Dating the Monument. *Drevnerusskoe iskusstvo: Vizantiia, Rus', Zapadnaia Evropa: Iskusstvo i kul'tura. Posviashhaetsia 100-letiiu so dnia rozhdeniia V.N. Lazareva (1897–1976)* (Old Russian Art: Byzantium, Russia, Western Europe: Art and Culture. Dedicated to the 100th Anniversary of the Birth of V.N. Lazarev (1897–1976)). Saint-Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2002, pp. 124–141 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. The Reliquary Church of St. Euphrosyne of Polotsk. On the Initial Idea of the Church of Our Saviour in St. Euphrosyne Convent. *Lazarevskie chteniia. Iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy: materialy nauchnoi konferentsii, 2008* (Lazarev Readings. The Art of Byzantium, Old Russia, Western Europe: Materials of the Scientific Conference). Moscow, Izdatel'stvo MGU Publ., 2008, pp. 111–130 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. *Spaso-Preobrazhenskaia tserkov' Evfrosin'eva monastyria i ee freski* (The Church of the Transfiguration of Our Saviour in St. Euphrosyne Convent and Its Frescoes). Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2009. 228 p. (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. Painting of the Mid-1120s — early 1160s. *Istoriia russkogo iskusstva. V 22 t. T. 2, ch. 1: Iskusstvo 20–60-h godov XII veka* (History of Russian Art. Vol. 2, part 1: Art of the 1120–1160s). Moscow, Gosudarstvennyi institut iskusstvoznanii Publ., 2012, pp. 158–335 (in Russian).
- Sarab'ianov V.D. *Spasskaia tserkov' Evfrosinievskogo monastyria v Polotske* (The Church of Our Saviour in St. Euphrosyne Convent in Polotsk). Polotsk, Spaso-Evfrosinievskii zhen'skii monastyr' Publ., 2016. 516 p. (in Russian).

- Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (The History of Old Russian Painting)*. Moscow, PSTGU Publ., 2007. 752 p. (in Russian).
- Selitskii A.A. The System of Decoration in the Cathedral of the Savior-Euphrosyne Convent in Polotsk. *Drevnerusskoe iskusstvo: Khudozhestvennaia kul'tura X — pervoi treti XIII v. (Old Russian Art: Artistic Culture of the 10th — First Third of the 13th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp.177–194 (in Russian).
- Selitskii A.A. *Zhivopis' Polotskoi zemli XI–XII vv. (Painting of the Polotsk Land of the 12th–13th Centuries)*. Minsk, Navuka i tiekhnik Publ., 1992. 171 p. (in Russian).
- Selitskii A.A. *Evfrosiniia Polotskaia. Ee hram. Ee freski (Euphrosyne of Polotsk. Her Church. Her Frescoes)*. Minsk, Belarus' Publ., 2016. 180 p. (in Russian).
- Skobtsova D.A. Stylistic Features of the Painting of the Transfiguration Church in St. Euphrosyne Convent in Polotsk. On the Question of the Monument's Dating. *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Iskustvo i restavratsiia. Vyp. 4: materialy IV nauchno-prakticheskoi konferentsii (12–14 oktiabria 2010 g.) (Novgorod and Novgorod Land. Art and Restoration. Vol. 4: Materials of the 4th Scientific and Practical Conference (October 12–14, 2010))*. Velikii Novgorod, Vikont Publ., 2011, pp.78–91 (in Russian).
- Skobtsova D.A. Frescoes of the Transfiguration Church of St. Euphrosyne Convent in Polotsk in the Context of 12th Century Art. The Problem of Style. *Istoriia i arkheologiia Polotska i Polotskoi zemli: materialy VI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (1–3 noiabria 2012 g.). V 2 ch. Ch. 2. Spaso-Preobrazhenskaia tserkov' v Polotske: Istoriia. Arkhitektura. Zhivopis' (The History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land: Materials of the 6th International Scientific Conference (November 1–3, 2012). Vol. 2. The Transfiguration Church in Polotsk: History. Architecture. Painting)*. Polotsk, Polotskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 2013, pp.120–125 (in Russian).
- Skobtsova D.A. Some Technical and Technological Features of the Main Fresco Ensemble of Our Savior Church in Polotsk. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Art Department)*, 2021, no.1, pp.31–45 (in Russian).
- Soboleva M.N. Wall Painting of the Transfiguration Cathedral in Mirozhsky Monastery in Pskov. *Drevnerusskoe iskusstvo: Khudozhestvennaia kul'tura Pskova (Old Russian Art: Pskov Artistic Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp.7–50 (in Russian).
- Tereshkhatova O.V., Khodyko Iu.V. Polotsk Frescoes in the Context of the Kievan Rus Art. *Istoricheskie traditsii duhovnoj kul'tury narodov SSSR i sovremennost' (Historical Traditions of Spiritual Culture of the Peoples of the USSR and Modernity)*. Kiev, Naukova dumka Publ., 1987, pp.155–160 (in Russian).
- Tserashchatava V.V. *Starazhytnabelaruski manumental'ny zhyvapis XI–XVIII stst. (Old Belarusian Monumental Painting of the 11th–18th Centuries)*. Minsk, Navuka i tiekhnik Publ., 1986. 183 p. (in Byelorussian).
- Vasil'ev B.G. Notes on the Painting Technique by the Masters of the Transfiguration Cathedral in St. Euphrosyne Convent of Polotsk. *Iskusstvo Drevnei Rusi i stran vizantiiskogo mira: materialy nauchnoi konferentsii, posviashhennoi 70-letiiu so dnia rozhdeniia Valentina Aleksandrovicha Bulkina (3–4 dekabria 2007 goda) (The Art of Old Russia and the Countries of the Byzantine World: Materials of the Scientific Conference Dedicated to the 70th Anniversary of the Birth of Valentin Alexandrovich Bulkin (December 3–4, 2007))*. Saint-Petersburg; Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007, pp.32–45 (in Russian).
- Vasil'ev B.G. Execution of the Faces in the Transfiguration Cathedral of the 12th Century in St. Euphrosyne Convent of Polotsk. *Gistoryia i arkheologiia Polatska i Polatskai ziamli: materyialy V Mizhnarodnai navukovai kanferentsyi (24–25 kastychnika 2007 g.) (History and Archeology of Polotsk and Polotsk Land: Proceedings of the 5th International Scientific Conference (October 24–25, 2007))*. Polatsk, Natsyianal'ny Polatski gistoryka-kul'turny muzei-zapavednik, 2009, pp.41–58 (in Russian).

- Vasil'ev B.G. 12th Century Fresco Masters of the Transfiguration Cathedral of Polotsk and Their Painting Technique. *Khudozhestvennaia galereia v Polotske (Art Gallery in Polotsk)*. Minsk, Riftur Publ., 2009, pp.7–17 (in Russian).
- Vasil'ev B.G. On the Question of the Development of the Artistic Movement in the Wall Paintings of Old Russia in the 10th–12th Centuries. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitazha. T. 53: Arkhitektura Vizantii i Drevnei Rusi IX–XII vekov: materialy mezhdunarodnogo seminara (17–21 noiabria 2009 goda) (Proceedings of the State Hermitage Museum. Vol. 53: Architecture of Byzantium and Old Russia of the 9th–12th Centuries: Materials of the International Seminar (November 17–21, 2009))*. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2010, pp.318–334 (in Russian).
- Voronin N.N., Lazarev V.N. Art of the Western Russian Principalities. *Istoriia russkogo iskusstva (History of Russian Art)*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1953, vol.1, pp.303–329 (in Russian).
- Vysockaia N.F., Karpovich T.A. (eds.). *Zhyvapis Belarusi XII–XVIII stagoddzjav: Frjeska, abraz, partrjet (Painting of Belarus of the 12th–18th Centuries: Fresco, Icon, Portrait)*. Minsk, Belarus' Publ., 1980, 315 p. (in Byelorussian).

«Придел» Святых Иоакима и Анны в киевском Софийском соборе: немного истории

© 2021

УДК 271-523(477-25)
ББК 85.113(4Укр)

Поступила в редакцию 28.11.2021

Принято считать, что в киевском Софийском соборе уже с 1040-х гг. существовал придел, освященный во имя святых Иоакима и Анны. Это мнение имеет свою историю. Автор первого научного описания собора Св. Софии в Киеве митрополит Евгений (Болховитинов) впервые зафиксировал и описал литургическую планиграфию храма в том виде, в котором она сложилась к первой четверти XIX в. Здесь существовало с разным постоянством 17 придельных алтарей. В это время придел Свв. Иоакима и Анны располагался в южной апсиде главного алтаря в честь Рождества Богородицы, соседствуя с приделом Св. Архангела Михаила [Евгений, 1825а. С. 25–28; Он же, 1825б. С. 40–41]¹.

В то же время митрополит Евгений утверждал, что изначально в соборе был только один алтарь, а приделы создавались постепенно со времени митрополита Петра Могилы; «В первоначальном же Ярославовом храме был один Софийский престол, так как и в константинопольском Софийском. Ибо сие было обыкновение первенствующей церкви, продолжавшееся через несколько веков» [Евгений, 1825а. С. 28; Он же, 1825б. С. 41, со ссылкой на Й. Бингхэма: Bingham, 1727. P. 229]. Действительно, знакомство с источниками показывает, что появление придельных алтарей в древнерусских храмах относится к концу

XIV — XV в. Первоначально приделы возникали не в боковых апсидах, а на хорах и галереях [Мусин, 2004. С. 150–152; Он же, 2009].

Протоиерей П. Лебединцев, описывая Софийский собор, терминологически разделял придельный алтарь или алтарный придел, собственно, «придел», предназначенный для совершения Евхаристии, и придел как храмовый компартимент, наделенный иными функциями (например, «придел жертвенника»). В то же время он полагал, что изначально в соборе было три алтаря: центральный, освященный в честь Премудрости Божией, справа от него — во имя св. архангела Михаила, слева — св. вмч. Георгия, небесного покровителя основателя собора князя Ярослава². С севера, между центральным и Георгиевским алтарями, располагался «придел жертвенника». С юга, между главной апсидой и Архангельским алтарем находился «придел диаконника» или «южный диаконник» (sic!), обращенный в алтарный придел Свв. Иоакима и Анны вскоре после завершения строительства собора. Протоиерей П. Лебединцев обратил внимание на сообщение младшего извода Новгородской I-й летописи о погребении епископа Никиты в 1108 г. в приделе Свв. Иоакима и Анны в Софийском соборе в Новгороде и отметил, что так же, как и придел киевского собора, этот престол существует с южной стороны главного алтаря. В связи с этим он предположил, что новгородские епископы подражали примеру Софии Киевской, который, следовательно, возник не позднее начала XII в. [Лебединцев, 1878. С. 69. Ср.: Лебединцев, 1882. С. 10, 11].

Однако история «Якиманского» придела в Софии Новгородской представляется более сложной. Придел определенно существовал в XV в., как об этом сообщают летописи и «Семисоборная роспись» Новгорода 1480–1483 гг. [Новгородская 1-я летопись, 1950. С. 473; Мусин, 2009]³, однако в ранних текстах он не упоминается. Нельзя полностью исключить появление в соборе алтаря Свв. Иоакима и Анны уже во второй половине XI в., куда мог быть перенесен престол церкви, построенный, согласно преданию, епископом Иоакимом [см., напр.: Макарий, 1860. С. 39–40; Гордиенко, 2018. С. 14, 16]. Однако сообщение о такой церкви в Новгороде конца X в. могло быть лишь домыслом летописца XVII в., сопоставившего посвящение позднего придела с именем первого епископа [Печников, 2015. С. 217].

1 В описании также упомянуты приделы Прпп. Антония и Феодосия Печерских и Успения Богородицы в юго-восточной части собора, Свт. Петра, Алексия и Ионы, ранее — Свт. Григория Богослова, Св. кн. Владимира и Благовещения Богородицы — в северо-восточной части, Свв. Двенадцати Апостолов, ранее — Свв. апп. Петра и Павла в юго-западном углу, Рождества Христова, ранее — Св. Иоанна Предтечи в северо-западном углу, Вознесения Господня, Св. ап. Иоанна Богослова, ранее — Воскресения Христова, Страстей Христовых и Св. ап. Андрея Первозванного в южной части хора, Свт. Николая, Богоявления Господня и Преображения Господня в северо-западном углу хора. Стоит отметить легкость и быстроту, с которой в конце XVII — первой четверти XIX в. происходило перепосвящение и даже ликвидация придельных алтарей ради создания здесь митрополичьей ризницы, соборной кладовой или библиотеки.

2 Протоиерей уверенно пишет об изначальном существовании в соборе Георгиевского придела, хотя исторически на его месте находился придел Свт. Григория, а затем — московских святителей. Появление этого придельного алтаря, которого еще не было в 1825 г., можно связать с ремонтом собора 1843–1853 гг.

3 Уникальная запись «О Великом Новгороде» середины XVI в. в сборнике рукописного собрания архива Святейшего Синода в Санкт-Петербург не упоминает этот придел (РГИА. Ф. 834. Оп. 2. Д. 1305. Л. 53 об.–54). Возможно, это связано с событиями 1549–1550 гг., когда к северу от Софийского была построена церковь Свв. Иоакима и Анны в честь рождения дочери великого князя и сюда мог быть перенесен придельный алтарь [Владимирский летописец, 2013. С. 151–152]. Однако между 1551 и 1558 гг. соборный придел был не только возрожден, но и расширен пристройкой новой апсиды (ср.: [Никольский, 1905; Брюсова, 1966. С. 42]).

Мнение о раннем появлении придела Свв. Иоакима и Анны в Софии Киевской было закреплено вполне секулярными построениями нарождающейся в России науки о древнерусском искусстве. Д.В. Айналов и Е.К. Редин, впервые системно описавшие фрески и мозаики Софии Киевской, считали, что «пять апсид [собора], а следовательно, и пять приделов являются частями, в достоверной древности которых нет сомнений, тем более что именно здесь сохранились мозаики и фрески, сюжеты которых дают полную возможность знать их первоначальное посвящение, тогда как другие ныне существующие приделы, не сохранившие росписи или сохранившие их незначительные фрагменты, будучи пристроены в более позднее время, не дают возможности заключить об их посвящении при пристройке». Убежденность в совпадении сюжета древнейших росписей и посвящения престола позволила исследователям объявить южную аспиду центрального алтаря, где была изображена жизнь Богородицы и ее родителей, приделом Свв. Иоакима и Анны, возникшим одновременно с созданием росписей собора [Айналов, Редин, 1889. С. 7–8] (ср.: [Айналов, Редин, 1899. С. 11, 28], где соответствующий компартимент собора именуется то «диаконником», то «приделом»).

Эту идею воспринял В.Н. Лазарев, впрочем, с присущей ему осторожностью. Отметив своеобразие идейного замысла комплекса фресок Софии Киевской, он писал, что «диаконник Софии Киевской посвящен родителям Марии — Иоакиму и Анне», хотя в другом месте определенно говорил о приделе. Исследователь посчитал, что расположение протоевангельского цикла в апсиде диаконника «необычно». Эту необычность он предположительно объяснял замыслом заказчика, кн. Ярослава Владимировича: «Оно [расположение] было, по-видимому, продиктовано тем обстоятельством, что Ярослав хотел помянуть в этом приделе свою мать Анну (в действительности — мачеху. — А.М.), умершую в 1011 г., и свою жену Ирину, принявшую в монашестве имя Анны» [Лазарев, 1960. С. 50–51. Ср.: Он же, 1973]. Несколько забегая вперед, заметим, что для оценки второго предположения стоит познакомиться с историей весьма позднего и крайне искусственного культа княгини Анны в новгородском Софийском соборе [см., напр.: Корпела, 2009].

Изначально в посмертных изданиях трудов В.Н. Лазарева сохранялась подобная логика и терминология, подразумевавшая под «посвящением» жертвенника и диаконника прежде всего историко-богословское содержание их росписи, а не посвящение придельных алтарей [Лазарев, 1986. С. 78. Ср.: Он же, 1978. С. 65–115]. Однако позднее, вероятно, благодаря редакции, в соответствующих пассажах В.Н. Лазарева появились явные противоречия. На одной странице можно было прочесть безо всякой предположительности, что размещение протоевангельского цикла в диаконнике было связано с поминовением жены князя Владимира и своей супруги. В другом месте, — что «в конхе жертвенника, посвященного Ярославом Иоакиму и Анне в память его матери и жены, находилась полуфигура Анны». Наконец, в подзаголовке соответствующего раздела значилось, что роспись находилась в апсиде и на южной стене «вимы придела Иоакима и Анны» [Лазарев, 2000. С. 73, 263]. Так, в посмертных пуб-

ликациях историографическая гипотеза превратилась в исторический факт, а диаконник окончательно стал приделом.

Авторитет В.Н. Лазарева укрепил в массовом сознании представление об изначальном существовании в Софии Киевской придела Свв. Богоотец [Аванесов, 2017. С. 61], что было популяризировано разными энциклопедиями [Шевченко, 2010. С. 172–184]. Впрочем, Г.Н. Логвин, судя по всему, не придавал должного значения точности терминов, считая их синонимами. Он писал о «приделе Иоакима и Анны (первый справа от центральной апсиды, диаконник), расписанном сюжетными композициями из жизни Иоакима и Анны» и в то же время о «диаконнике (приделе Иоакима и Анны)» [см., напр.: Логвин, 1982; Он же, 2001].

Авторы последнего по времени обстоятельного обзора мозаик и фресок Софии следуют гипотезе В.Н. Лазарева и пишут об «Иоакимо-Аннинском приделе», или «приделе диаконника», иконописная программа которого соответствовала его посвящению, имевшему «ктиторскую подоплеку», а именно — желание князя Ярослава помянуть свою мачеху Анну и жену, ставшую в монашестве Анной [Попова, Сарабьянов, 2007. С. 205, 231, примеч. 118; Они же, 2017].

Внимание В.Н. Лазарева к предполагаемому ктиторскому замыслу в росписи Св. Софии Киевской не осталось незамеченным. Реконструкция иконографической программы сменилась конструированием программы идеологической, в котором изначальное существование в Софийском соборе придела Свв. Иоакима и Анны была отведена важная роль. Согласно этим конструкциям, протоевангельский цикл прообразовывал события крещения Руси, преломленные сквозь биографию князя Владимира и его жены Анны, а посвящение придела Свв. Иоакиму и Анне подразумевало непосредственно князя и его византийскую супругу и отражало стремление князя Ярослава добиться их канонизации. Поиск росписей, замещающих княжеские портреты, превратился в самоцель, что приводило иногда к нелепым смешениям и интерпретациям. Св. мч. Анастасия становилась св. Анной, а ктиторская композиция Софийского собора — портретом Владимира и Анны с «резко вздернутой правой бровью», совершающих торжественную церемонию освящения собора [Никитенко, 1999; Никитенко, Корниенко, 2013. С. 49, 76, 176, 187].

Однако знакомство с историческими текстами свидетельствует о весьма позднем появлении в киевском Софийском соборе придела, посвященного свв. Богоотцам. Самое старшее из дошедших до нас описаний Софийского собора в Киеве, содержащее посвящение придельных алтарей, относится к 1654 г. и принадлежит архидиакону Павлу Алеппскому, сопровождавшему антиохийского патриарха Макария (1648–1667) в его путешествии в Московию и Украину. Автор упоминает 11 соборных престолов, среди которых алтарь, посвященного свв. Богоотцам, еще не существует. К югу от главного алтаря в честь Христа — Св. Софии — Премудрости Божией, там, где позднее будет помещаться придельный алтарь Свв. Иоакима и Анны, в середине XVII в.

находился придел с алтарем во имя Рождества Богородицы [см.: Путешествие антиохийского патриарха, 1897. С. 68–71]⁴.

Похожий перечень приделов Софийского собора содержится в росписи, составленной в 1682 г. в Приказной избе Малороссийского приказа Московского царства. Она упоминает «в большом городе» Софийский монастырь с деревянной оградой, «а в нем церковь каменная Софии Премудрости Божией, в пределах 6 престолов: Рождества Пресвятыя Богородицы, Архистратига Михаила, святых верховных апостолов Петра и Павла, Благовещение Пресвятыя Богородицы. На верху: Николая чудотворца, святого апостола Андрея Первозванного» [Роспись Киеву, 1874. С. 99, 100].

Впервые придел во имя свв. Иоакима и Анны упомянут в 1784 г. в описании Киева, составленном поручиком В. Новгородцевым по распоряжению киевского генерал-губернатора Ф. Воейкова. В разделе «Ведомость о числе состоящих в г. Киеве монастырей» упомянут «Киево-Софийский кафедральный монастырь, в нем первопрестольная кафедральная каменная церковь во имя Святой Софии, Премудрости, в оной храм Рождества Богородицы». Среди 17 других престолов упомянут престол «Св. Анны» (sic!) [Новгородцев, 1874. С. 140]. Приблизительно в таком виде и застал Софийский собор митрополит Евгений. Отметим, что Архангельский придел в его время был посвящен Чуду св. архангела Михаила в Хонех (6/19 сентября), а не Собору св. архистратига Михаила (8/21 ноября), как в 1784 г.

Обратим внимание на двойное посвящение кафедрального собора — Св. Софии-Премудрости и Рождеству Богородицы. Такое смещение богослужебных смыслов почитания Премудрости Божией от христологических к мариологическим было характерно для Московии. Уже в конце XV в. в качестве символического акта подчинения Новгорода Москве, стремясь стереть особенности новгородской церковной культуры, архиепископ Геннадий (Гонзов) сделал главным престольным днем новгородского Софийского собора не Господский праздник, а Богородичный — Успение [Зиновий, 1906а; ср.: Плюханова, 1997. С. 502].

Перепосвящение киевского Софийского собора также состоялось после утверждения здесь московских порядков, однако характерно, что в Новгороде, как и в Киеве, упоминание св. Софии в мужском роде определенно свидетельствует о понимании местными жителями изначальной связи Премудрости Божией со Христом. Если в Новгороде на это указывает приписываемое прп. Зиновию Отенскому сочинение «Сказание известно, что есть Софей Премудрость Божия» [Зиновий, 1906 б], то в Киеве — текст жалобы киевских мящан житомирскому подстаросте Андрею Пилиповскому 10 ноября 1586 г., сохранившийся в копии городской житомирской поточной книги и упоминающий

4 Прочие приделы, упомянутые архидиаконом Павлом, были посвящены Богоявлению, Положению Господа во гроб, Нерукотворному Образу и свт. Николаю. Посвящения еще двух приделов не упомянуты. На хорах находились еще один придел, посвященный свт. Николаю, и придел Св. вмч. Димитрия.

«церковь Софeya святого» (sic!) [Жалоба, 1874. С. 51]. Дополнительно стоит отметить значительное количество придельных алтарей киевского Софийского собора, посвященных в начале XIX в. Спасителю, а именно Его Рождеству, Богоявлению, Преображению, Страстям, Воскресению и Вознесению, что косвенно указывает на стойкую местную богослужебную традицию, в которой, как представляется, все Господские праздники были престольными.

Очевидно, переименование Рождество-Богородицкого придела в придел Свв. Иоакима и Анны произошло одновременно со сменой посвящения самого собора, престольным праздником которого стало Рождество Божией Матери, а изначальная связь св. Софии с Христом — Премудростью была оставлена. По ряду соображений, это событие, как и формирование новой номенклатуры престолов Софийского собора, приходилось на 1750–1760-е гг. При митрополите Арсении (Могилянском) начинается цикл ремонтно-реставрационных работ, определенно придающих иконографической программе храма новое звучание: в 1765–1767 гг. в северной части хор появляется роспись, посвященная св. князю Владимиру [Евгений, 1825 а. С. 25–28, 40–41; Он же, 1825 б. С. 40, 41, 45–46; Шпачинский, 1907. С. 472–475].

Представляется, что новое посвящение можно датировать более точно. Известно, что еще в 1742 г. Святейший Синод запретил использовать монастырские печати старого типа с иконографическими изображениями. В 1760 г. митрополит Арсений отменил старую печать духовного собора Софийского кафедрального монастыря с храмовой иконой св. Софии — Премудрости Божией на семи столпах. На иконе, появившейся в XVI или XVII в., фигура Богородицы с течением времени заменила изображение Ангела [Лифшиц, 2000. С. 16]. Митрополит распорядился изготовить новую печать с российским гербом [Шпачинский, 1907. С. 471]. Это событие могло быть *terminus ante quem* для совершившегося перепосвящения.

Очевидно, что и новое посвящение, и придание собору новой литургической планиграфии, а его росписям — подчеркнуто идеологического содержания, связанного с личностью крестителя Руси, может, как и в случае с Новгородом, рассматриваться как символический акт политического подчинения Киева Москве. Это произошло в результате целенаправленной деятельности церковного и государственного руководства Российской империи по замещению исторической памяти украинского Православия и его трансформации по российскому образцу...

Осталось понять, почему придел Свв. Иоакима и Анны, появившийся только в Новое время, занял столь важное место в современных гипотезах о ктиторском замысле создателей киевского Софийского собора. Известно, что О. Демус писал свою книгу о византийских мозаиках в лагере для немецких военнопленных [Demus, 1948]. Хаос, порожденный Мировой войной, требовал поиска космоса и гармонии, на которые мог бы опереться потерявший ориентиры человек XX в. Ответом на вызов времени стали принятые в мировом искусствоведении богословские и литургические основания иконографической программы византийского храма как образного рассказа о Божественном плане

спасения человечества на фоне литургического ритуала [см., напр.: *Walter*, 1982; *Kitzinger*, 1988; *Maguire*, 1998; *Brenk*, 2010; *Connor*, 2016; *Zarras*, 2016].

Однако неизменные основы иконографической программы плохо соотносились с задачами поиска своеобразия и самобытности древнерусского искусства. Постепенно среди исследователей начал утверждаться подход, согласно которому идейная программа памятника не могла быть связана только с отвлеченными богословскими построениями, а была насыщена исторической конкретикой и включала в себя комплекс религиозно-общественных идей, волновавших местное общество и заказчика росписи [*Никитенко*, 1999. С. 160; ср.: *Подобедова*, 1980; *Gromova*, 1996].

Ктиторская тема в исследованиях стала доминирующей и все менее соотносилась с ктиторским портретом или образом святого, замещающего такой портрет. В исследованиях стали чаще использоваться такие понятия как идейно-тематическое содержание, ктиторская идейная программа, ассоциативное мышление творца, многоаспектная семантика образа⁵, которые не имели основания в той культуре, в которой создавались средневековые росписи. Сознание и методы работы средневекового мастера стремительно модернизировались. Придел как компартимент храма превратился в придел как придельный алтарь, а сюжетное посвящение росписи стало синонимом посвящения престола.

Необходимо признать, что появление в киевском Софийском соборе придела Свв. Иоакима и Анны в середине XVIII в. никак не связано с иконографической программой собора времен князя Ярослава⁶. Вопрос, связывал ли князь-ктитор в духе «многоаспектной семантики образа» изображения св. Анны со своей мачехой и женой, был и остается без ответа.

Стоит, однако, вспомнить, что этот вопрос, как и гипотеза о ктиторской подоплеке, возник лишь потому, что размещение сцен жития свв. Иоакима и Анны в южной апсиде главного алтаря было признано необычным. Такое впечатление могло сложиться лишь при сравнении росписи собора с хорошо известными памятниками новгородского зодчества XII в. — собора Рождества Богородицы Антониева монастыря и церквей Благовещения на Мячине озере, Спаса на Нередице и Св. вмч. Георгия в Старой Ладогге, где протоевангельский цикл стабильно занимал апсиду жертвенника.

Каков же был «обычай» размещения истории свв. Иоакима и Анны в эпоху создания Софийского собора и его росписей? Похоже, что такая традиция еще не сложилась. В Каппадокии в церквях Кызыл-Чукур (вторая половина — конец

5 С практически исчерпывающим исследовательским глоссарием можно познакомиться, например, здесь: [*Пивоварова*, 1991].

6 Более серьезную «ктиторскую подоплеку», быть может, указывающую на место присутствия князя за литургией, стоит увидеть в росписи северного компартимента собора, где в конхе апсиды изображен св. Георгий, небесный покровитель Ярослава, а на сводах и стенах были размещены житийные сцены. Однако и здесь не существовало посвященного этому святому придела [ср.: *Лазарев*, 1960. С. 51–52], который появляется только в XIX в.!

IX в.) и Сарыджа-килисе (середина XI в.) эти сюжеты помещены в северных компартиментах наоса [*Thierry*, 1958; *Lafontaine-Dosogne*, 1962; *Ousterhout*, 2005. P.140] (см. также: [*Захарова*, 2017; *Она же*, 2019], хотя здесь образам свв. Богоотец не уделено соответствующего внимания), среди мозаик кафоликона Осиос Лукас (начало XI в.) этих святых еще нет, в кафоликоне Неа Мони на о. Хиос (1040–1060 гг.) и в церкви Успения Богородицы в Никее (1065–1067 гг.) свв. Иоаким и Анна представлены не сценами их жития, а погрудными образами в медальонах на сводах подкупольного пространства [*Mouriki*, 1985. Vol. 1. P. 69–71, 148–152; Vol. 2. Pls. 66–71, 212–218; *Schmit*, 1927], в церкви Св. Софии в Охриде (40-е гг. XI в.) сцены Рождества Богородицы и Введения во храм изображены на западной стене наоса над входом из нартекса, а в апсиде жертвенника изображены Сорок мучеников севастийских [*Okunev*, 1930], в кафоликоне Дафни (ок. 1100 г.) протоевангельский цикл представлен в южной части восточной стены нартекса, подобно тому как в Преображенском соборе Мирожского монастыря в Пскове (40-е гг. XII в.) ему отведен юго-западный компартимент под хорами. В росписях южной части храма известны эти сюжеты и в грузинском искусстве. В Атенском Сионе (вторая половина XI в.) они находятся в южной экседре, а в церкви Свт. Николая в Кинцвиси (начало XIII в.) — в южном рукаве [*Татарченко*, 2016. С. 69].

Такое непостоянство размещения протоевангельского цикла создает впечатление поиска для него соответствующего места в храме. Похоже, что не сюжет определял функцию компартимента, а совсем наоборот — ритуал притягивал к себе соответствующую роспись. Недавно Л. Брубейкер, сравнив изображение житийных сцен свв. Иоакима и Анны в Кызыл-Чукур, киевской Софии и Дафни, предположила, что в последнем случае таким образом в храме мужского монастыря было обозначено место, по особым случаям доступное женщинам [*Brubaker*, 2019. P. 126–130]. На наш взгляд, этому существует иное, более правдоподобное объяснение.

Постиконаборческая эпоха традиционно рассматривается как время возрастания самооценки членов византийского социума и, как следствие — роли личности в церковной жизни и литургии [*Kazhdan*, *Epstein*, 1985. P. 86, 87, 97, 233; *Podskalsky*, 1992]. Это относилось в том числе и к участию в чине приношения хлеба и вина для Евхаристии. В свое время автор предположил, что взрывообразное появление в IX в. двухапсидных церквей от Великой Греции до Каппадокии и от Киклад до Крыма было связано с новой ролью проскомидии в жизни общины. Протесису был отведен северный, меньший компартимент храма [*Мусин*, 2015. С. 272–293]. Известно, что исследователи отдают предпочтение северной части храма как преимущественному месту совершения протесиса [*Asutay-Effenberger*, 1998. S. 18–21, 37], однако боковые апсиды и пастофории вряд ли изначально служили исключительным местом проскомидии [*Babič*, 1969. P. 62]. Лишь во второй половине XIV в. ее ритуал получил свою кодификацию [*Арранц*, 1978. С. 83–90]. До этого времени он эволюционировал, а место его совершения могло меняться.

На богословскую связь проскомидии с Богородицей и ее родителями, которая, как просфора, «взаимодала» Христу свою плоть, указывалось

неоднократно. В церкви Кызыл-Чукур сцена отвержения даров св. Иоакима дополнена словом ПРОСΦΟΡΑ, что подчеркивает трансформацию ветхозаветной жертвы в новозаветное приношение. В Новгороде XII в. сцены жития свв. Иоакима и Анны соответствовали сосудохранилищу, иначе — жертвеннику, где совершалась проскомидия. Похоже, что протоевангельский цикл, достаточно системно встречающийся в южной или юго-западной части храмов середины XI — середины XII в., способен указать на место совершения протесиса или сохранить иконографическую память о нем.

Риском предположить, что в киевском Софийском соборе в южной апсиде главного алтаря в качестве литургического опыта середины XI в. могла существовать сосудохранилище, где совершалась проскомидия. Лишь позднее провинциальная традиция совершения проскомидии в северном компартименте, отраженная росписями Каппадокии и археологией двухапсидных церквей, стала общепринятой. Находившаяся рядом апсида с образом св. архангела Михаила служила кутейником, в более поздней терминологии — диаконником [Мусин, 2004. С.145], связанным с заупокойными богослужениями. Эти два храмовых компартимента придавали южной части киевского собора значение места приношений за живых и усопших.

Быть может, автор ошибается в своей попытке локализовать протесис в киевском Софийском соборе. Однако, чтобы понять ктиторийский замысел или художественное решение богословской темы в росписи храма, недостаточно априорных предположений. Для этого нужны серьезные и верифицируемые основания, чтобы не увидеть в нерегулярном и механическом совмещении фигур святых воинов с оконными проемами средневекового храма сознательную иллюстрацию богословской идеи свт. Григория Паламы, что раны мучеников за Христа стали для них окнами Света Невечернего.

ЛИТЕРАТУРА

- Аванесов С. С. Сакральная топоика русского города (4). Интерьер Софийского собора // ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики. № 3(13). Томск, 2017. С. 45–70.
- Айналов Д. В., Редин Е. К. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889. 156 с.
- Айналов Д. В., Редин Е. К. Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Злато-верхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков: Тип. «Печатное дело» кн. К. Н. Гагарина, 1899. 62 с.
- Арранц М. Историческое развитие Божественной Литургии: Опыт. Л.: ЛДА, 1978. 120 с.
- Брюсова В. Г. Страница из истории Софийского собора в Новгороде // Культура Древней Руси: Сб. ст., посвященный 40-летию науч. деятельности Н. Н. Воронина / Ред. А. Л. Монгайт. М.: Наука, 1966. С. 42–46.
- Владимирский летописец. Новгородская вторая (Архивская) летопись // ПСРЛ. Т. 30. СПб.: Лань, 2013. 243 с.
- Гордиенко Э. А. Деревянная София, каменная церковь Иоакима и Анны 989 г. и Рождественский придел в Софийском соборе 1045/1052 г. в истории строительства Владычного двора // Древняя Русь: вопросы медиевистики. № 2. М., 2018. С. 5–23.

- Евгений (Болховитинов), митр. Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1825 а. 110 с.
- Евгений (Болховитинов), митр. Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии: с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов Константинопольской и Киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия. Киев: Тип. Киево-Печерской лавры, 1825 б. 586 с.
- Жалоба киевских мещан о том, что они не имеют возможности держать на аренде городских шинков, так как жители новопоселенной слободы на горе у святой Софии между валами, основанной киевским воеводой князем Константином Острожским открыли шинки на более выгодных условиях, 10 ноября 1586 г. // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей: Временная комиссия для разбора древних актов при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе. Киев: Тип. Е. Я. Федорова, 1874. С. 50–52.
- Захарова А. В. Росписи апсиды церкви Св. Анны в Трапезунде — неизвестный ансамбль конца IX века // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения. К юбилею Э. С. Смирновой / Ред.-сост. М. А. Орлова. [Т. 31]. М.: ГИИ, 2017. С. 375–386.
- Захарова А. В. Формирование иконографической программы византийского храма: взгляд с приграничных территорий // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. / Ред. А. В. Захарова, С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова. СПб.: НП-Принт, 2019. Вып. 9. С. 262–274.
- Зиновий Отенский, прп. Сказание, которые ради вины причтен бысть праздник Успения святыя Богородицы к двенадцать Владычных праздников // Никольский А. София Премудрость Божия. Новгородская редакция иконы и служба Св. Софии. Вестник археологии и истории. Вып. 17. СПб., 1906 а. С. 30.
- Зиновий Отенский, прп. Сказание известно, что есть Софией Премудрость Божия // Никольский А. София Премудрость Божия. Новгородская редакция иконы и служба Св. Софии. Вестник археологии и истории. Вып. 17. СПб., 1906 б. С. 24–30.
- Корпела Ю. Святая Анна Новгородская: факт и правда в истории // Российская история. № 3. М., 2009. С. 107–116.
- Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М.: Искусство, 1960. 214 с.
- Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. XI–XV вв. М.: Искусство, 1973. 410 с.
- Лазарев В. Н. Фрески Софии Киевской // Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство. Ст. и материалы. М.: Наука, 1978. С. 65–115.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. 329 с.
- Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. М.: Искусство, 2000. 304 с.
- Лебединцев П., прот. О святой Софии Киевской // Труды III Археологического съезда в Киеве. 1874 г. / Ред. А. С. Уваров. Киев: Тип. Императорского ун-та св. Владимира, 1878. Т. 1. С. 53–93.
- Лебединцев П., прот. Описание Киево-Софийского кафедрального собора. Киев: Тип. Е. Т. Керер, 1882. 101 с.
- Лифшиц Л. И. София Премудрость Божия в русской иконописи // София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России: [Каталог]. М.: Радуница, 2000. С. 9–16.
- Логвин Г. Н. Киев. По архитектурным памятникам Киева. Очерк. М.: Искусство, 1982. 336 с.
- Логвин Г. Н. Собор Святої Софії в Києві: книга-альбом. Київ: Мистецтво, 2001. 352 с.
- Макарий (Миролюбов), архим. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях. М.: Тип. В. Готье, 1860. Ч. 1. 654 с.
- Мусин А. Е. Послесловие литургия // Чукова Т. А. Алтарь древнерусского храма конца X — первой трети XIII в. Основные архитектурные элементы по археологическим данным. СПб.: Петербургское Востоковедение, 2004. С. 135–152.

Мусин А.Е. Семисоборная роспись Великого Новгорода как исторический источник // Великий Новгород и средневековая Русь. Сб. ст. К 80-летию академика В.Л. Янина / Ред. Н.А. Макаров. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 104–122.

Мусин А.Е. Литургические особенности храма // Древности Семидворья I. Средневековый двухапсидный храм в урочище Еди-Евлер (Алушта, Крым): исследования и материалы / Ред.-сост. И.Б. Тесленко, А.Е. Мусин. Археологический альманах. Т. 32. Киев: Антиквар, 2015. С. 271–304.

Никитенко Н.Н. Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. Киев: б.и., 1999. 291 с.

Никитенко Н., Корниенко В. Собор святых Софии Киевской. Киев: б.и., 2014. 336 с.

Никольский А.И. Сказание об обретении мощей святителя Никиты новгородского чудотворца // Известия Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. Т. 10. Кн. 2. СПб., 1905. С. 1–77.

Новгородская 1-я летопись старшего и младшего изводов / Ред. А.Н. Насонов. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 642 с.

Новгородцев В.И. Географическое описание города Киева поручика Василия Новгородцева // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей: Временная комиссия для разбора древних актов при Киевском, Подольском и Волыньском генерал-губернаторе. Киев: Тип. Е.Я. Федорова, 1874. С. 125–155.

Печников М.В. «А се новгородские епископы»: Спорные вопросы ранней церковной истории Новгорода (конец X — 70-е гг. XI в.) // Вестник церковной истории. № 3/4 (39/40). М., 2015. С. 207–275.

Пивоварова Н.В. Ктиторовская тема в иконографической программе церкви Спаса на Нередице // Новгородский исторический сборник. Вып. 21. СПб., 1991. С. 144–155.

Плюханова М.Б. О традициях Софийских и Успенских церквей в русских землях до XVI века // Лотмановский сборник / Отв. ред. Ю.В. Лотман. Вып. 2. М.: Изд-во РГГУ, 1997. С. 483–510.

Подобедова О.И. Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. / Отв. ред. О.И. Подобедова. [Т. 11]. М.: Наука, 1980. С. 196–209.

Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Живопись конца X — середины XI века История русского искусства: В 22 т. / Отв. ред. А.И. Комеч. Т. 1: Искусство Киевской Руси IX — первая четверть XII века. М.: Северный паломник, 2007. С. 179–324.

Попова О.С., Сарабьянов В.Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-пресс, 2017. 503 с.

Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским: (По рукописи Московского главного архива Министерства иностранных дел). Вып. 1–5 / Пер. с араб. [и предисл.] Г. Муркос. Вып. 2: От Днестра до Москвы. М.: Об-во истории и древностей российских при Московском ун-те, 1897. 202 с.

Роспись Киеву 1682 г. // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей: Временная комиссия для разбора древних актов при Киевском, Подольском и Волыньском генерал-губернаторе. Киев: Тип. Е.Я. Федорова, 1874. С. 96–103.

Татарченко С.Н. Роспись церквей монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Государственный институт искусствознания. М., 2016. 223 с. URL: http://sias.ru/upload/ds-tatarchenko/Tatarchenko_disser.pdf (дата обращения: 15.11.2021).

Шевченко Э.В. Иоаким и Анна. Иконография // Православная энциклопедия. Т. 23. М.: ЦНЦ «ПЭ», 2010. С. 172–184.

Шпагинский Н.А., свящ. Киевский митрополит Арсений Могилянский и состояние Киевской митрополии в его правление (1757–1770 гг.). Киев: Тип. тов-ва Н.А. Гирич, 1907. 667 с.

Asutay-Effenberger N. Byzantinische Apsisnebenräume: Untersuchung zur Funktion der Apsisnebenräume in den Höhlenkirchen Kappadokiens und in den mittelbyzantinischen Kirchen Konstantinopels. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1998. 93 S.

Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: fonction liturgique et programmes iconographiques. Bibliothèque des cahiers archéologiques. T. 3. Paris: Klincksieck, 1969. 191 p.

Bingham I. Origines siue antiquitates ecclesiasticae. Halae: Sumtibus Orphanotrophei, 1727. Vol. III. 652 p.

Brenk B. The Apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images. Spätantike — Frühes Christentum — Byzanz. Bd. 26. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven. Bd. 2. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2010. 132 p.

Brubaker L. The Virgin at Daphni // The reception of the Virgin in Byzantium: Marian narratives in texts and images / Ed. by T. Arentzen, M. Cunningham. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 120–148.

Connor C.L. Saints and Spectacle: Byzantine Mosaics in Their Cultural Settings. New York: Oxford University Press, 2016. 212 p.

Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London: Paul, Trench, Trubner, 1948. 97 p.

Gromova E.B. Akathistos from the circle of Theophanes the Greek: an iconographic program as a reflection of Russian historical events at the turn of the fifteenth century // Acts 18. International Congress of Byzantine Studies: selected papers: main and communications: Moscow 1991, vol. 1: History / Ed. by I. Ševcenko, G. Litavrin, W. Hanak. Byzantine studies. New series. Supplementum. Vol. 1: 4. Shepherdstown (WV): Byzantine Studies Press, 1996. P. 94–102.

Kazhdan A., Epstein A. Change in Byzantine culture in the Eleventh and Twelfth Century. The Transformation of the classical heritage. Vol. 7. Berkeley: University of California Press, 1985. 312 p.

Kitzinger E. Reflection on the Feast Cycle in Byzantine Art // Cahiers archéologiques. Vol. 36. 1988. P. 51–73.

Lafontaine-Dosogne J. Sarica kilise en Cappadoce // Cahiers archéologiques. Vol. 12. 1962. P. 263–284.

Maguire H. Cycle of images in the church // Heaven on earth: art and the Church in Byzantium / Ed. by L. Safran. University Park (Penn.): Pennsylvania State University Press, 1998. P. 121–151.

Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. 1–2. 280, 343 p.

Okunev N. Fragments des peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride // Mélanges Charles Diehl: Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Vol. 2: Art. Paris: E. Leroux, 1930. P. 117–131.

Ousterhout R.G. A Byzantine Settlement in Cappadocia. Dumbarton Oaks Studies. T. 42. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005. 474 p.

Podskalsky G. Religion and religious life in eleventh-century Byzantium // Byzantine Studies: Essays on the Slavic World and the Eleventh Century / Ed. by S. Vryonis. Hellenism: Ancient, Medieval, Modern. Vol. 9. New Rochell (NY): Aristide D. Caratzas, 1992. P. 153–173.

Schmit Th. Die Koimesis-Kirche von Nikaia: Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin; Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1927. 56 S.

Thierry N., Thierry M. Église de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d'Anne // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Vol. 50. 1958. P. 105–146.

Walter C. Art and Ritual of the Byzantine Church. Birmingham Byzantine series. Vol. 1. London: Variorum publications, 1982. 302 p.

Zarras N. Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration // The New Testament in Byzantium, Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia / Ed. by D. Krueger, R.S. Nelson. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016. P. 239–275.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

«Придел» Святых Иоакима и Анны в киевском Софийском соборе: немного истории

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Мусин Александр Евгеньевич — доктор исторических наук, кандидат богословия, ведущий научный сотрудник, Институт истории материальной культуры Российской академии наук, Дворцовая наб., 18, Санкт-Петербург, Россия, 191186, aemusin64@gmail.com

АННОТАЦИЯ

В статье критически оценивается современная методология исследования иконографических программ древнерусского храма. Автор опровергает гипотезу о существовании в соборе Святой Софии в Киеве в XI в. придела Свв. Иоакима и Анны, который появляется только в XVIII в. Статья подчеркивает отсутствие стабильного размещения протоевангельского цикла в системе декорации византийского храма XI в. Автор выдвигает предположение об изначальном совершении проскомидии в Софийском соборе в южной апсиде главного алтаря, на что может указывать изображенная здесь история свв. Богоотец.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Софийский собор в Киеве, Каппадокия, церковь Св. Софии в Охриде, Дафни, иконографическая программа, методология исследований, протоевангельский цикл, приделы, проскомидия.

TITLE

The So-called “Chapel of Saint Joachim and Anna” in Kyiv’s Saint Sophia Cathedral: a Short Historical Guide

AUTHOR

Musin, Aleksandr Evgen'evich — Dr Hab., Dr of Theology, Senior Research Fellow, Institute for the History of Material Culture, Russian Academy of Sciences, Dvortsovaya naberezhnaya, 18, Saint-Petersburg, Russia, 191186. aemusin64@gmail.com

ABSTRACT

The article critically revises the modern research methodology of iconographic programs of churches in Early Rus'. The author refutes the hypothesis of the existence of the chapel dedicated to Sts. Joachim and Anna, which appears only in the 18th century, in the 11th century Saint Sophia Cathedral in Kyiv. The article emphasizes the absence of a stable position of the Marian cycle in the decoration system of byzantine churches in the 11th century. The author suggests that the prothesis in the Kyiv Saint Sophia Cathedral was originally performed in the southern apse of the main altar, which may be indicated by the frescoes of Sts. Joachim and Anna's story.

KEYWORDS

Saint Sophia Cathedral in Kyiv, Cappadocia, Saint Sophia in Ochrid, Dafni, iconographic program, research methodology, Marian cycle, lateral chapels, prothesis.

REFERENCES

- Arrants M. *Istoricheskoe razvitie Bozhestvennoi Liturgii: Opyt (Essay on the Historical Development of Divine Liturgy)*. Leningrad, Leningradskaya dukhovnaya akademiya Publ., 1978. 120 p. (in Russian).
- Asutay-Effenberger N. *Byzantinische Apsisnebenräume: Untersuchung zur Funktion der Apsisnebenräume in den Höhlenkirchen Kappadokiens und in den mittelbyzantinischen Kirchen Konstantinopels*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1998. 93 S.
- Avanesov S.S. Sacral Topic of Russian City: The Interior of Kyiv's Saint Sophia Cathedral. *ПРАЖМА. Problemy vizual'noy semiotiki (Questions of Visual Semiotics)*, no. 3 (13), Tomsk, 2017, pp. 45–70 (in Russian).
- Aynalov D.V., Redin E.K. *Kyievo-Sofiyskiy sobor. Issledovanie drevnei mozaicheskoi i freskovoi zhivopisi (Saint Sophia Cathedral in Kyiv: Studies on Mosaics and Frescoes)*. Saint-Petersburg, tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1889. 156 p. (in Russian).
- Aynalov D.V., Redin E.K. *Drevnie pamyatniki iskusstva Kyiva. Sofiiskii sobor, Zlatoverkhov-Mikhailovskii i Kirillovskii monastiri (Monuments of Art in Kyiv: Saint Sophia Cathedral, St. Michael's Golden-Domed Monastery, Saint Cyril Monastery)*. Khar'kov, tipografiya «Pechatnoye delo» kn. K.N. Gagarina Publ., 1899. 62 p. (in Russian).
- Babić G. Les chapelles annexes des églises Byzantines: fonction liturgique et programmes iconographiques. *Bibliothèque des cahiers archéologiques*. T. 3. Paris, Klincksieck, 1969. 191 p.
- Bingham I. *Origines siue antiquitates ecclesiasticae*. Halae, Sumtibus Orphanotropei, 1727. Vol. III. 652 p.
- Brenk B. *The Apse, the Image and the Icon: An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*. Spätantike — Frühes Christentum — Byzanz. Bd. 26. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven. Bd. 2. Wiesbaden, Reichert Verlag, 2010. 132 p.
- Brubaker L. The Virgin at Daphni. *The Reception of the Virgin in Byzantium: Marian Narratives in Texts and Images*. T. Arentzen, M. Cunningham (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 120–148.
- Briusova V.G. On the History of the Saint Sophia Cathedral in Novgorod. *Kul'tura Drevnei Rusi: sbornik statei, posviashchennii 40-letiyu nauchnoi deiatel'nosti N.N. Voronina (Culture of the Ancient Rus')*. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 42–46 (in Russian).
- Connor C.L. *Saints and Spectacle: Byzantine Mosaics in Their Cultural Settings*. New York, Oxford University Press, 2016. 212 p.
- Demus O. *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London, Paul, Trench, Trubner, 1948. 97 p.
- Evgenii (Bolkhovitinov), mitropolit. *Kratkoe opisanie Kievo-Sofiiskogo sobora i monastiria (Short Description of Kyiv's Saint Sophia Cathedral)*. Kiev, tipografiya Kievo-Pecherskoi lavry Publ., 1825 a. 110 p. (in Russian).
- Evgenii (Bolkhovitinov), mitropolit. *Opisanie Kievo-Sofiiskogo sobora i Kievskoi ierarkhii: s prisovokupleniem raznykh gramot i vypisok, ob "iasniaiushchikh onoe, takzhe planov i fasadov Konstantinopol'skoi i Kievskoi Sofiiskoi tserkvi i Iaroslavova nadgrobia (Description of Kyiv's Saint Sophia Cathedral and History of Kievan Hierarchy)*. Kiev, tipografiya Kievo-Pecherskoi lavry Publ., 1825 b. 586 p. (in Russian).
- Gordienko E.A. The Wooden Saint Sophia Cathedral, Stone Church of Saint Joachim and Anna of 989 and the Chapel of Nativity in Novgorod's Saint Sophia Cathedral of 1045/1052. *Drevniaia Rus': voprosy medievistiki (Ancient Rus': Questions of Medieval Studies)*. No. 2. Moscow, 2018, pp. 5–23 (in Russian).
- Gromova E.B. Akathistos from the Circle of Theophanes the Greek: an Iconographic Program as a Reflection of Russian Historical Events at the Turn of the Fifteenth Century. *Acts 18. International Congress of Byzantine Studies: selected papers: main and communications: Moscow 1991*. Vol. 1: History. I. Ševcenko, G. Litavrin, W. Hanak (eds.). Byzantine studies. New series. Supplementum. Vol. 1: 4. Shepherdstown (WV): Byzantine Studies Press, 1996, pp. 94–102.

Kazhdan A., Epstein A. *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Century. The Transformation of the Classical Heritage*. Vol. 7. Berkeley, University of California Press, 1985. 312 p.

Kitzinger E. Reflection on the Feast Cycle in Byzantine Art. *Cahiers archéologiques*. Vol. 36. 1988, pp. 51–73.

Korpela Yu. Saint Anna of Novgorod: Fact and Truth in History. *Rossiiskaia istoria (Russian History)*, no. 3, Moscow, 2009, pp. 107–116 (in Russian).

Lafontaine-Dosogne J. Sarica kilise en Cappadoce. *Cahiers archéologiques*. Vol. 12. 1962, pp. 263–284.

Lazarev V.N. *Mozaiki Sofii Kiyevskoy (Mosaics of Saint Sophia Cathedral in Kyiv)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1960. 214 p. (in Russian).

Lazarev V.N. *Drevnerusskie mozaiki i freski. XI–XV vv. (Mosaics and Frescoes of Ancient Rus', 11th–15th century)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 410 p. (in Russian).

Lazarev V.N. Frescoes of Saint Sophia Cathedral in Kyiv. Lazarev V.N. *Vizantiiskoe i drevnerusskoe iskusstvo. Stat'i i materialy (Byzantine and Ancient Rus's Art. Articles and Materials)*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 65–115 (in Russian).

Lazarev V.N. *Istoria vizantiiskoi zhivopisi (History of Byzantine Painting)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 329 p. (in Russian).

Lazarev V.N. *Iskusstvo Drevnei Rusi. Mozaiki i freski (Art of Ancient Rus'. Mosaics and Frescoes)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 304 p. (in Russian).

Lebedintsev P., protoierei. Saint Sophia Cathedral in Kyiv. *Trudy III Arkheologicheskogo s"yezda v Kiyev. 1874 g. (Proceeding of the 3rd Archaeological Congress in Kyiv, 1874)*. Kiev: tipografiya Imperatorskogo Univetsiteta sv. Vladimira Publ., 1878, vol. 1, pp. 53–93 (in Russian).

Lebedintsev P., protoierei. *Opisanie Kievo-Sofiiskogo kafedral'nogo sobora (Description of Kyiv's Saint Sophia Cathedral)*. Kiev, tipografiya E.T. Kerer Publ., 1882. 101 p. (in Russian).

Lifshits L.I. Saint Sophia — Holy Wisdom of God in Russian icon painting. *Sofia Premudrost' Bozhia. Vystavka russkoi ikonopisi XIII–XIX vekov iz sobranii muzeiev Rossii (Saint Sophia — Holy Wisdom of God. The Exhibition of Russian Icons of the 12th–19th century from Russian Museums)*. Moscow, Radunitsa Publ., 2000, pp. 9–16 (in Russian).

Logvin G. N. Kyiv. *Po arkhitekturnym pamiatnikam Kyiva. Ocherk (Essay on Architectural Monuments of Kyiv)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982. 336 p. (in Russian).

Logvin G.N. *Sobor Sviatoi Sofii v Kyivi: kniga-al'bom (Saint Sophia Cathedral in Kyiv)*. Kyiv, Mistetstvo Publ., 2001. 352 p. (in Ukrainian).

Maguire H. Cycle of images in the church. *Heaven on earth: art and the Church in Byzantium*. L. Safran (ed.). University Park (Penn.), Pennsylvania State University Press, 1998, pp. 121–151.

Makarii (Miroljubov), arkhimandrit. *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnostei v Novgorode i ego okrestnostiakh (Archaeological Description of Church Monuments in Novgorod and its Hinterland)*. Moscow, tipografiya V. Got'ye Publ., 1860, vol. 1. 654 p. (in Russian).

Mouriki D. *The Mosaics of Nea Moni on Chios*. Athens, Commercial Bank of Greece, 1985. Vol. 1–2. 280, 343 p.

Musin A.E. Liturgical afterwords. Chukova T. A. *Altar' drevnerusskogo khrama kontsa X — pervoy treti XIII v. Osnovnyye arkhitekturnyye elementy po arkheologicheskim dannym (Altar of Ancient Rus' churches in the light of archaeology, 10th — first third of the 13th century)*. Saint-Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedenie Publ., 2004, pp. 135–152 (in Russian).

Musin A.E. *List of Churches of Novgorod, End of the 15th Century, as a Historical Source. Velikii Novgorod i srednevekovaia Rus'. Sbornik statei. K 80-letiiu akademika V.L. Ianina (Novgorod the Great and Medieval Rus'. Collection of Articles. To the 80th Anniversary of the Member of Academy V.L. Ianin)*. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2009, pp. 104–122 (in Russian).

Musin A.E. Liturgical Rituals of the Church. *Drevnosti Semidvor'ia I. Srednevekovyy dvukhapsidnyy khram v urochishche Yedi-Evler (Alushta, Krym): issledovaniya i materialy. Arkheologicheskii al'manakh (Monuments of Semidvor'ye I. Early Medieval Two-apsed Church in Yedi-Evler (Alushta, Crimea). Materials and Studies. Archaeological Almanac)*. Vol. 32. Kyiv: Antikvar Publ., 2015, pp. 271–304 (in Russian).

Nikitenko N.N. *Rus' i Vizantiia v monumental'nom komplekse Sofii Kievskoi: Istoricheskaya problematika (Rus' and Byzantium in the Cathedral of Saint Sophia in Kyiv: Historical aspects)*. Kyiv: n. p., 1999. 291 p. (in Russian).

Nikitenko N., Korniyenko V. *Sobor sviatykh Sofii Kievskoi (Council of Saints in Kyiv's Saint Sophia)*. Kyiv: n. p., 2014. 336 p. (in Russian).

Nikol'skiy A.I. The Tale of the Translation of the Relics of Saint Nicetas of Novgorod. *Izvestiia Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk (News of the Department of Russian Language and Literature, Imperial Academy of Sciences)*, vol. 10, issue 2. Saint-Petersburg, 1905, pp. 1–77 (in Russian).

Nasonov A.N. (ed.) *Novgorodskaya I-lia letopis' starshego i mladshogo izvodov (Novgorod First Chronicle)*. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1950. 642 p. (in Russian).

Novgorodtsev V. I. Geographical Description of Kyiv. *Sbornik materialov dlia istoricheskoi topografii Kieva i ego okrestnostei: Vremennaya komissiya dlia razbora drevnikh aktov pri Kievskom, Podol'skom i Volynskom general-gubernatore (The Collection of Materials on the Historical Topography of Kyiv)*. Kiev: tipografiya E. Ya. Fedorova Publ., 1874, pp. 125–155 (in Russian).

Okunev N. Fragments des peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride. *Mélanges Charles Diehl: Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance*. Vol. 2: Art. Paris: E. Leroux, 1930, pp. 117–131.

Ousterhout R.G. *A Byzantine Settlement in Cappadocia*. Dumbarton Oaks Studies. T. 42. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2005. 474 p.

Pechnikov M.V. On the Problems of History of Church in Novgorod, end of the 10th — 1070s. *Vestnik tserkovnoy istorii (Journal of Church History)*. No 3/4 (39/40). Moscow, 2015, pp. 207–275 (in Russian).

Pivovarov N.V. Ktetician Topic in the Iconographic Program of the Spas-on-Nereditsa Church in Novgorod. *Novgorodskii istoricheskii sbornik (Novgorod's Historical Collection)*. Vol. 21. Saint-Petersburg, 1991, pp. 144–155 (in Russian).

Plukhanova M.B. On Russian Churches Dedicated to Saint Sophia and to the Dormition of Mother of God before the 16th Century. *Lotmanovskii sbornik (Iuri Lotman's Collection)*. Vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo RGGU Publ., 1997, pp. 483–510 (in Russian).

Podobedova O.I. Military topic and its meaning in the decoration of the church of Transfiguration at Kovalevo field in Novgorod. *Drevnerusskoe iskusstvo. Monumental'naia zhivopis' XI–XVII vv. (Art of Ancient Rus'. Monumental painting, 11th–17th century)*. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 196–209 (in Russian).

Podskalsky G. Religion and Religious Life in Eleventh-century Byzantium. *Byzantine Studies: Essays on the Slavic World and the Eleventh Century. Hellenism: Ancient, Medieval, Modern*. Vol. 9. New Rochell (NY), Aristide D. Caratzas, 1992, pp. 153–173.

Popova O.S., Sarab'ianov V.D. The Painting of the End of the 10th — middle 11th Century. *Istoriia russkogo iskusstva: v 22 t. T. 1: Iskusstvo Kievskoi Rusi IX — pervaya chetvert' XII veka (The History of Russian Art. Vol. 1. The Art of Kievan Rus', the 9th — first quarter of the 12th century)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007, pp. 179–324 (in Russian).

Popova O.S., Sarab'ianov V.D. *Mozaiki i freski Sviatoi Sofii Kievskoi (Mosaics and Frescoes of Saint Sophia Cathedral in Kyiv)*. Moscow, Gamma-press Publ., 2017. 503 p. (in Russian).

Puteshestvie antiokhiiskogo patriarkha Makarii v Rossiiu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom arkhidiakonom Pavlom Aleppskim: (Po rukopisi Moskovskogo glavnogo arkhiva Ministerstva inostrannykh del). Vypusk 2: Ot Dnestra do Moskvy (Travels of Antioch Patriarch Makarios in Russia in the mid-17th Century Written by the Archdeacon Paul of Aleppo. Issue 2: From Dniestr River to Moscow). Moscow, Obshchestvo istorii i drevnostei rossiiskikh pri Moskovskom universitete Publ., 1897. 202 p. (in Russian).

- Schmit Th. *Die Koimesis-Kirche von Nikaia: Das Bauwerk und die Mosaiken*. Berlin; Leipzig: Walter de Gruyter & Co, 1927. 56 S.
- Shevchenko E.V. Saint Joachim and Anna: Iconography. *Pravoslavnaia entsiklopediia (The Orthodox Encyclopedia)*. Vol. 23. Moscow, Tserkovno-Nautschnyi Tsentr Publ., 2010, pp. 172–184 (in Russian).
- Shpachinskii N.A., sviashchennik. *Kievskii mitropolit Arsenii Mogilianskii i sostoianie Kievskoi mitropolii v ego pravlenie (1757–1770 g.) (Arseniy Mogilyanskiy, the Metropolitan of Kyiv, 1757–1770)*. Kiev, tipografiia N. A. Girich Publ., 1907. 667 p. (in Russian).
- Tatarchenko S.N. *Rospis' tserkvei monastyria Kintsvisi v kontekste gruzinskogo i vizantiiskogo iskusstva. Dissertatsiia na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniia. Gosudarstvennyi institut iskusstvovedeniia (Decoration of the Kintsvisi Monastery's Church in the Context of Georgian and Byzantine Art. Typescript of PhD thesis. Institute of art studies)*. Moscow, 2016. 223 p. (in Russian) (http://sias.ru/upload/ds-tatarchenko/Tatarchenko_disser.pdf, access 15.11.2021).
- The Complaint of Residents of Kyiv, 10 XI 1586. *Sbornik materialov dlia istoricheskoi topografii Kyeva i ego okrestnostei: Vremennaia komissii dlia razbora drevnikh aktov pri Kiyevskom, Podol'skom i Volynskom general-gubernatore (The Collection of Materials on the Historical Topography of Kyiv)*. Kiev, tipografiia E. Ya. Fedorova Publ., 1874, pp. 50–52 (in Russian).
- The Description of Kyiv of 1682. *Sbornik materialov dlia istoricheskoi topografii Kyeva i ego okrestnostei: Vremennaia komissii dlia razbora drevnikh aktov pri Kiyevskom, Podol'skom i Volynskom general-gubernatore (The Collection of Materials on the Historical Topography of Kyiv)*. Kiev, tipografiia E. Ya. Fedorova Publ., 1874, pp. 96–103 (in Russian).
- Thierry N., Thierry M. Église de Kizil-Tchoukour, chapelle iconoclaste, chapelle de Joachim et d' Anne. *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*. Vol. 50. 1958, pp. 105–146.
- Vladimírskii letopisets. *Novgorodskaiia vtoraiia (Arkhivskaiia) letopis' (Chronicle of Vladimir. Archive 2nd Chronicle of Novgorod)*. Polnoie sobranie russkikh letopisei. T. 30. Saint-Petersburg, Izdatel'stvo «Lan'» Publ., 2013. 243 p. (in Russian).
- Walter C. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. Birmingham Byzantine series. Vol. 1. London, Variorum publications, 1982. 302 p.
- Zakharova A.V. The Frescoes of Apse of the Saint Anna Church in Trabzon, End of the 9th century. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiiskii mir: regional'nie traditsii v khudozhestvennoi kul'ture i problemy ikh izucheniia. K iubileiu E. S. Smirnovoi (Art of Ancient Rus'. The World of Byzantium: the Study in Regional Traditions in Artistic Culture)*. Moscow, Institute of Art Studies Publ., 2017, pp. 375–386 (in Russian).
- Zakharova A.V. The raising of iconographic program of byzantine church: a view from periphery. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva: sbornik nauchnykh statei (Actual Problems of the Theory and History of Art)*. Saint-Petersburg: NP-Print Publ., 2019. Vol. 9, pp. 262–274 (in Russian).
- Zarras N. Narrating the Sacred Story: New Testament Cycles in Middle and Late Byzantine Church Decoration. *The New Testament in Byzantium, Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia*. D. Krueger, R.S. Nelson (eds.). Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2016, pp. 239–275.
- Zinovii Otenskii. The Tale on the Dormition of Mother of God. Nikol'skii A. *Sofiia Premudrost' Bozhii. Novgorodskaiia redaktsiia ikony i sluzhba Sv. Sofii (Saint Sophia — Holy Wisdom of God in Novgorod: Icon and Liturgy)*. Saint-Petersburg, S. n., 1906 a, p. 30 (in Russian).
- Zinovii Otenskii. The Tale on Saint Sophia — Holy Wisdom of God. Nikol'skii A. *Sofiia Premudrost' Bozhii. Novgorodskaiia redaktsiia ikony i sluzhba Sv. Sofii (Saint Sophia — Holy Wisdom of God in Novgorod: Icon and Liturgy)*. Saint-Petersburg, S. n., 1906 b, pp. 24–30 (in Russian).

А.А. Гуппиус, С.А. Лащук

Надписи на Васильевских вратах 1336 года¹

© 2021

УДК 930.271
ББК 63.229(2)

Поступила в редакцию 25.11.2021

Васильевские врата, ныне закрывающие южный портал Троицкого собора (ранее — церкви Покрова) в Александрове, изначально были изготовлены для Софийского собора в Великом Новгороде по велению архиепископа Василия в 1335/1336 г. Точную дату, заказчика и обстоятельства изготовления памятника мы узнаем из пространной вкладной надписи, которая располагается на нащельнике врат. Именно эта надпись наиболее часто упоминается в исследованиях, посвященных Васильевским вратам, так как благодаря ей врата оказываются одним из немногих однозначно датированных древненовгородских памятников. В то же время помимо вкладной надписи врата содержат более 50 надписей разного типа: на нащельнике располагается молитва архиепископа Василия; все 28 сюжетных клейм включают в себя подписи к фигурам и, в некоторых случаях, пространные комментарии; надписи сопровождают изображения на умбонах. Такое обилие эпиграфического материала делает Васильевские врата уникальным памятником не только искусства, но и письменности.

Несмотря на то что техника, в которой выполнены надписи — золотая наводка по меди — обеспечила им в целом хорошую сохранность, многочисленные переделки, которым подверглись Васильевские врата за всю историю их существования, привели к повреждениям, которые мешают свободно прочитать ряд текстов. При переделке дверей в XVI в. мастерам пришлось сдвинуть пластины, чтобы уместить врата в новый, более узкий проход. Полувалики, скреплявшие пластины, набивались прямо по рисунку, в результате чего часть изображения (около 2 см с каждой стороны) и, в некоторых случаях, часть надписей оказались скрыты [Николаева, 1976. С. 59]. Позднее врата перемонтировались несколько раз, некоторые клейма и умбоны оказались погнуты, надписи затерты.

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00352), предоставленного Институту славяноведения РАН.

Из-за сложностей, связанных с прочтением надписей в их современном состоянии, этот значимый материал все еще не изучен в полной мере. Несмотря на обилие работ, где упоминаются и анализируются отдельные тексты Васильевских врат, до сих пор не существует сводной публикации, которая бы включала не только хорошо читаемые тексты на клеймах и на нащельнике, но и подписи к изображениям на умбонах (круглых бляшках в местах соединения клейм), а также обрывки надписей, с трудом поддающиеся интерпретации.

Отдельные надписи упоминались в ранних работах, посвященных Васильевским вратам [Мурзакевич, Мясоедов, 1910], однако впервые последовательно большая часть текстов была опубликована в книге архим. Леонида Кавелина [Кавелин, 1884. С. 85–93]. Архим. Леонид упоминает почти все хорошо заметные тексты, включая надписи на нащельнике и на умбонах врат, однако записывает их не всегда в точном соответствии с подлинником.

То же самое можно сказать о следующей крупнейшей публикации, посвященной Васильевским вратам — статье В.Н. Лазарева 1953 г. (перепечатана в 1970) [Лазарев, 1970], где надписи приводятся в составе комплексного описания памятника. Лазарев полно и достоверно раскрывает текст вкладной надписи, которая до этого была прочитана лишь частично, однако другие — более мелкие — надписи не всегда воспроизводятся им достаточно аккуратно.

Впоследствии тексты Васильевских врат были вновь опубликованы в статье Ю.А. Пятницкого в составе сводного каталога памятников новгородского художественного металла XI–XV вв. [Пятницкий, 1996]. Пятницкий приводит надписи на всех клеймах, а также вкладную надпись и молитву Василия Калики, оставляя, однако, без внимания надписи на умбонах. Прочтения Пятницкого в ряде случаев расходятся с прочтениями Лазарева (впрочем, довольно незначительно) и также не всегда точно отражают оригинальную орфографию.

Отдельное внимание в научной литературе было уделено молитве Василия Калики, расположенной на нащельнике под изображением Богородицы. Впервые текст молитвы был опубликован в книге архимандрита Леонида с некоторыми неточностями в орфографии отдельных слов, а также произвольными реконструкциями затертых фрагментов в местах переноса строк [Кавелин, 1884. С. 92]. Впоследствии разные прочтения молитвы по подлиннику были предложены В.Н. Лазаревым [Лазарев, 1970. С. 193], который по-своему раскрывает все неоднозначно читаемые или поврежденные фрагменты текста, а также Т.В. Николаевой [Николаева, 1976. С. 62] и Ю.А. Пятницким [Пятницкий, 1996. С. 309], которые большую часть сложных мест оставляют без реконструкции. Последняя публикация этого текста принадлежит А.С. Преображенскому, который приводит разные прочтения спорных фрагментов, отмечая в каждом случае наиболее правдоподобный вариант [Преображенский, 2010. С. 194–195]. Подробный разбор сложно читаемых мест молитвы будет приведен ниже.

Единственной работой, где надписи Васильевских врат не только публикуются, но и анализируются с точки зрения их палеографии и орфографии, является статья А.А. Медынцевой [Медынцева, 2006]. Анализ палеографии надписей подтвердил предположение В.Н. Лазарева о том, что над оригина-

льными пластинами XIV в. работало 4 разных мастера, каждый со своим собственным стилем, который отражается не только в манере рисунка, но и в особенностях орфографии и начертаниях букв. Атрибуция клейм, предложенная Медынцевой, почти полностью совпадает с атрибуцией Лазарева. К сожалению, исследовательница не рассматривает надписи на умбонах, большая часть которых, вероятно, должна принадлежать той же группе мастеров, что и надписи на клеймах и нащельнике.

Цель настоящей публикации — представить точные прочтения всех надписей Васильевских врат и предложить реконструкции для сложно читаемых, частично утерянных или поврежденных фрагментов². Комплекс надписей в рамках одной пластины приводится под одним номером, а отдельные надписи обозначаются как «тексты» (Т1, Т2 и т.д.). Соответственно, ссылки типа 25.4 в комментариях отсылают к надписи Т4 комплекса 25. Для каждой надписи указывается ее расположение на вратах, датировка³, принадлежность одному из четырех мастеров (в соответствии с атрибуцией Медынцевой), приводится (при необходимости) перевод, и комментарий, включающий информацию о предыдущих прочтениях (если есть расхождения), разъяснения спорных мест, характеристику орфографии, сведения об источниках и др.

Тексты надписей воспроизводятся по системе, разработанной А.А. Зализняком для берестяных грамот и в последнее время активно используемой в публикации памятников эпиграфики: сокращения не раскрываются, в квадратные скобки ставятся буквы, сохранившиеся частично и читаемые неоднозначно, а в круглые — чистые конъектуры. Буквы, составляющие лигатуры, обозначены подчеркиванием. Для обозначения разрыва текста изображениями используется помета [im.]. Тексты приводятся с разделением на строки

2 Надписи были прочитаны на основе фотографий, предоставленных А.Л. Гульмановым, за что авторы выражают ему признательность.

3 Вопрос о датировке разных фрагментов Васильевских врат до сих пор окончательно не решен в научной литературе. Большая часть клейм и изображений на нащельнике однозначно относится к времени создания врат и датируется, согласно вкладной надписи, 1335/1336 г. (6844 г.). Ряд пластин, однако, представляет собой более поздние дополнения, и вопрос о времени их появления решался по-разному разными учеными [Гульманов, 2019. С. 34]. К этим дополнениям относятся: четыре клейма с богородичными сюжетами, образующими полукруглое завершение створок врат; клейма «Сошествие св. Духа на апостолов» и «Давид, поразивший Голиафа»; умбоны с изображениями Троицы Новозаветной, Богородицы (из деисуса), евангелиста Матфея, Козьмы Майумского, святого мученика Лавра, а также часть изображений на нащельнике: Иоанна Предтечи и святых мучеников Гурия, Самона и Авива.

Датировка вставок варьирует в зависимости от аргументации. В.Н. Лазарев на основании анализа стиля отнес новые клейма к 1520–1530-м гг., а образ Иоанна Предтечи и умбоны — к 1570-м [Лазарев, 1970]. А.Н. Трифонова связала появление всех дополнений с поновлением Софийского собора в 1550–1560-х гг. [Трифорова, 1995], а М.И. Антыпко — с переносом врат в Александровскую слободу в 1570-х гг. [Антыпко, 2005]. Так или иначе, датировки позднейших клейм находятся в пределах XVI в., и именно эту обобщенную дату мы будем использовать в каталоге надписей.

(с использованием для обозначения переноса знака ꝛ) или, для экономии места, без него (в этом случае границы строк обозначаются знаком |). В угловые скобки в комментариях помещаются нормализованные написания.

Иллюстрации к каталогу будут в полном объеме представлены в создаваемой базе данных «Древнерусская эпиграфика» (epigrafika.ru).

КАТАЛОГ НАДПИСЕЙ

Надписи в композициях

1. «Моление Анны». Левая створка, ряд 1, левое клеймо (полукруглое завершение). XVI в.

<T1: в верхней части композиции> **моление Ан^ино в садѸ**

<T2: в нимбе над головой Анны> **(Ан)на**

В предыдущих публикациях читалось: Анино (с одной *н*) [Лазарев, 1970. С.193; Пятницкий, 1996. С.300], однако внутри декоративного титла над этим словом можно увидеть еще одну букву *н*, выносную.

2. «Введение во храм». Левая створка, ряд 1, правое клеймо (полукруглое завершение). XVI в.

<T1: в верхней части композиции> **(въве)дение во церковь | с^тына Б^гца**

<T2–5: в нимбах над головами персонажей> **Іаѡким
Анна
Захаріа
Б^гца**

<T6–7: в правой части композиции, над головами Богородицы и ангела> **[агг^л]
Б^гца**

В надписи Т6 буквы полустерты и не прочитываются однозначно, по аналогии с надписями 26–28 можно также прочесть [арн^л].

3. «Рождество Богоматери». Правая створка, ряд 1, левое клеймо (полукруглое завершение). XVI в.

<T1: в верхней части композиции> **Рожество с[тъ](на Б^гца)**

<T2: в левой части композиции, в нимбе над головой Анны> **А^нна**

<T3–5: в правом нижнем углу композиции, в нимбах над головами персонажей> **А^нна
Іаѡким
Мр ѲѸ**

4. «Моление Иоакима». Правая створка, ряд 1, правое клеймо (полукруглое завершение). XVI в.

<T1: в верхней части композиции> **моленіє Іаѡѡмов(о)**

<T2: в нимбе над головой Иоакима> **Іаѡким**

В предыдущих публикациях Т1 читалось: **моленіє Іаѡѡма** [Лазарев, 1970. С.194]; **моленіє Іаѡѡм** [Пятницкий, 1996. С.300].

5. «Благовещение, архангел Михаил». Левая створка, ряд 2, левое клеймо. 1335/1336, четвертый мастер.

<T1: по бокам от нимба над головой архангела Гавриила> **Гав |ім.| о арѸ**

<T2: на лабаруме в руках архангела Гавриила> **св ю | гс пз ва | сл** [ил.1]

Перевод: Святой Господи, помоги Василию.

В предыдущих публикациях надпись на знамени в руках архангела Гавриила никогда не упоминалась: буквы в ней расположены близко друг к другу, читаются с трудом и не складываются однозначно в ясный текст. Тем не менее буквы на знамени безусловно есть, и они должны иметь какое-то значение. Само знамя представляет собой так называемый лабарум — воинский штандарт, который нередко изображается на иконах в руках у ангелов или архангелов. Надписью, традиционной для лабарума, является начало ангельского славословия: «Свят, свят свят Господь Саваоф» (или только «свят, свят, свят» / «агиос, агиос, агиос»). Действительно, первые две буквы слова «свят» можно увидеть на знамени. Тем не менее остальные буквы не прочитываются настолько же легко. Во второй строке можно рассмотреть достаточно четко начальную *г*, следующую за ней *с* и, вероятно, *п*. Буква после *п* с трудом поддается интерпретации и может быть прочитана только как зеркальная *з*. Подобная последовательность букв — *г с п з* — наталкивает на мысль о сочетании, хорошо знакомом каждому эпиграфисту: «Господи, помози». Следующие буквы, в свою очередь, читаются достаточно четко и вместе с буквами в начале третьей строки складываются в последовательность *ва|сл*. Наконец, сложно читаемая буква в первой строке может быть интерпретирована как широкая *ю* с незамкнутой внизу петлей. В сочетании с предыдущим получаем форму дательного падежа имени адресанта молитвы: **Вас<и>л<и>ю**.

Таким образом, можно аккуратно предположить, что автор надписи начал писать традиционное ангельское «свят», однако, не закончив первое слово, переключился на молитвенную запись от лица заказчика врат. Можно также прочесть: **Св<ятыи> Г<оспод>и, п<омо>з<и> Вас<и>л<и>ю**.

6. «Благовещение, Богоматерь». Левая створка, ряд 2, правое клеймо. 1335/1336, четвертый мастер.

<T1: в левом верхнем углу, рядом с креплением> **[М]ір**

<T2: в левой верхней части композиции> **Бла|говеш|ьние**

<T3: возле креста справа от Богородицы> **Іе|ім.|іі|ім.|мь** [ил.2]

Справа от Марии изображен крест, по бокам от которого также читаются буквы: слева видны буквы **ІЕ**, справа — **И**. Кроме того, низ креста напоминает букву **М**, по бокам от которой в две стороны торчат петли, которые можно интерпретировать как «ер». Из этих букв вполне однозначно складывается сокращенное слово (по существу — криптограмма) **Іерусалимъ**, логично вписывающееся в сюжет и иконографию клейма, так как именно для **Іерусалимского** храма, согласно апокрифу, **Мария** прядет завесу⁴. В предыдущих публикациях эта не упоминается.

7. «Рождество Христово». Правая створка, ряд 2, левое клеймо. 1335/1336, третий мастер.

<Т1: в левой верхней части композиции> **(Р)[ож]ство · Хѡо ~**

<Т2: в правой верхней части композиции> **оо...**

<Т3–4: в левой части композиции, рядом с изображением волхвов> **Волта|саръ**

Гасва|ръ

<Т5–6: в центре композиции рядом с изображением Богородицы

Мѣр · ОѢ ·

с младенцем>

Іс · Хѣ

<Т7: в левой нижней части композиции> **Іс Хѣ**

<Т8: в правой нижней части композиции> **аѣ|ос ~ (sic!)**

Еси(пъ)

Загадочные буквы **ОӨ** (Т2) в правом верхнем углу клейма — это, скорее всего, только начало надписи, продолжение которой закрыто «лапкой» умбона (ср. аналогичную ситуацию с надписью 22.1). Допустимо предположить, что перед нами искаженное название **Вифлеема** — **Оө(леемъ)**, возникшее в результате переосмысления воспринятых на слух при чтении Евангелия упоминаний города. В рассказе о Рождестве Христове название употребляется с предложением: «въ Виөлеемѣ Иудеистѣмъ» (Мф. 2:1, 5), «и пославъ ихъ въ Виөлеемъ» (Мф. 2:8), «дѣти сущия въ Виөлеемъ» (Мф. 2:16). С пропуском слога сочетание **во Виөлеемъ** превращается в [вофлеем-], откуда, путем переразложения, возникает **в Офлеемъ**. Этот механизм искажения библейского топонима находит прямое подтверждение в данных фольклористики. А.Б. Мороз, говоря о трансформациях, которым церковнославянские обороты подвергаются в фольклорных текстах, приводит в качестве примера варианты зачина апокрифического «Сна Богородицы» — «во граде Вифлееме (Иудейстем)/Назарете» в современных списках этого текста [Мороз, 2015]. Среди этих вариантов находим «во городе во Флиеме» (с членением на слова!), «в Ифлиме граде», «в городе в Ихлиме». Реконструируемый «Оө(леемъ)» на Васильевских органично вписывается в этот ряд, демонстрируя глубокую древность явления.

Имена волхвов на клейме Васильевских врат [Т3–4] — по-видимому, самая ранняя фиксация их в памятниках древнерусского искусства и письменности.

4 Этот сюжет упоминается в двух известных апокрифических текстах: «Протоевангелии Иакова» и «Евангелии Псевдо-Матфея» [Свенцицкая, 1996].

В.Н. Лазарев, ссылаясь на Н.В. Покровского, пишет о редкости обозначения имен волхвов в иконографии «Рождества Христова». Оба примера у Покровского [Покровский, 2001. С. 225] — поздние («Гаспаръ, Валтасаръ, Мелхисиръ» на иконе XVIII в. из ц. Петра и Павла в Старой Руссе и «Асиръ, Мелхиоръ, Валтасаръ» на иконе Общества любителей древней письменности XVII–XVIII вв. № 68). Как самый ранний пример в древнерусской иконописи приводятся надписи на псковской иконе «Рождество Христово с избранными святыми» из ГРМ начала XVI в.: «Мальфишнъ, Сальтасаръ, Наспаръ» [Родникова, 1990. С. 301]. Вместе с надписями на Васильевских вратах эти примеры демонстрируют масштаб искажений, которым каноническая в западной традиции триада «Каспар, Мельхиор, Валтасар» подверглась на Руси вследствие отсутствия церковного почитания волхвов. Не названные в Евангелии, имена волхвов упоминаются в имевших хождение на Руси апокрифах — «Слове о рождении Христове и пришествии волхвов» («Мельхиор, Каспар, Валтасар» [Порфирьев, 1890. С. 155]), «Слове о звезде Ираньи» («Валтасар, Аспир, Мелхион» [Бегунов, 1983. С. 247]), а также особенно популярной «Беседе трех святителей». В одном из списков последней читаем: «Василие рече: кто слышахъся волсви, иже дары при-несоша Бѣѡ? Іѡаннъ рече: Мелхеонъ, Аспаръ, і Валтасаръ» [Порфирьев, 1890. С. 391]. Появление имен волхвов на Васильевских вратах может, наряду с изображением Соломона и Китовраса, рассматриваться как проявление влияния апокрифической словесности на иконографическую и текстовую программу памятника. В этой связи укажем также на свидетельство бытования в Новгороде «Беседы» и текстов ее круга уже в домонгольское время — граффито с загадкой об Адаме, читаемое на фрагменте фресковой штукатурки, найденном при раскопках в Мартирьевской паперти Софийского собора [Гиппиус, Михеев, 2013].

Предпоследняя буква в имени Иосифа [Т8], скрытая под ограничительной пластиной, восстанавливалась в предыдущих публикациях как **П**, в соответствии с русифицированным началом слова. Однако на ее месте с той же вероятностью может стоять и **фита**.

8. «Сретение Господне». Правая створка, ряд 2, правое клеймо. 1335/1336, первый мастер.

<Т1: в верхней части композиции, по бокам от изображения храма>

оустрете|ім. |ниѣ Гѣ наше⁵ |

Іс Хѣ

<Т2–6: рядом с нимбами персонажей>

Іакымъ

Мѣр · ОѢ

Семеѡ|нъ

Іс Хс

Аньна

9. «Крещение Господне». Левая створка, ряд 3, левое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1–2: в левой верхней части композиции>

(Іѡа)[н]о

Крще|ниѣ



1



2

ил. 1 Васильевские врата 5.2–5. «Благовещение, архангел Михаил». Левая створка, ряд 2, левое клеймо. 1335/1336, четвертый мастер

fig. 1 Vasilievsky Gate 5.2–5. Annunciation, Archangel Michael. Left fold, second row, left scene. 1335/1336, the fourth master

ил. 2 Васильевские врата 6.2–3. «Благовещение, Богоматерь». Левая створка, ряд 2, правое клеймо. 1335/1336, четвертый мастер

fig. 2 Vasilievsky Gate 6.2–3. Annunciation, Mother of God. Left fold, second row, right scene. 1335/1336, the fourth master

<Т3-5: в центре и правой верхней части композиции>

Іс Хс
англи
Мих

Подпись к изображению Иоанна Крестителя почти полностью затерта и прежде не упоминалась в публикациях. Первые буквы восстанавливаются лишь приблизительно (так имя Иоанна написано на пластине «Преображение», выполненной тем же мастером). Примечательна мена Ъ на О в конце слова, которая не встречается больше нигде на вратах, кроме, предположительно, текста молитвы, принадлежащего, согласно атрибуции Мединцевой, другому мастеру.

10. «Распятие». Левая створка, ряд 3, правое клеймо. 1335/1336, первый мастер.

<Т1: в перекладине креста>

Ісѣ Хѣ
Распа|им.|тиѣ

<Т2: в верхней части композиции, по бокам от креста>

<Т3-4: рядом с фигурами персонажей>

Мѣр ѠѢ
Ива|нѣ

11. «Снятие с креста». Правая створка, ряд 3, левое клеймо. 1335/1336, первый мастер.

<Т1: в верхней части композиции, по бокам от креста>

Іс Хс

<Т2: над головой одной из жен-мироносиц>

Ане|на|~

<Т3: в правой верхней части композиции>

Ѡси ѣ с|нимаѣтъ | Гѣа

<Т4: в правой нижней части композиции>

Ни|код|имо

Предыдущие прочтения Т2: **Анна**с [Лазарев, 1970. С.198]; **Аненас** [Пятницкий, 1996. С. 303]. Последний знак все же следует рассматривать как декоративный: подобная тильда встречается в целом ряде клейм. Замена ѣ на е — эффект «бытовой» орфографии.

12. «Воскресение Господне». Правая створка, ряд 3, правое клеймо. 1335/1336, первый мастер.

Въскрѣніѣ | Гѣне

13. «Воскрешение Лазаря». Левая створка, ряд 4, левое клеймо. 1335/1336, четвертый мастер.

<Т1: в верхней части композиции>

Лазоровъ въскрѣшѣ|ніѣ

<Т2: по бокам от нимба над головой Христа>

Іс Хс

В Т1 в обоих словах «бытовые» замены о на ѣ и е на ѣ. Притяжательное **Лазорово** указывает на твердую основу **Лазорѣ**. Ср. такое написание имени

на фреске начала XII в. с изображением св. Лазаря в Николо-Дворищенском соборе [Царевская, 2004. С. 469].

14. «Вход в Иерусалим». Левая створка, ряд 4, правое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1: в верхней части композиции> **входъ въ |im.| Юр^олмъ**

<Т2: по бокам от нимба над головой Христа> **Іс Хс**

Предыдущие прочтения Т1: **Входъ въ Ерлимъ** [Лазарев, 1970. С. 199]. Надпись отразила народный вариант названия Иерусалима — **Еросалимъ**. Ср. **Иеросали^м** в списке XVI в. «Хожения Антония» (РНБ, QIV.413. Л. 46, НКРЯ). Старорусский подкорпус НКРЯ фиксирует этот вариант в ряде памятников XV–XVII вв.: Повести о путешествии архиепископа Иоанна на бесе, послании Ивана Грозного Александру Прлубенскому, Житии протопопа Аввакума и др.

15. «Преображение Господне». Правая створка, ряд 4, левое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1: в верхней части композиции> **преоб|im.|ражени|е |im.| Гїе**

<Т2: справа у фигуры Моисея> **Мо|иси**

<Т3: в нижней части композиции у фигуры Иоанна> **Іw|ан**

<Т4: в левом нижнем углу возле крепления> **(Пе)тръ**

В.Н. Лазарев читает также надпись [Или]я возле фигуры Илии.

16. «Вознесение». Правая створка, ряд 4, правое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1: по бокам от нимба над головой Христа> **Іс Хс**

<Т2: над изображением Богородицы> **Мїр ΘϞ**

17. «Успение Богородицы». Левая створка, ряд 5, левое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1: в верхней части композиции> **[оуспе]ниє |im.| стѣа Бїа**

<Т2: в центре композиции, по бокам от изображения Христа> **Іс Хс**

<Т3: справа возле ограничительной пластины> **(ап̃)ли~**

Справа из-под ограничительной пластины видна буква И, от верха которой влево отходит черта. Мы интерпретируем эту надпись как слово «апостолы» с лигатурой в конце: (ап̃)ли~. Знак после слова, который может напоминать букву Р, является декоративным росчерком и встречается также в клейме «Снятие с креста».

18. «Гроб Господень». Левая створка, ряд 5, правое клеймо. 1335/1336, первый мастер.

<Т1: в верхней части композиции>

<Т2: над головой архангела Михаила>

<Т3: над головами святых жен>

гробъ Гнъ ~

Михаи^л | б архі^с

мюро|носици

19. «Сошествие святого духа». Правая створка, ряд 5, левое клеймо. XVI в.

<Т1: в верхней части композиции>

<Т2-13: в нимбах апостолов, слева направо>

сшествіє · ст^га · дѣа

Θο (Фома) Си (Симон)

Іак (Иаков) ЛϞ (Лука) Ма (Марк)

(Пе) (Петр) Па (Павел)

Иѡа (Иоанн) Ма (Матфей)

Ан (Андрей) Ва (Варфоломей)

Θі (Филипп)

20. «Святая Троица». Правая створка, ряд 5, правое клеймо. 1335/1336, второй мастер

троїца |im.| стѣа

21. «Ликование царя Давида». Левая створка, ряд 6, левое клеймо. 1335/1336, второй мастер.

<Т1: в верхней части композиции>[ил. 3]

(Д)ѣдъ црѣ · предъ сѣньны(м)

ковчегомъ · скакаше игра

на · бїи же людѣ стїи · ш

бразомъ сбытыа зраще

весели

мѣся бжест

внѣ

<Т2: возле фигуры царя Давида>

Дѣдъ | о а~

Перевод: Давид-царь перед ковчегом, подобным тени, скакал, играя; мы же, Божий народ святой, видя исполнение прообразов, возрадуемся боговдохновенно⁵.

В изображении объединены два сюжета: Ликование Давида при перенесении Ковчега в Сионскую крепость (2 Цар. 6) и поражение Озы, дерзнувшего протянуть руку к Ковчегу при выходе шествия из Кириафарима (1 Пар. 13:7–11) [Пятницкий, 1996. С. 318]. Надпись, соответственно, описывает лишь первый из них. В надписи дословно цитируется ирмос 4 песни пасхального канона Иоанна Дамаскина: «Богоотец убо Давид пред сенным ковчегом скакаше играя, людие же Божии святїи, образов сбытие зряще, веселимся Божественне, яко воскрес Христос, яко всеилен». В пасхальном тропаре возвращение Ковчега завета иудеям сопоставляется с воскресением Христа. Ковчег оказывается символом

⁵ За основу взят перевод пасхального тропаря, сделанный иером. Амвросием (Тимротом).



3

ил. 3 Васильевские врата 21.1-2
«Ликование царя Давида»
Левая створка, ряд 6, левое клеймо
1335/1336, второй мастер

fig. 3 Vasilievsky Gate 21.1-2
Rejoicing of King David. Left fold,
sixth row, left scene. 1335/1336,
second master

ил. 4 Васильевские врата 22
«Весы Страшного суда». Левая створка,
ряд 6, правое клеймо. 1335/1336,
третий мастер

fig. 4 Vasilievsky Gate 22
Scales of the Last Judgment.
Left fold, sixth row, right scene.
1335/1336, the third master



4

гроба и воскресения Господня, и этим объясняется происхождение эпитета «сенный»: от слова «сень» — тень, прообраз. Верующим предлагается возрадоваться воскресению Христа подобно тому, как Давид радовался возвращению ковчега. Таким образом, это клеймо оказывается тематически связано со сценами пасхального цикла, следующими литургии Светлой седмицы. Автор надписи цитирует текст тропаря дословно, однако опускает сам новозаветный образ, оставляя лишь описание ветхозаветного прообразовательного события. Из-за этого текст надписи вне контекста ее источника оказывается не до конца ясным: теряется мотивация выражения «образом сбытия», то есть «исполнения прообразам», и становится непонятен субъект глагола «веселимся». В результате первое лицо глагола «веселимся» заставляет читать эту надпись как произносимую людьми, сопровождающими шествие по переносу Ковчега, которые изображены на клейме. Такой же эффект прямой речи мы видим на клейме «Весы Страшного суда» (см. комментарий к надписи 22.6).

22. «Весы Страшного суда». Левая створка, ряд 6, правое клеймо. 1335/1336, третий мастер [ил. 4].

<T1: у основания весов>

<T2: над фигурой беса>

... а |im.| душе...

ѡкны(и на)ѣ

рма· не (ви)ѣ

дѣль· ц[и]^(м)

ѡтану(ти)

добрихъ· і лихихъ (...)

душа | устра|шае|тсѣ

прѣ|вѣта

грѣхы

аще та~

ѡкань

ражю то

увидиши

собѣ

<T3: над обнаженной фигурой>

<T4: на левой чаше весов>

<T5: на правой чаше весов>

<T6: между чашами весов>

Клеймо характеризуется наиболее сложным соотношением изображений и надписей, часть из которых до последнего времени оставалась не интерпретированной. Аутентичное название композиции, которое В.Н. Лазарев [Лазарев, 1970. С. 203] и вслед за ним А.А. Мединцева [Мединцева, 2006. С. 86] восстанавливают как (судъ) душе, в действительности было иным. Левее свисающей из полукруглого основания цепи уверенно прочитывается буква а, которой заканчивалось слово, большая часть которого ушла под пластину с заклепками. В такую же пластину упирается справа последовательность душе, которую поэтому нет оснований трактовать как законченную словоформу. Полагаем, что исходный вид T1 был (мѣрил)а душе(вная). Возможность такого обозначения «весов Страшного суда» подтверждается примером из Пролога XIV в.: «и принесоша мѣрила и влагающе мѣруіномъ вса рукописаниа разбоиница. и протагноу ѣдина страна» [Словарь древнерусского языка. Т. 5. С. 106].

79

78

Надписи Т4 и Т5, помещенные на чашах весов естественно трактовать как обозначения взвешиваемых добрых и злых деяний умершего. Надпись на правой чаше вполне можно понять таким образом. Хотя корректная форма именительного падежа множественного числа от **грѣхъ** была бы **грѣси**, **грѣхы** может представлять собой инновацию, вызванную взаимодействием форм именительного и винительного падежей. Но как объяснить начертанное на левой чаше слово **прѣвѣта**? В.Н. Лазарев и А.А. Медынцева трактуют его как искаженное *правота*, однако допущение сразу двух ошибок в одном слове эту трактовку более чем сомнительной (к тому же антитезой грехам может выступать в церковных текстах *правда*, но не *правота*). Впрочем, без предположения об ошибке здесь как кажется, обойтись невозможно. Полагая, что **прѣвѣта** — это искаженное **прѣвѣса**. Превращение с в т палеографически объяснимо: за левую засечку т могла быть принята правая засечка **ѣ**, находившаяся в оригинале (эскизе?) надписи вплотную к с. **Прѣвѣса**, как и вариант мужского рода **прѣвѣсь**, фигурирует в источниках как одно из названий весов, но надо думать, что подобно современному *перевес*, это слово могло обозначать и большую тяжесть. В надписи оно может выступать именно в этом значении, называя изображенное состояние весов, при котором добрые дела, прямо не названные но подразумеваемые как антитеза к грехам, перевешивают последние. Недостатком такой трактовки является, однако, предполагаемая ею асимметричность надписи. Это заставляет учесть и другую возможность. Надписи Т3, Т4 и Т5 могли изначально представлять собой части одной фразы: **душа устрашается прѣвѣса грѣхы** ‘Душа боится, что грехи перевесят (буквально: «перевеса [добрых дел] грехами)’ (поясним, что **грѣхы** — правильная церковнославянская форма творительного падежа множественного числа). В эскизе клейма эта фраза, описывающее состояние души, могла быть оформлена так же, как и надписи Т2 и Т6, относящиеся к фигурам беса и ангела. Примечательным образом количество букв в ней (27) совпадает с их числом в двух надписях Т2 (27–29) и Т6 (27). Похоже, что мастер, не разобрав слова **прѣвѣса** и неправильно трактовав фразу в целом, распределил ее между фоном и чашами весов, «положив» загадочное **прѣвѣта** на левую чашу, а **грѣхы** на правую.

Надписи Т2 и Т6 образуют пару. Левый край Т2 закрыт зубчатым краем пластины с заклепками, из-за чего прочесть надпись до сих пор не удавалось. При этом, как заметила А.А. Медынцева, «нижняя строка появилась уже после нанесения надписи кисточкой, на стадии прочерчивания (выскабливания) острым предметом, о чем говорят меньший размер букв, тонкие и остроугольные линии. Скорее всего, это правка в процессе изготовления, которая может быть сделана рукой другого мастера» [Медынцева, 2006. С. 86]. Строка как будто упирается в полосу с заклепками, и можно было бы подумать, что она написана после того, как первоначальное поле изображения было частично закрыто. Но технологически это невозможно (благодарим за консультацию А.Л. Гульманова), а палеографические данные заставляют датировать строку XIV в. Однако писец явно стремился уместить текст на ограниченном про-

странстве, прибегнув для этого к ряду технических ухищрений (нестандартную лигатуру **до**, вынесенные над строкой **и**, «двойное» использование буквы **х** в слове **лихихъ**, «пляшущее» расположение **х** и **ѣ**). Можно думать что в конце строки находилось слово **дѣлъ**.

Без последней строки надпись первоначально гласила: **«Вѣнѣи нарма не (ви)дѣлъ ци^(м) ѡтану(ти)»** ‘Окаянный не видел, чем оттянуть [чашу/коромысло] весов’. Ключевое для понимания текста слово **нармъ** засвидетельствовано в Изборнике 1073 г. как название знака Зодиака ‘Весы’ [Срезневский, 1893–1903. Т. 3. С. 1665]. На л. 251 слово употреблено дважды: в основном тексте и как подпись к иллюстрирующему его рисунку с изображением весов [см. также: Баранкова, 1979. С. 154]. В надписи оно явно означает ‘коромысло весов’: это значение, хотя и не представлено другими примерами в славянских языках, входит в семантический спектр многозначного греч. ζυγόν наряду со значениями ‘ярмо’ и ‘весы’.

Мастер, добавивший к надписи пятую строку, мог руководствоваться желанием пояснить слово **нармъ**, которое он понял как обозначение весов в целом. Можно думать, что строка мыслилась им как дистантно расположенное несогласованное определение: **(на)рма ... добрыхъ и лихихъ (дѣлъ)**, а вся фраза, с его точки зрения, означала ‘Окаянный не видел, чем оттянуть весы добра зла’.

Надпись Т6 представляет собой прямую речь ангела. Согласно описанию клейма В.Н. Лазаревым, «слева стоит ангел, поражающий копьем „змия“ (?), справа представлен бес, пытающийся зацепить крюком чашу весов». Между тем, как указал [Чернецов, 1975. С. 43], «змий» является в действительности завершением хвоста дьявола, часть которого осталась за рамкой изображения. К этому единому персонажу, который, согласно Т2, «не видел, чем оттянуть коромысло весов», и обращается ангел со словами: **«Аще та, ѡкань, ражю, то увидиши собѣ!»**. Вопреки А.В. Чернецову, допускающему пропуск строки — **окань(ныи по)ражю**, древнерусский текст не нуждается в эмендации: **окань** — вокатив <окане> от **оканыи** [Словарь древнерусского языка. Т. 6. С. 104], записанный с «бытовой» заменой **е** на **ѣ** (ср. замены **о** на **ѣ** в № 25), а **ражю** — презенс бесприставочного двувидового глагола **разити**. Форма **себѣ**, трактованная Медынцовой как родительный падеж возвратного местоимения, записанный с заменой **е** на **ѣ**, в действительности — датив. Перед нами яркий пример экспрессивного употребления дательного падежа — так называемый *dativus ethicus*, выражающий оценку действия говорящим. Фразу можно перевести, используя аналогичный современный оборот с местоимением 1-го лица: «Как поражу тебя, окаянный, увидишь у меня!»

В лингвистическом отношении примечательно написание **устрѣшае|тсѣ**, где **ѣ** заменяет **а**. Эту замену можно было бы трактовать как отражение перехода [а] в [е] после мягкого согласного, считая **ѣ** графическим эквивалентом **е** (ср. случаи записи через **е** возвратной частицы в берестяных грамотах: **мы се ведаемо** Пск. 7, **се замѣшете** 318 и др. [Зализняк, 2004. С. 74]). Однако в текстах, написанных третьим писцом, **е** и **ѣ** последовательно различаются. Более

вероятно, что за данным написанием стоит открытое произношение ѣ, которое, по-видимому, было свойственно части северо-западных говоров, хотя и редко отражается на письме [Там же. С. 52; Галинская, 1995]. Ср. **Гюрѣти-** в берестяной грамоте № 947 (XII в.), а также **ходѣ** вместо **хода** в надписи на новгородской иконе «Спас на престоле» конца XIII — начала XIV в. из собрания Третьяковской галереи [Смирнова, 1976. С. 161]⁶.

23. «Бой Давида с Голиафом». Правая створка, ряд 6, левое клеймо. XVI в.
црь Да[im].[вы]а порази Го(ліаѡа)

24. «Китоврас и Соломон». Правая створка, ряд 6, правое клеймо. 1335/1336, третий мастер [ил. 5].

(К)итоврасъ меце братомъ
своімъ· Со[ло](мо)ъ
[н]о[м]ъ· на ѡбѣтованую·
землю· за сл[о]въ· [іе](го)

Представленные в литературе транскрипции надписи расходятся в форме имени Соломона и по разному передают окончание текста. Имя В.Н. Лазарев читает как **[Соломон]омъ** [Лазарев, 1970. С. 206], тогда как в других публикациях находим **Сол...онъ** [Пятницкий, 1996; Медынцева, 2006] и **Сол(о)монъ** [Бобров, 2017. С. 442]. В конце второй строки Лазарев читает **за[верже]**, Пятницкий — **за сл[...в]ъ**, Медынцева — **за сл[ав]ъ**, Бобров — **за [словъ]**⁷. В передаче имени Соломона безусловно прав В.Н. Лазарев — не потому, что форма творительного падежа требуется здесь грамматически, но потому, что из букв согласных в начале второй строки первая существенно уже второй, а вторая имеет строго горизонтальную перекладину — очевидно, перед нами особое, декоративное начертание м того типа, который представлен, например, в сокращении **мр̑ оу̑ (!)** в надписи клейма «Рождество Христово». Соответственно, после читаемого **со[ло]** в конце второй строки стояли еще две буквы. В трактовке окончания надписи В.Н. Лазарев столь же однозначно ошибся, восстановив **за[верже]** на основе литературной параллели, в которой выступает этот глагол, — на современных фотографиях здесь уверенно прочитываются буквы **засл-въ**. Буква после л, поврежденная круглым отверстием, однозначно не восстанавливается, но более всего похожа на о. Прочтение этой буквы как а, предложенное А.А. Медынцовой, возможно только если считать, что писавший обводил имевшееся в пластине отверстие. Однако отверстие (симметричное ему закрывает часть м в **Со[ло](мо)номъ**) представляет собой дыру от вынутой заклепки, то есть безусловно вторично. Ни одной из публикаций не отражена буква после **въ**. Между тем на макрофотографиях она читается вполне уверенно и опознается

6 См. качественное цифровое изображение: https://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=821.

7 А.Г. Бобров ссылается на публикацию В.Н. Лазарева, но, очевидно, приводит текст надписи в собственном прочтении.

как **іе**. Эта буква находится под вторым о в **Со[ло](мо)номъ**, и после нее в конце строки должны были стоять еще две буквы. При таких данных единственно возможным чтением для окончания надписи оказывается **за сл[о]въ· [іе](го)**, с «бытовой» заменой о на ѣ. Этот графический эффект, хотя и не представлен более в данной надписи, присутствует в надписях клейма 25.

Литературным источником изображения послужил рассказ о царе Соломоне и Китоврасе из апокрифического цикла, известного по Хронографической палее и заимствованиям из нее. В отдаленной перспективе сюжет восходит к Талмуду, в котором Китоврасу соответствует демон Асмодей. Приведем текст соответствующего эпизода по сборнику книгописца Ефросина (РНБ, Кир.-Бел. 80. Л. 276): «Бысть егда нача молвити Соломонъ Китоврасу: „Нынѣ видѣх, яко сила ваша яко челоуѣческа, и нѣсть вашаия силы болши нашаия силы, и яко я и та“. И рече ему Китоврас: „Царю, аще хочещи видѣти силу мою, да соими с мене уже, дай же ми жуковину свою с руки, да видиши силу мою“. Соломон же сня с него уже желѣзное и дасть ему жуковину. Он же пожре, и простре крило свое, и заверже, и удари Соломона, и заверже ѥ на конецъ земля обѣтованная. Увѣдаша же мудреци его и книжници, взыскаша Соломона» [БЛДР. Т. 3. С. 178].

Именованье Соломона братом Китовраса сближает версию Васильевских врат с кратким рассказом, читающимся в другом сборнике Ефросина (ныне в составе той же рукописи-конволюта, л. 263) и из других источников неизвестным. Эпизод с забрасыванием Соломона на край земли обетованной в этом рассказе отсутствует, зато в конце его сказано: «глаголют его, яко царев сын Давидов», из чего следует, что Соломон и Китоврас — братья. Как братья Соломон и Китоврас фигурируют и в книжной повести XVII в., излагающей историю похищения Китоврасом жены Соломона [Буслаев, 1861. С. 718–721]. С клеймом врат этот текст сближает и то, что оба протагониста представлены в нем царями (на вратах Китоврас, как и Соломон, изображен в короне). Указавший на эти сходства А.Н. Веселовский предположил, что оба рассказа существовали уже в XIV в., отразившись в изображении и надписи на вратах [Веселовский, 1872. С. 223–224]. Краткий рассказ Ефросина, которого Веселовский не знал, может также ссылаться на источник повести. Предположение А.Г. Боброва, объясняющего фразу непосредственным знакомством Ефросина с надписью Васильевских врат, не учитывает этой возможности и кажется излишним.

Слова **за слово [іе](го)**, очевидно, имеют в виду слова Соломона, усомнившегося в силе Китовраса. В палейном рассказе действие Китовраса действительно представлено как спровоцированное этой речью. Примечательно также употребление в надписи глагола **метати (меце)** — в сказании ему соответствует **заврещи (заверже)**. Формулировка надписи находит близкое (с точностью до разницы в управлении) соответствие в грамоте Новгорода Колывани 1441 г., которая заканчивается фразой: «И мы своего брата новгородца Петра не мечемъ» (то есть ‘не бросим’) [Анкудинов, 2018. С. 16; в [Грамоты Великого Новгорода и Пскова. 117] глагол прочитан с ошибкой]. Едва ли это случайное совпадение — скорее, в надписи мы имеем дело с аллюзией к политическому языку своего времени. Заметим, что слова **(К)итоврасъ меце братомъ своімъ**



5



6

ил. 5 Васильевские врата 24. «Китоврас и Соломон». Правая створка, ряд 6, правое клеймо. 1335/1336, третий мастер

fig. 5 Vasilievsky Gate 24. Kitovras and Solomon. Right fold, sixth row, right scene. 1335/1336, the third master

ил. 6 Васильевские врата 25.1. «Сладость сего мира». Левая створка, ряд 7, левое клеймо. 1335/1336, третий мастер

fig. 6 Vasilievsky Gate 25.1. The sweetness of this world. Left fold, seventh row, left scene. 1335/1336, the third master

ил. 7 Васильевские врата 25.4-5. «Сладость сего мира». Левая створка, ряд 7, левое клеймо. 1335/1336, третий мастер

fig. 7 Vasilievsky Gate 25.4-5. The sweetness of this world. Left sash, seventh row, left scene. 1335/1336, the third master



7а



7б

отделены от последующего текста точкой, которая далее ставится между всеми фонетическими словами.

25. «Сладость сего мира». Левая створка, ряд 7, левое клеймо. 1335/1336, третий мастер.

<Т1: в верхней части композиции> [ил. 6] (дре)въ~ сладость~ сегъ· мира
<Т2: слева, над головами аспидов> ·г·
<Т3: справа, над головами аспидов> ·г·
<Т4: в левом нижнем углу, возле крепления> (ноц)ъ ц(р)наа мгы)шь
<Т5: в правом нижнем углу> [ил. 7] днъ мгышь б(л)аа

Сюжет клейма составляет так называемая «Притча о сладости сего мира», входящая в популярную в Древней Руси «Повесть о Варлааме и Иоасафе». В притче повествуется о человеке, который бежит от единорога (олицетворяющего собой смерть) и падает в пропасть (земной мир), но успевает схватиться за ветвь дерева. Держась за дерево, человек видит белую и черную мышь (день и ночь), грызущих корень дерева. Заглянув вниз в пропасть, видит огнендышащего змея, готового его поглотить (олицетворяющего адскую утробу). Посмотрев на уступ, на который он упирается ногой, человек видит четырех аспидов (четыре стихии, из которых составлен человек). А подняв глаза, замечает капли меда, истекающего из ствола дерева, и, забыв окружающие его опасности, устремляется к этому меду. Мед представляет собой сладость мира сего, заставляющую человека забыть о собственном спасении [Кирпичников, 1876. С. 170–171].

Целый ряд пояснительных надписей сопровождает это клеймо. Справа читаются буквы въ, которые, по-видимому, представляют собой конец слова (дре)въ<о>, относящегося к центральному элементу изображения. Характерна орфография надписи с заменой о на ъ, которой мастер придерживается и в следующем сочетании: сладость сегъ мира. Справа и слева от дерева изображены головы аспидов, однако, в отличие от притчи, здесь мы насчитываем не четыре, а шесть монстров. Неслучайность этой интерпретации, которая не встречается ни в одной из известных нам рукописей повести, подтверждается надписью «З» с каждой стороны.

Хорошо читается надпись днъ мгышь б(л)аа, относящаяся к животному, подгрызающему корни древа жизни человека. Справа изображена также черная мышь, однако надпись, к ней относящаяся, почти целиком скрыта под ограничительной пластиной. Удастся прочесть буквы ь(ъ/ѣ)ц, выходящие из-под пластины, дальше часть слова закрыта декоративным креплением, и видны лишь полустертые конечные буквы шь. Из этих данных можно восстановить сочетание (ноц)ъ ц(р)наа мгы)шь, образующее изящный хиазм вместе с надписью о белой мыши. Эту надпись упоминает В.Н. Лазарев [Лазарев, 1970. С. 204], а также А.А. Мединцева [Мединцева, 2006. С. 87], но без слова «ночь».

Надписи на умбонах⁸

26. 1-1. <у фигуры серафима>	о архн ^л
27. 1-2. <у фигуры серафима>	о арх ^н
28. 1-3. <у фигуры серафима>	о архн ^л
29. 1-4. XVI в. <у фигуры Богоматери >	(Мр) ΘϞ
30. 1-5. <у фигуры Спасителя>	Іѣ Хѣ
31. 1-6. <у фигуры Иоанна Предтечи >	Іѡ ім. (анъ)
32. 2-1. <у фигуры евангелиста Луки >	ЛѢ ка аи о [с](ъ) (sic!)
33. 2-2. XVI в. <у фигуры евангелиста Матфея >	оа ^л Ма ^л ім. ѡеи · егл ^{сѣ} ъ
34. 2-3. <у фигуры евангелиста Марка>	Мар къ ім. аги о сѣ ~
35. 2-4. <у фигуры Иоанна Богослова>	Іѡ ім. Ѡель гъ
Второе слово — записанное в «бытовой» орфографии, с заменой о на ѡ, Ѡелогъ, народный вариант к книжному Ѡеологъ (греч. θεολόγος, 'Богослов'). Ср. в Лобковском прологе 1282 г.: великыи оученикъ Х(с)въ Іѡ Фелогъ ⁹ .	
36. 2-5. <у фигуры святителя Василия Великого >	Ва си ли ~ ім. о а ги осъ ~
37. 2-6. <у фигуры святителя Иоанна Златоуста>	Іва нъ ім. Зл(а) тъ (Ѣ)ст[ъ]
38. 3-1. <у фигуры святителя Климента>	агi(осъ) ім. Кли ман то ~
39. 3-2. <у фигуры святителя Николая >	Нико ла ім. о агi[ос](ъ)
40. 3-3. <у фигуры святителя Ипатия>	Юлпа тиї
41. 3-4. XVI в. <у фигуры целителя Косьмы>	Ко ім. зма

- 8 Цифры 1-1 обозначают «1-й ряд умбонов, 1-й умбон» и т.д. Даты в этом разделе указаны только при надписях XVI в., остальные надписи по умолчанию датируются 1335/1336 г.
9 Пролог «Лобковский» сентябрьской половины 1282 г., ГИМ, Хлуд. 187. Л. 31.

42. 3-5. <у фигуры святителя Григория Богослова> Гри|гори|ї |ім.| Во^с Во^с

Структуру этой изящной надписи не удастся интерпретировать, не предполагая ошибки. Несомненно, второе слово должно означать «Богослов». Восстановить его возможно, если допустить целых две описки в написании слова Бо^г 'во (с заменой ѡ на о в конце): начальная б заменена на в и выносная г заменена на с.

43. 3-6. <у фигуры святителя Ипатия> Юлпа|тиї |ім.| о а{г}гi-|сѣ

Первая буква Г написана по ошибке зеркально, вторая — сливается с написанной вплотную к ней буквой І.

44. 4-1. <у фигуры великомученика Георгия> Георг|иї

45. 4.3. XVI в. <у фигуры мученика Лавра> о а^л · |ім.| Лав(ръ)

Над именем виднеется начало надписи, не поддающейся интерпретации.

46. 4-4. <у фигуры неизвестного святителя> о аги-|с~:

47. 4-6. <у фигуры великомученика Прокопия> Про|копiї |ім.| о а|ги|(о)с

48. 5-3. <у фигуры целителя Косьмы> Коу|зм|а

Надписи на нащельнике

49. «Троица-Сопрестоліе». Пластина в верхней части нащельника. XVI в.

<Т1> Іс^с Хс^с
<Т2> Духъ Сѣы
<Т3> Гѣ Са(ва)|ім.|ѡѡ

50. Вкладная надпись. Нащельник, вокруг фигуры Христа. 1335/1336

<Т1: вкладная надпись, над и под изображением Христа> [ил. 8]
в лѣ^т *s^лw^лм^лд^л индик^т лѣ^т д^л
исписаны двери сина повелѣ(ни)ѣ
емъ бг^лолюбиваго архиеп^спа но(вго)ѣ
родьского |ім.| Василь(на)
при кнази блговѣр(нѣ)[^м]
Иванѣ Данилов[и^ч]
при посадничьствѣ Фе[д](о)ѣ
ровѣ Данилови^{ча}при т(ы)ѣ
сацьскомъ Аврам[ѣ]

<Т2: по бокам от головы Христа> Іс^с Хс^с

В предыдущих публикациях не отражена выносная буква а после выносной ч в отчестве Федора Даниловича. При посадничьствѣ Федоровѣ Даниловича —



8

ил. 8 Васильевские врата 50.1. Вкладная надпись. Нащельник, вокруг фигуры Христа. 1335/1336

fig. 8 Vasilievsky Gate 50.1. Inscription. Panel strip around the figure of Christ. 1335/1336

ил. 9 Васильевские врата 54 а. Молитва архиепископа Василия. Нащельник, под изображением Богородицы. 1335/1336

fig. 9 Vasilievsky Gate 54a. Prayer of Archbishop Vasily. Panel strip under the image of the Virgin 1335/1336

ил. 10 Васильевские врата 54b. Молитва архиепископа Василия. Нащельник, под изображением Богородицы. 1335/1336

fig. 10 Vasilievsky Gate 54b. Prayer of Archbishop Vasily. Naschelnik, under the image of the Virgin 1335/1336



9



10

образец древнерусского синтаксиса посессивных конструкций: при обозначении посессора именем с приложением первое принимает форму притяжательного прилагательного, а второе ставится в родительном падеже.

51. Цитата из Евангелия (Ин.10:9). Нащельник, на раскрытой книге в руках у Христа. 1335/1336

<на первой странице>

Азъ е|смь д|верь | мно|ю аще

<на второй странице>

кто в|ниде|ть спа|сете|са.

Как справедливо отметил А.В. Чернецов, выбор евангельской цитаты [Ин. 10:9] обусловлен функцией предмета, на котором находится изображение [Чернецов, 1975. С. 46]. По отношению к каноническому тексту, в котором глаголы стоят в 3-м лице единственного числа, второе е в спасетеса должно рассматриваться как окказиональный эффект бытовой орфографии. Вряд ли случайно, однако, что единственная замена ь на е (на три стандартных употребления ь) произведена в словоформе, которая в принципе может быть понята как 2-е лицо множественного числа («кто [из вас] войдет — спасетесь»).

52. Молитвенная запись от лица архиепископа Василия. Нащельник, возле фигуры архиепископа Василия, снизу слева от фигуры Христа. 1335/1336.

(мо)лить

архиѣ

(п)ѣ Вѣ

(а)си

лии

53. «Богородица». Нащельник, по бокам от головы Богородицы. 1335/1336.

Миѣ ѠѢ

54. Молитва архиепископа Василия. Нащельник, под изображением Богородицы. 1335/1336 [ил. 9, 10].

о Прѣтана Гже Дѣво Влѣдце Бѣе всако възлагаю надежу на та и оупованье · и хо(д) атаицю та имѣна къ сѣу твоему и Бѣ [с] вѣ[ро] ю притькана въ бжствѣныи храмъ твои (·) чре(с) [ѣ] надежу дарование приемлетъ тѣмъ и азъ смѣр(ен) ы грѣшныи рабъ твои архиѣпѣ Васи́ли все оупован(ые) [м]оѣ възложихъ на та Гже Прѣтана к тебе прибѣгаю [и] (пр)[и]падаю грѣшную главу свою прекланяю и руцѣ недо(сто) инѣ простираю прикасаюся прѣтѣмъ твоимъ сто [па]мъ ѿ лица твоего не ѿверзи ма да не ѿпад[у] (ч)ана (ни)на моего оубогѣи азъ а иже на црѣвь твою (в)[ѣ]ст[а] (ю)тъ тѣхъ Влѣдчице лица посрами и крѣтмъ сѣа си (по)губи ихъ и людемъ вѣрнымъ даиже радост[и] (иж)е съблюдаютъ [д](о)[с]тона(н)[и]ѣ до[м](а) твое[го]

Критический аппарат:

2: и хо(д)|атаицю] АЛ: на (тя ход)|атаицю; ВЛ: на [ход]атаицю.

3: Бѹ [с]] =АЛ; ТН, ЮП: Бѹѣ; =АП, с конъектурой Бѹ.

4: чре(с)|[ъ]] АЛ, ВЛ: чес(тныи); ТН, ЮП, АП: чре(с)|ъ.

5: смѣр(ен)|ы] =АЛ, ВЛ, АП; ТН, ЮП: смѣр[тн]ы.

8: (пр)|и]падаю] =АЛ, ВЛ; ТН, ЮП, АП: падаю.

10: (ч)а[иа]|(ни)[иа]] =АЛ, ВЛ; ТН, ЮП: чае[... ча; =АП, с конъектурой чаганиа.

11: (в)ѣст[а]|(ю)тъ] АЛ: вѣст(уп)|ить; ТН, ЮП: ... ѡсъ|... тъ; =АП, с конъектурами вѣстають (?), вѣстъупить (?).

12: сѣа си] АЛ, ВЛ: сѣа с(своего);

14: [д](о)[с]тоа(н)[и]ѣ до[м](а) твое[го]] =АЛ, ВЛ; ТН, ЮП: ... тою... ѣ до... твоѣ; = АП, с конъектурой достоаение дома твоего.

Существующие транскрипции молитвы [Кавелин, 1884. С. 92; Лазарев, 1970. С. 193; Николаева, 1976. С. 62; Пятницкий, 1996. С. 309; Преображенский, 2010. С. 195] значительно расходятся между собой в воспроизведении текста на сильно затертых краях строк. Большинство конъектур для этих плохо сохранившихся мест было предложено уже первым публикатором надписи архим. Леонидом. Не считая многочисленных мелких неточностей, его транскрипция неверна в трех позициях: в конце 2-й строки Леонид прочел на (тя ход)|атаицю, на переносе с 4-й на 5-ю — чес(тныи), в конце 12-й — сѣа (своего). Эти ошибочные чтения, воспроизведенные в публикации В.Н. Лазарева, были исправлены Т.В. Николаевой, но не до конца: во втором случае Николаева прочла чресъ (последнюю букву, левый край которой срезан, мы восстанавливаем как ѡ); в третьем — снаси (без интерпретации, хотя в подлиннике надежно читается сѣа си ‘сына своего’, с энклитической формой местоимения). К сожалению, адресовав своим предшественникам упрек в том, что надпись воспроизводилась ими «с большим искажением и произвольными добавлениями», Т.В. Николаева отказалась и от нескольких удачных прочтений и высоковероятных конъектур архим. Леонида, из-за чего текст в ее воспроизведении сделался местами неудобочитаемым и лишенным смысла. Шагом назад в сравнении с транскрипцией Леонида было и чтение Бѹѣ во 2-й строке (вместо Бѹ с у Леонида): в действительности буква, следующая за б, имеет совершенно иное начертание, чем ц, и может быть прочитана только так, как ее прочел архим. Леонид; достаточно уверенно читается и следующее с. Также ошибочным было исправление конъектуры смѣръ(ныи) на смѣр[тн]ыи: чтение неудовлетворительно по смыслу и противоречит орфографии надписи, последовательно различающей е и ѡ. В публикацию Ю.А. Пятницкого транскрипция Т.В. Николаевой перешла почти без изменений со всеми ее недостатками. Этой транскрипции в основном следует и А.С. Преображенский, приводя, однако, в скобках конъектуры архим. Леонида и в одном случае добавляя к ним собственную (вѣстають в 11-й строке; в нашей транскрипции — (в)[ъ]ст[а]ють).

Адекватная транскрипция молитвы и предложение конъектур для утраченных фрагментов обнажают трудности иного порядка, с которыми сталкивается интерпретация надписи. Характерным образом, ее связного перевода

на современный язык до сих пор предложено не было. Это неудивительно: при ближайшем рассмотрении открывающий молитву период поражает как раз отсутствием связности — как смысловой, так и грамматической. При попытке понять его, не предполагая в тексте ошибок, вскрывается целый ряд логических несоответствий. Во-первых, сочетание «возлагать упование» повторяется дважды в отношении автора молитвы: сначала в настоящем времени, затем в прошедшем. Во-вторых, союз и оказывается нефункционален, соединяя глагол в форме 1-го лица (возлагаю) с причастиями (имѣа и притькаа), которые логически относятся к предикату в 3-м лице (приемлетъ). В-третьих, этот предикат лишен субъекта, и хотя последний легко угадывается («всякий, кто <...>, дарование приемлетъ»), пониманию периода в целом это не способствует.

Этот клубок противоречий начинает распутываться, когда мы опознаем искомый субъект в написании всако, трактовав его как местоимение <всакъ>, в котором конечный ѡ заменен на о. В этом случае остается лишь предположить элементарную опisku, чтобы устранить все синтаксические нестыковки: заменив возлагаю на возлагаа¹⁰, мы вместо выпадающей из контекста формы 1-го лица получаем начальное звено в цепи однородных причастий (возлагаа — имѣа — притькаа), и предложение оказывается идеально синтаксически и логически выстроенным. Перед нами двухчастный период, первая часть которого относится к субъекту всакъ, тогда как вторая, вводимая сопоставительным тѣмъ и азъ, имеет своим субъектом автора молитвы. Замена исходного всякъ возлагая(и) на всако возлагаю полностью развалила конструкцию периода. Причиной ошибки могла стать графика оригинала, с которого была сделана надпись. Обратим внимание на написание притькаа, в котором — единственный раз в тексте молитвы — е заменено на ѡ. Если в оригинале надписи смешение ѡ с е и ѡ с о носило системный характер, то при переводе текста в стандартную графику написание всакъ вполне могло быть ошибочно трактовано как наречие всако, что могло повлечь за собой и замену причастия формой 1-го лица.

Как только удастся устранить синтаксическую нелепицу в начале текста, молитва предстает перед нами как изящная и тщательно выстроенная литературная композиция. Можно заметить, что автор складывает свою молитву из готовых литургических формул, то есть говорит на языке, на котором принято обращаться к Богородице. Ср. следующие параллели:

«Все упование мое на Тя возлагаю, Мати Божия, сохрани мя под кровом Твоим». (Богородичны восьми гласов, 2 глас, четверг утром.)

«Никтоже, притекаяй к Тебе посрамлен от Тебе исходит, Пречистая Богородице Дево, но просит благодати и приемлет дарование к полезному прошению». (Богородичны восьми гласов, 6 глас, понедельник вечером.)

«Не отвержи мене от лица твоего» (50 псалом).

«Богородице, всех Царице, православных похвало, еретичествоующих шатания разори и лица их посрами, не кланяющихся, ниже чтущих, Пречистая, честный Твой образ». (Богородичны восьми гласов, 6 глас, понедельник утром.)

¹⁰ Характерно, что именно так читает это место архим. Леонид [Кавелин, 1884. С. 92].

«Руце простираю к тебе, и скверней устне отверзаю к молению, и преклоняю сердечное колено, и умно ногам твоим пречистым ныне прикасаюсь, чистая: и припадаю к тебе» (стихира, глас пятый, на малой вечерни).

Характерно, что все совпадения молитвы с ее литургическими источниками не выходят за пределы отдельных словосочетаний. Заимствуемые элементы, модифицируясь, встраиваются в оригинальную авторскую композицию. Даже там, где используется целый псалтырный стих, его части переставлены местами — автор избегает цитирования целыми фразами.

Сказанному как будто противоречит важное наблюдение А.С. Преображенского, указавшего на почти дословное сходство значительной части текста молитвы с вотивной надписью иконы «Спас митрополита Киприана», выполненной на рубеже XIV–XV вв. [Преображенский, 2010. С. 199]. Чтобы оценить масштаб сходства и заодно представить текст молитвы Василия Калики в адекватной ее риторической организации форме, запишем его еще раз, с конъектурами и в упрощенной графике, выделив совпадения с молитвой на иконе митрополита Киприана:

О Пречистая Госпоже Дѣво, Владычице Богородице!
Всякъ възлагаи надежю на тя и оупованье
и ходатаицю тя имѣя къ Сыну твоему и Богу,
с вѣрою притекая въ божествьныи храмъ твой,
чресь надежю дарование приемлеть.
Тѣмъ и азъ смѣрены грѣшныи рабъ твои, архиепископъ Василии,
все упование мое възложихъ на тя.
Госпоже Пречистая, к тебе прибѣгаю и припадаю,
грѣшную главу свою прекланяю
и руцѣ недостойнѣ простираю,
прикасаюся пречистымъ твоимъ стопамъ.
От лица твоего не отверзи мя,
да не отпаду чаяния моего оубогыи азъ.
А иже на церковь твою вѣстають,
тѣхъ, Владычице, лица посрами
и крестомъ Сына си погуби ихъ,
и людемъ вѣрнымъ даи же радости,
иже съблюдают достояние дома твоего.

Нельзя не согласиться с А.С. Преображенским, который пишет по поводу соотношения двух памятников: «Сходство этих крупных и нестандартных фрагментов, а также иконографическая близость двух композиций с изображениями русских иерархов XIV столетия позволяет сделать вывод о существовании особой традиции архиерейского донаторского портрета». Примечательно, однако, что, за исключением «Спаса митрополита Киприана», круг созданных на Руси произведений, демонстрирующих эту общую традицию, составляют новгородские памятники XIV в.: донаторская композиция на Васильевских

вратах, вотивная икона 1337 г. архиепископа Моисея и ее реплика 1362 г., связанная, очевидно, с архиепископом Алексием. Закономерно встает вопрос: не возник ли «Спас митрополита Киприана» под прямым влиянием новгородской традиции, с которой Киприан, дважды посетивший Новгород в 1391 и 1395 гг., был несомненно знаком? Именно поздний период святительства Киприана, с момента его окончательно утверждения на митрополии в 1389/1390 г. и до смерти в 1406 г., А.С. Преображенский считает наиболее вероятным временем создания иконы Спаса с портретом митрополита. Если наше предположение верно, то текстуальное совпадение между двумя памятниками должно объясняться как прямое заимствование составителем молитвы на московской иконе из новгородского источника. Состав молитвы Киприана (как убедительно показывает А.С. Преображенский, автором текста был, скорее всего, сам митрополит) как будто подтверждает это предположение. Дело в том, что, в отличие от молитвы Василия Калики, литературная техника которой уже была охарактеризована выше, молитва Киприана оперирует готовыми текстовыми блоками. Она открывается обширным заимствованием из Чина православия, которое продолжает сокращенный парафраз Никео-Константинопольского Символа веры. Непосредственно за ним начинается отрезок текста, совпадающий с молитвой Василия Калики. При этом, если в молитве Василия этот пассаж, описывающий действия молящегося, органично достраивает период, первая часть которого констатирует общее положение дел («всякий, уповающий на тебя, ... принимает дар; поэтому и я ... возлагаю на тебя все свое упование»), то в молитве Киприана логика его соединения с предшествующим исповеданием веры не столь очевидна. Искусственным и громоздким, в отличие от новгородского текста, выглядит и введение субъекта молитвы. Ср. у Василия Калики: «Тѣмъ и азъ смѣрены грѣшныи рабъ твои архиепископъ Василии все упование мое възложихъ на тя. Госпоже Пречистая, к тебе прибѣгаю и припадаю...» И у Киприана: «Тѣм же смиренный и грѣшный, чину священства прилежаи по разсужению, якоже изволи великое твое имя Господне, к тѣбе прибѣгаю и к тебѣ припадаю...»

Особенно важно отметить следующее. Как мы уже видели, первоисточник общего для двух молитв фрагмента определяется однозначно — это богородичная стихира пятого гласа. В молитве Василия, обращенной к Богородице, этот фрагмент не выделяется на фоне остального текста, пронизанного такими же микрозаимствованиями из богородичных песнопений. Киприан же в своей молитве обращается к Спасителю, и использование им этого источника оказывается изолированным фактом¹¹.

11 В пользу предполагаемого нами соотношения двух молитв свидетельствует и сопоставление их синтаксической организации. Бросается в глаза частотность союзов *яко* и *якоже* в молитве Киприана (в общей сложности 10 употреблений) и их полное отсутствие в молитве Василия. Во фрагменте молитвы Киприана, совпадающем с молитвой Василия, *яко* и *якоже* закономерно отсутствуют, при том что в обрамляющих этот фрагмент фразах они представлены. Таким образом, молитва Василия и в этом отношении обнаруживает свою однородность, а молитва Киприана — свой сложносоставной характер.

Итак, все говорит о том, что одним из источников молитвы на иконе «Спас митрополита Киприана» послужила если не сама молитва Василия Калики на вратах 1336 г., то, по крайней мере, идентичный ей текст. Первичность этого текста проявляется и в его соотношении с памятником, который А.С. Преображенский характеризует как своего рода «прародительницу» вотивных портретов архиепископа Василия и митрополита Киприана — иконе «Богоматерь Максимовская», созданной в конце XIII в. как вотивный образ митрополита Максима. Как отмечает Преображенский [Преображенский, 2010. С. 269], слова молитвы Василия **ходатаицю тя имѣя къ Сыну твоему и Богу и прикасаюся пречистымъ твоимъ стопамъ** перекликаются с текстом надписи, по-видимому, читавшейся на Максимовской иконе и сохранившимся в поздней копии: «... преклоняя главу свою подножию твоему, дево Мати Божия. Молю тебе, ко Отцу и Сыну твоему, ходатайствуй о мне». Заметим, что связь между двумя текстами обнаруживается лишь на уровне содержания: о текстуальном заимствовании здесь говорить не приходится. В этом еще раз проявляется оригинальный характер молитвы Василия, представляющей собой авторское литературное произведение новгородского владыки.

Перевод: О Пречистая Госпожа Дева Владычица Богородица! Всякий, возлагающий на тебя надежду и упование и имеющий тебя Ходатаицей к твоему сыну и Богу, приходя с верой в твой божественный храм, через надежду дар принимает. Так и я, смиренный грешный раб твой архиепископ Василий, все свое упование возложил на тебя. Госпожа Пречистая, к тебе прибегаю и припадаю, грешную главу свою преклоняю и руки недостойные простираю, прикасаюсь к Пречистым твоим стопам. От лица твоего не отвергни меня, да не лишусь я, убогий, моего чаяния. А кто на церковь твою встанет, тех, Владычица, лица покрой стыдом, крестом Сына своего погуби их. И дай радости верующим людям, которые сохраняют достояние дома твоего.

55. Нащельник, на пластине с изображением Иоанна Предтечи. XVI в.

о ar· ĭwa |im.| Прете(ча)

56. Нащельник, на пластине с изображением Гурия, Самона и Авива. XVI в.

<T1>

о ar· Само^h

<T2>

о ar· м^hкъ в^hъв

Последнее слово, по-видимому, нужно читать как Авивос.

57. Нащельник, на орнаментальной пластине под пластиной с изображением Гурия, Самона и Авива. 1335/1336.

Обрывок надписи не поддается интерпретации.

Заключительные замечания

Резюмируя наблюдения, сделанные в комментариях к отдельным текстам Васильевских врат, отметим те из них, которые существенны для характеристики памятника в целом. К ним относятся:

- предположительное прочтение надписи на лабаруме в клейме «Благовещение, архангел Гавриил» (5.2) как краткой молитвы за заказчика врат: «Святыи Господи, помози Василию»;
- прочтение криптограммы «Иерусалим» в клейме «Благовещение, Богоматерь» (6.3);
- реконструкция в клейме «Рождество Христово» названия Вифлиема (7.2), выступающего в народной форме Оф(лиемъ), вызванной переосмыслением воспринятого на слух евангельского текста;
- указание на апокрифическую традицию как источник надписания имен волхвов в том же клейме, — по-видимому, самого раннего в древнерусском искусстве;
- реконструкция надписей клейма «Весы страшного суда» (22), ранее не имевших связной интерпретации;
- уточнение прочтения и атрибуции источников надписи клейма «Соломон и Китоврас» (24);
- реконструкция исходного вида молитвы архиепископа Василия, атрибуция ее литургических источников и подтверждение принадлежности текста перу новгородского владыки (54).

Все перечисленное подтверждает то, что и ранее отмечалось в качестве определяющих характеристик Васильевских врат — ведущую роль заказчика, архиепископа Василия Калики, в составлении иконографической программы памятника и оригинальность самой программы, глубоко укорененной в культуре Новгорода XIV в.

Самобытные черты исследователи справедливо отмечали и в языке надписей, «с их сочным просторечием и ярко выраженными диалектизмами» [Лазарев, 1970. С. 203], но круг этих диалектизмов до сих пор определялся с ошибками. Так, В.Н. Лазарев [Там же. С. 208] относил к числу новгородских особенностей надписей «полное смешение» **ѣ** с **е** и **ѣ** с **и**, иллюстрируя первое примерами **оустречение** (8.1) и **въскрѣшьние** (13.1), а второе — примером **смѣренньи** (54). Однако второе и третье написания являются этимологически правильными. На самом деле случаи мены **ѣ** и **и** в надписях врат отсутствуют, мена же **ѣ** и **е** представлена, помимо первого указанного Лазаревым примера, только написанием **бла|говещѣние** (6.2)¹², так что о полном смешении этих графем говорить не приходится. С другой стороны, эта мена широко встречается и в пергаменной книжности, что делает данный признак малопоказательным с точки зрения языковой специфики надписей. То же относится и к смешению **ц** и **ч**, представленному в надписях врат написанием **меце** (24) и **ц(р)наа** (25.4). Действительно яркими диалектными чертами являются между тем замена **а** на **ѣ** в **устрашаетѣ** (22.3), отражающая широкое произношение ятя, и отсутствие окончания **-тъ** в **меце** (24).

12 Не учитываем последовательную запись с **е** неполногласий приставки *пре-*, а также Д. ед. тебе (54), поскольку в этих позициях замена этимологического **ѣ** на **е** широко представлена в древнерусских памятниках, начиная с древнейших.

В области графики самобытность памятника проявляется в нарушающих книжный стандарт случаях смешения **ѣ** с **о** и **ѣ** с **э**. Приведем полностью соответствующий материал, распределив его по типам замен.

ѣ — о	о — ѣ	ѣ — е	е — ѣ
(Iwa)но 9.1	Лазоровъ 13.1	Ане на 11.1	въскрѣшьние
Никодимо 11.4	за сл[о]въ 24	спа сете са 51	13.1
Кли ман то 38	(дре)въ, сегъ 25.1		ѡкань 22.6
	ѡель гъ 35		притькаѡ 54
	Зл[а] тъ [ѣ]ст[ѣ] 37		

Эти графические замены встречаются в надписях, атрибутируемых разным мастерам; в одних случаях они представляют единичные отклонения от нормы (**притькаѡ** 51), в других — носят системный характер. Особенно показательна картина в клеймах 22, 24 и 25, принадлежащих третьему мастеру и демонстрирующих только замены **о** и **е** на **ѣ** и **ѣ**, при отсутствии обратных. Стандартные и «бытовые» обозначения этимологических **о** и **е** находятся в них в соотношениях 4:1 (22), 10:1 (24) и 2:2 (25). Можно думать, что в оригинале надписей — рукописном тексте, полученном мастерами, эффекты бытовой орфографии были проведены более последовательно.

Заканчивая, заметим, что предложенные в этой статье реконструкции текстов не полностью читаемых надписей Васильевских врат, вообще говоря, принципиально верифицируемы. Буквы, оказавшиеся закрытыми при последней сборке врат, скорее всего, не утрачены, но сохраняются под обрамляющими элементами. И если при будущей реставрации памятника это обрамление будет снято, наши реконструкции можно будет проверить на предмет их достоверности.

ЛИТЕРАТУРА

- Анкудинов И.Ю. Поправки к чтению некоторых новгородских грамот XII–XV вв. // Вестник Альянс-Архео. М.: СПб., 2018. Вып. 25. С. 11–19.
- Антыпко М.И. Васильевские врата: к вопросу о дополнениях XVI века // Зубовские чтения. Струнино, 2005. Вып. 3. С. 42–54.
- Баранкова Г.С. Астрономическая и географическая терминология в «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского // Памятники русского языка: Исследования и публикации. М.: Наука, 1979. С. 150–171.
- Бегунов Ю.К. Новонайденное апокрифическое «Слово о звезде Ираны» // Zeitschrift für Slavistik, 1983. Bd. 28, Hft. 2. P. 238–257.
- Бобров А.Г. Апокрифическое «Сказание Афродитиана» в литературе и книжности Древней Руси. СПб.: Наука, 1994. 169 с.
- Бобров А.Г. Китоврас Ефросина Белозерского // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Росток, 2017. Т. 65. С. 423–449.
- Буслаев Ф.И. Историческая хрестоматия церковнославянского и древнерусского языков. М.: Унив. тип., 1861. 835 с.

- Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб.: Тип. В.Демакова, 1872. 373 с.
- Галинская Е.А. Рефлексы фонемы <ѣ> в смоленском диалекте начала XVII в. // Вопросы языкознания. 1995. № 4. С. 94–100.
- Гиппиус А.А., Михеев С.М. Две древнерусских загадки XII–XIII вв. из Новгорода и Новгородка // Храм і люди. Збірка статей до 90-річчя з дня народження Сергія Олександровича Высоцького. Київ, 2013. С. 81–90.
- Грамоты Великого Новгорода и Пскова / Подг. к печати В.Г.Гейман, Н.А.Казакова, А.И.Копанев, Г.Е.Кочин, Р.Б.Мюллер, Е.А.Рыдзевская; под ред. С.Н.Валка. М.; Л., 1949.
- Гульманов А.Л. Васильевские врата 1336 года: актуальные проблемы исследования // IV Деминские чтения. Отчетн. науч. конф. Музея имени Андрея Рублева по итогам 2018 года. 3–4 апреля 2019 г. Тез. докл. С. 32–39.
- Зализняк А.А. Древненовгородский диалект. 2-е изд., перераб. с учетом материала находок 1995–2003 гг. М.: Языки славянской культуры, 2004. 872 с.
- Кавелин, архим. Леонид. Описание первоклассного Успенского женского монастыря в городе Александрове. СПб.: Тип. Императорской академии наук, 1884. 160 с.
- Кирпичников А.И. Повесть о Варлааме и Иоасафе. Харьков: Унив. тип., 1876. 383 с.
- Лазарев В.Н. Васильевские врата 1336 года // Лазарев В.Н. Средневековая русская живопись. М.: Наука, 1970 (переизд. статьи 1953 г.). С. 179–216.
- Медынцева А.А. О мастерах Васильевских врат 1336 г. (эпиграфические наблюдения) // Российская археология. 2006, № 2. С. 81–90.
- Мороз А.Б. Церковнославянский язык в фольклорных текстах: глоссолалия или герменевтика? // Рябининские чтения — 2015. Материалы VII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера / Отв. ред. Т.Г.Иванова. Музей-заповедник «Кижи». Петрозаводск, 2015. С. 372–375.
- Мурзакевич Н. Васильевские двери в городе Александрове // ЖМНП. XVI, 1837. С. 600–622.
- Мясоедов В.К. Краткая записка о Васильевских вратах. Сб. Новгородского общества любителей древности. Вып. 3. Новгород, 1910. С. 1–8.
- Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.
- Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. М.: Прогресс-Традиция, 2001. 564 с.
- Порфирьев И.Я. Апокрифические сказания о новозаветных лицах и событиях: По рукописям Соловецкой библиотеки. СПб.: Тип. Академии наук, 1890.
- Преображенский А.С. Ктиторийские портреты средневековой Руси XI — начало XVI века. М.: Северный паломник, 2010. 542 с.
- Псковская икона XIII–XVI веков / Авт. вступ. ст. М.В.Алпатов, И.С.Родникова; сост. и авт. кат. И.С.Родникова. Л.: Аврора, 1990. 324 с.
- Пятницкий Ю.А. Двери церковные («Васильевские врата») // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV века / Ред. И.А.Стерлигова, Л.И.Лифшиц. М., 1996. С. 297–321. Кат. 76
- Свенцицкая И.С. Апокрифические Евангелия: Исследования, тексты, комментарии. М.: Присцельс, 1996. 206 с.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII — начало XV в. М.: Наука, 1976. 392 с.
- Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. I–III. СПб., 1893–1903.
- Трифонов А.Н. Бронзовые двери Софийского собора в Новгороде // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Новгород, 1995. № 9. С. 230–242.
- Царевская Т.Ю. Николо-Дворищенский собор // Лифшиц Л.И., Сарабянов В.Д., Царевская Т.Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 429–530.
- Чернецов А.В. К изучению символики новгородских врат 1336 г. // КСИА. 1975. Вып. 144. С. 40–47.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Надписи на Васильевских вратах 1336 года

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Гиппиус Алексей Алексеевич — доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, ведущий научный сотрудник, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, Москва, Российская Федерация, 105066. agippius@mail.ru
Лащук Светлана Аркадьевна — независимый исследователь

АННОТАЦИЯ

В статье представлен сводный каталог надписей на новгородских «Васильевских» вратах 1336 г., включающий в себя тексты, прочитанные впервые и ранее не опубликованные. Помимо самих надписей, в каталоге приводятся пояснения к прочтениям спорных мест, дается характеристика орфографии и комментируются источники надписей. Для сложно читаемых надписей — таких как комплекс текстов в композиции «Весы духовные» и надпись в клейме «Китоврас и Соломон» — впервые предлагается последовательная интерпретация, а для молитвы на нащельнике врат уточняется транскрипция и перевод, что позволяет полнее охарактеризовать литературную технику ее автора — архиепископа Василия Калики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Эпиграфика, Васильевские врата, надписи на церковных вратах, новгородская письменность, архиепископ Василий Калика.

TITLE

Inscriptions on Vasilyevsky Gates, 1336

AUTHORS

Gippius, Alexei Alexeevich — Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Sciences, HSE University, 21/4 Staraya Basmannaya Ulitsa, Moscow, Russian Federation 105066. agippius@mail.ru
Laschuk Svetlana Arkadyevna — independent researcher

ABSTRACT

The article presents a consolidated catalog of inscriptions on the Novgorod gates of 1336, which includes texts read for the first time and previously unpublished. In addition to the inscriptions themselves, the catalog provides explanations for the readings of controversial places, as well as notes on the orthography and the sources of the inscriptions. For hard-to-read inscriptions, such as the complex of texts in the composition “Weighing of a soul” and the inscription in the plate “Kitovras and Solomon”, a coherent interpretation is offered for the first time. The transcription and translation for the prayer on the door strip are specified, which allows a more complete description of the literary technique of its author archbishop Vasily Kalika.

KEYWORDS

Epigraphy, Vasilyevsky gates, inscriptions on the church doors, Novgorod writing, archbishop Vasily Kalika.

REFERENCES

- Ankudinov I.Iu. Correcting the Reading of some Novgorod Letters of the 12th–15th Centuries. *Vestnik Al'ians-Arkheo (Archaeo-Alliance Bulletin)*. Moscow, Saint Petersburg, 2018. Issue 25, pp. 11–19 (in Russian).
- Antypko M.I. Vasilyevsky Gates: On the Additions of the 16th Century. *Zubovskie chteniia (Zubov Readings)*. Strunino, 2005. Issue 3, pp. 42–54 (in Russian).
- Barankova G.S. Astronomic and Geographic Terms in the Hexameron of John the Exarch of Bulgaria. *Pamiatniki russkogo iazyka: Issledovaniia i publikatsii (Works of Russian Language: Studies and Publications)*. Moscow, Nauka Publ., 1979, pp. 150–171 (in Russian).
- Begunov Iu.K. Newly Found Apocryphal “Word about the Star of Irani”. *Zeitschrift für Slawistik*, 1983. Bd. 28, Hft. 2, S. 238–257 (in Russian).
- Bobrov A.G. Efrosin Belozersky's Kitovras. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury (Old Russian Literature Department Works)*. Saint Petersburg, Rostok Publ., 2017, vol. 65, pp. 423–449 (in Russian).
- Bobrov A.G. *The Apocryphal “Tale of Afroditiāna” in Literature and Old Russian Books*. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1994. 169 p. (in Russian).
- Buslaev F.I. *Istoricheskaia khrestomatiia tserkovnoslavianskogo i drevnerusskogo iazykov (The Historical Anthology of Old Russian and Church Slavic)*. Moscow, V Universitetskoi tipografii Publ., 1861 (in Russian).
- Chernetsov A.V. K izucheniiu simboliki novgorodskikh vrat 1336 g. To the Study of the Novgorod Gates (1336) Symbolism. *KSIA (Brief Communications of the Institute of Archaeology)*. 1975, issue 144, pp. 40–47 (in Russian).
- Galinskaia E.A. Reflexes of the <ѣ> Phoneme in Smolensk Dialect in early 17th Century. *Voprosy iazykoznanii (Language Studies)*. 1995, no. 4, pp. 94–100 (in Russian).
- Gippius A.A., Mikheev S.M. Two Old Russian Mysteries of the 12th–13th Centuries from Novgorod and Novogradok. *Khram i liudi. Zbirka statei do 90-richchia z dnia narodzhennia Sergiia Oleksandrovichia Vysots'kogo (The Temple and People. Collection of Articles to the 90th Anniversary of Sergey Oleksandrovich Vysotsky)*. Kiiv, 2013. P. 81–90 (in Russian).
- Gul'manov A. L. Vasilyevsky Gates, 1336: Actual Problems of Studies. *IV Deminskie Chteniia. Otchetnaia nauchnaia konferentsiia Muzeia imeni Andreia Rubleva po itogam 2018 goda. 3–4 aprelia 2019 goda. Tezisy dokladov (4th Demin Readings. Proceedings of the End of the Year Conference at the Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. 2019)*, pp. 32–39 (in Russian).
- Kavelin, arkhim. Leonid. *Opisanie pervoklasnago Uspenskago zhenskago monastyre v gorode Aleksandrove (Description of the First-Class Assumption Convent in Aleksandrov)*. Saint Petersburg, Tipografiia imperatorskoi akademii nauk Publ., 1884 (in Russian).
- Kirpichnikov A.I. *Povest' o Varlaame i Ioasafe (Tale of Varlaam and Ioasaf)*. Khar'kov, v Univ. tip. Publ., 1876 (in Russian).
- Lazarev V.N. Vasilyevsky Gates, 1336. *V.N. Lazarev, Srednevekovaiia russkaia zhivopis' (Lazarev V.N. Medieval Russian Painting)*. Moscow, Nauka Publ., 1970 (reprint of a 1953 article), pp. 179–216 (in Russian).
- Alpatov M.V., Rodnikova I.S. (eds.) *Pskovskaia ikona XIII–XVI vekov (Pskov Icons of 13th–14th Centuries)*. Leningrad, Avror Publ., 1990. 324 p. (in Russian).
- Medyntseva A.A. On the Creators of Vasilyevsky Gates, 1336 (Epigraphic Notes). *Rossiiskaia arkheologiya (Russian Archaeology)*, 2006, no. 2, pp. 81–90 (in Russian).
- Miasoedov V.K. Brief Note on Vasilyevsky Gates. *Sbornik Novgorodskogo obshchestva liubitelei drevnosti (Collection of the Novgorod Antiquity Admirers Society)*, Issue 3, Novgorod, 1910, pp. 1–8 (in Russian).
- Moroz A.B. Church Slavonic in Folklore, Glossolalia or Hermeneutics? *Riabinskii chteniia — 2015. Materialy VII konferentsii po izucheniiu i aktualizatsii kul'turnogo nasledia Russkogo Severa (Ryabinin Readings — 2015. Materials of the 7th Conference on the Studying and Actualising the Russian North Heritage)* Muzei-zapovednik «Kizhi». Petrozavodsk, Muzei-zapovednik «Kizhi» Publ., 2015, pp. 372–375 (in Russian).

- Murzakevich N. Vasilyevsky doors in Aleksandrov. *ZhMNP (Journal of the Ministry of Public Education)*. 1837, vol. 16, pp. 600–622.
- Nikolaeva T.V. *Prikladnoe iskusstvo Moskovskoi Rusi (Applied Arts in Muscovite Russia)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).
- Piatnitskii Iu.A. Catalogue №76. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Khudozhestvennyi metall XI–XV veka (Applied Arts in Novgorod the Great: Metal Crafts, 11th–15th Centuries)*. Moscow, 1996, pp. 297–321 (in Russian).
- Pokrovskii N.V. *Evangelie v pamiatnikakh ikonografii, preimushchestvenno vizantiiskikh i russkikh (The Gospel in Iconography, Mostly Byzantine and Russian)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2001. 564 p. (in Russian).
- Porfir'ev I.Ia. *Apokrificheskie skazaniia o novozavetnykh litsakh i sobytiakh: Po rukopisiam Solovetskoj biblioteki (Apocryphal Tales of Gospel Figures and Events: Based on the Manuscripts of Solovetski Library)*. Saint Petersburg, tipografiia Akademii Nauk Publ., 1890 (in Russian).
- Preobrazhenskii A.S. *Ktitorskie portrety Srednevekovoi Rusi. XI — nachalo XVI veka (Ktitor Portraits in Medieval Rus'. 11th — early 16th Centuries)*. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2012. 542 p. (in Russian).
- Smirnova E.S. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. Seredina XIII — nachalo XV v. (Novgorod the Great Painting. Middle 13th — early 15th Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1976. 392 p. (in Russian).
- Sreznevskii I.I. *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka po pis'mennym pamiatnikam (Materials for the Dictionary of Old Russian by Works of Writing)*. Vol. 1–3. Saint Petersburg, 1893–1903 (in Russian).
- Svetsitskaia I.S. *Apokrificheskie Evangelii: Issledovaniia, teksty, kommentarii (Apocryphal Gospels: Studies, Texts, Commentaries)*. Moscow, Pristsel's Publ., 1996. 206 p. (in Russian).
- Trifonova A.N. Bronze Doors of the Sofia Cathedral in Novgorod. *Novgorod i Novgorodskaiia zemlia. Istorii i arkheologii (Novgorod and its Land. History and Archaeology)*. Novgorod, 1995, no. 9, pp. 230–242 (in Russian).
- Tsarevskaiia T.Iu. Saint Nicholas Cathedral. *Lifshits L.I., Sarab'ianov V.D., Tsarevskaiia T.Iu. Monumental'naia zhivopis' Velikogo Novgoroda. Konets XI — pervaiia chetvert' XII veka (Lifshits L.I., Sarab'ianov V.D., Tsarevskaiia T.Iu. Novgorod the Great Murals. Late 11th — First Quarter of 12th Centuries)*. Saint Petersburg, 2004 (in Russian).
- Veselovskii A.N. *Slavianskie skazaniia o Solomone i Kitovrase i zapadnye legendy o Morol'fe i Merline (Slavic Tales about Solomon and Kitovras and Western Legends about Morolf and Merlin)*. Saint Petersburg, Tipografiia V. Demakova Publ., 1872. 373 p. (in Russian).
- Zalizniak A.A. *Drevnenovgorodskii dialekt. 2-e izd., pererab. s uchetom materiala nakhodok 1995–2003 gg. (Old Novgorodian Dialect, Second Edition with the Results of 1995–2003 Findings)*. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004. 872 p. (in Russian).

Л.А. Беляев

Собор и кладбище. Высоко-Петровский монастырь (Москва): находки, утраты, методические ошибки 2010-х годов Часть вторая¹

© 2021

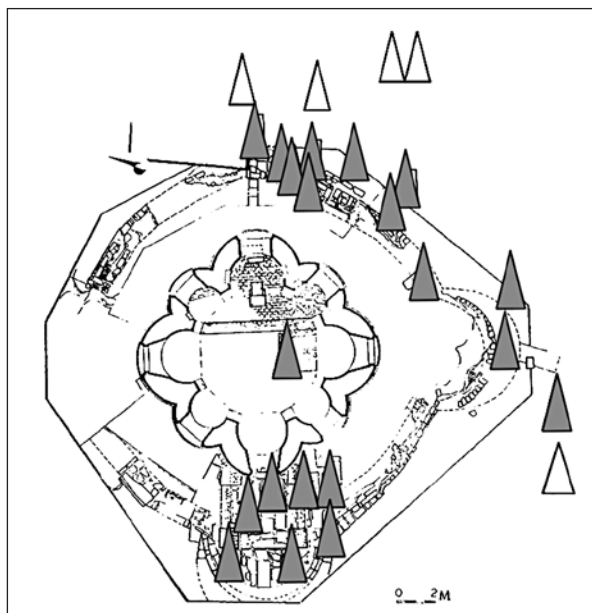
УДК 904:72(470-25)
ББК 85.11(2)

Поступила в редакцию 24.11.2021

В первой части статьи была разобрана хронология периферийных частей собора Петра Митрополита на протяжении XVI–XVII вв. [Беляев, 2021]. Материалом для анализа послужили десятки надгробных плит, глубоко проникших в структуру серии крылец и галереи. Теперь речь пойдет о дате первоначального ядра храма в его связи с прилегающим поврежденным кладбищем. Задача второй статьи — проверить, до какой степени археология в состоянии надежно датировать здание сама, без помощи летописных и архитектурных данных. К тем сведениям, которые были получены на рубеже 1970–1980-х гг. [Реставрация памятников архитектуры, 1988; Беляев, 1994; Беляев, 1996], добавлю результаты раскопок 1916 г. к юго-востоку от галереи, опубликованные пока частично [Савельев, Беляев, 2016. С. 188–191; Беляев, Григорян, Савельев, 2017. С. 20–25; Беляев, 2018. С. 2–6; Беляев, Савельев, Григорян, 2019. С. 228–231]. Они плотно соединяются с материалами работ 1980-х гг., что позволяет построить единую картину развития участка² [ил. 1].

Следует начать с того, что изначальная поверхность кладбища, от которого остались могилы и надгробия (из них многие лежат на своих местах), подстилает строительный уровень собора и фиксируется как внутри, так

- 1 Статья написана в рамках НИОКТР № 122011200385-1 «Эталонные памятники археологии Московской Руси и Российской империи: монастырь и город в ландшафте XIV–XIX вв.».
- 2 Архитектурные аргументы в основном выношу за скобки, это отдельная тема: реставрационные исследования Б.П. Дедушенко до сих пор не опубликованы, затрудняюсь привести даже ссылку на реставрационный отчет.



ил. 1 Общий план собора Петра Митрополита и прилегающего кладбища по результатам работ конца XX в. и 2016 г. Треугольниками обозначены датированные надгробия: серым — найденные в 1970–1980-х гг., белым — найденные в 2016 г.

fig. 1 General plan of the Cathedral of Metropolitan Peter and the adjacent cemetery based on the results of the work of the late 20th century and 2016. Triangles indicate dated tombstones: grey — found in the 1970s–1980s, white — found in 2016

и снаружи [ил. 2]. Внутри собора раскопан небольшой участок [Беляев, 1994. Гл. 4. С. 157–168], однако и на нем удалось найти два надгробия *in situ*, одно из которых явно восходит к XV в. Один из переотложенных фрагментов, вероятно, еще более ранний, XIV — начала XV в. Первые годы XVI в. представлены группой плит с орнаментом и/или надписями, в том числе с датами. Среди них впервые встречены два надгробия 1510-х гг., которые следует представить, поскольку плиты ВПм № 58 и ВПм № 59³ оказались во многих отношениях ключевой находкой [ил. 3].

Плита ВПм № 58 сохранилась почти целиком. Это обычное надгробие середины — второй половины XVI в., с очень характерными тонкими вытянутыми линиями вязи и орнаментом, широко использующим крупные треугольные «косынки» наряду со строчкой из мелких треугольников. Надпись в 3 строки (читается с трудом из-за мелких сколов и потертостей), с реконструированной датой, выглядит так:

[лета 1512 меся]ЦА ИЮЛЯ ЛА . ПРЕСТАВИС ИНОК ѲЕО^{до}СЬИ
[Иса]КОВ СЫН ОКУЛИНИН ВОЛОЧЕНИ^н НА ПАМЕ^{ть} ПРАВЕ^дНА^{го}
ЕВ^{до}КИМА

Плиту следовало бы отнести, учитывая тип эпиграфики и декора, к третьей четверти XVI в. Но на протографе, то есть надписи плиты ВПм № 59,

3 В полевой документации 2016 г. надгробия не маркировались. В статьях продолжена нумерация с последнего по списку фрагмента, опубликованного в 1996 г. с маркой ВПм № 56 [см.: Беляев, 1996]. О плите ВПм № 57 см. ниже.

лежавшей под камнем ВПм № 58, стоит гораздо более ранняя дата [ил. 4]. И эта плита — иного типа: плоский (около 10 см) камень, по орнаменту ближе к плитам XV века, но более развитый (появились внутренние рамки в верхней части; заполнено центральное клеймо). Надпись уверенная, декоративным уставом, размещена непривычно: начало в нагрудном треугольнике, а продолжение — вдоль края доски, по левой от покойного стороне, в одну длинную строку. Читается легко:

ЛѢТ ЗК . Ме^{ся}ЦА ИЮЛЯ ЛА
ДЕНЬ ПРЕСТАВИСЯ РАБЪ
БОЖИЙ ИНОКЪ ѲЕДО
СЕИ ИСАКО
ВЪ СЫН
Ъ
ОКУЛИНИНЪ ВОЛОЧЕНИНЪ НА ПАМЯТЬ СТОГО . ПРАВЕДНАГО
ЕВДОКИМА

Тексты верхней и нижней плит совпадают, обе явно положены над одним покойным. Второй камень, видимо, заменил первый, растрескавшийся. Плиты совмещены аккуратно и лежали на месте со второй половины XVI до начала XXI в. (около 450 лет), так что все их повреждения совпали. Оформление нижней плиты отвечает представлениям археологов об орнаменте и эпиграфике начала 1510-х гг., но отчетливо противоречит облику верхней плиты — между ними лет 50–70, что в пределах человеческой жизни или двух-трех поколений [ил. 5 а, б].

Это первый случай абсолютного, прямого доказательства существования намогильных плит-реplik. Тем самым подтверждаются и другие подобные случаи. Удастся соединить даже фрагменты камней, найденные в разные годы.

Так, рядом с парой ВПм № 58 / № 59 над могилой Феодосия Окулинина найдена в том же 2016 г. нижняя половина плиты ВПм № 57 (два сочлененных фрагмента), лежащая на месте. Плита очень похожа на ВПм № 59: тот же орнамент «строчкой» из треугольников, надпись вдоль разделителя изножия, устав с выносными знаками. Три строки указывают день смерти, память святого и имя усопшего⁴ [ил. 6]. Читается:

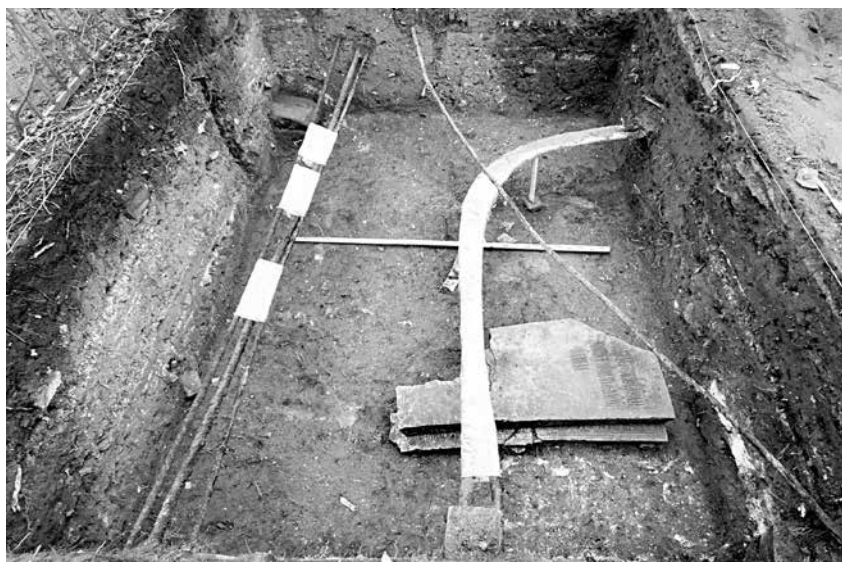
МеСяць . ИЮЛЬ . ЛА . ДЕНЬ
(на память святого) ЕВДОКИМА ПР(аведника)
(преставился раб) Б(о)ЖИЙ ЕПѲАН(ий?)
+

Год не сохранился, и тем не менее восстанавливается, поскольку, как оказалось, у этой плиты есть пара — фрагмент левого верхнего угла, опубликованный

4 Разделения на слова нет, но в дате слово «месяц», «июль» и «21» отделены с обоих концов точками. Концы второй и третьей строк повреждены, но на следующий фрагмент они не переходили, так что восстанавливается текст легко. На четвертой строке помещен знак креста из четырех точек (крест в конце встречается в надгробных надписях как исключение).



2



3

ил. 2 Фрагмент некрополя XVI–XVII вв. с остатками отмостки и репликой XVII в. плиты Конана Клементьева († 1562). Фото 1980-х

fig. 2 Fragment of the necropolis of the 16th–17th cc. with the remains of a pavement and a replica of Konan Klementyev's tombstone of 17th c. († 1562). Photo, 1980s

ил. 3 Раскоп 1/2016. Вид с севера на два надгробия инок Феодосия, волочанина († 1512)
fig. 3 Excavation site 1/2016. View from the north on two tombstones of the monk Theodosius, a Volochanin († 1512)



4



5а



5б

ил. 4 Раскоп 1/2016. Вид с востока на надгробия инок Феодосия, волочанина († 1512)

fig. 4 Excavation 1/2016. View from the east on the tombstones of the monk Theodosius, a Volochanin († 1512)

ил. 5 Надгробия инок Феодосия, волочанина: а — реплика середины XVI в.; б — первоначальный камень 1512 г.

fig. 5 Tombstones of the monk Theodosius, a Volochanin: а — a replica of the mid-16th c.; б — the original stone of 1512

под шифром ВПм-5 [Беляев, 1996. Фото 52]⁵ и несущий то же самое имя, Епифаний, и дату: 31 июля 1512 г. Трудно представить, что в один и тот же день в монастыре умерли два инока по имени Епифаний; очевидно, перед нами еще одна реплика.

Хронологические совпадения этим не ограничиваются: на четырех плитах двух монахов, Феодосия и Епифания (ВПм № 58 / 59 и ВПм № 5 / 57), указан один и тот же день смерти, 31 июля. Два инока умерли в один день, их похоронили рядом и под очень похожими, почти одинаково оформленными и надписанными плитами. Вряд ли они могли умереть в один и тот же день, но в разные годы — видимо, оба скончались в 1512 г. Более того, их плиты, сколько можно судить, и репликами заменили одновременно, в третьей четверти XVI в.

Внешнего объяснения событие единовременной смерти пока не находит — мне неизвестно в истории Москвы (и как города, и как княжества) крупных военных столкновений, пожаров или эпидемии в 1512 г. Надпись плиты Феодосия, более подробная, сообщает, что он волечанин, то есть, видимо, пришел в Высоко-Петровский из Волоцкого монастыря или одного из городов, в название которых входит слово «волоок»⁶. Был ли Епифаний выходцем из того же монастыря — неизвестно.

Отметим, что манера располагать часть надписи не поперек камня, а по его длине, известна на кладбищах: Москвы (граффити с датой на участке церкви Николы Большой Крест и плита Ульяны «катуны» в Рождественском монастыре, см.: [Беркович, Егоров, 2017. С. 90–91 и 180–181]); Троице-Сергиева монастыря («старец Максим» [Вишневский, 2013. С. 186. Рис. 3]); монастырей Иосифо-Волоцкого (Нечаева жена Микулинская) и Возмищенского Рождества Богородицы (инок Сергей Омеленинов, см.: [Авдеев, 2020. С. 362, ил. 198 и 927–928, кат. 22]); Твери (церковь Алексея Человека Божия на Затьмацком посаде («поп Александр, священноинок Алексей»: [Новиков, 1999. С. 144–154]). Большинство плит, видимо, ранние, но ни одна не сохранила надежной даты⁷, и в этом отношении камни из Высоко-Петровского монастыря особенно ценны. Кроме того, теперь в Москве находок плит с подобным оформлением надписи

больше, чем где-либо (половина из восьми перечисленных), причем среди них единственная целая⁸.

Отметим, что на кладбище встречены и другие, пускай переотложенные, реплики раннего времени. Надпись о смерти инока Сергия Абрамова в 1498 (более вероятно) или 1508 г.⁹ сделана на плите с «косынками» (явный признак середины — второй половины XVI в.) [ил. 7]. Можно не сомневаться в том, что перед нами реплика, и доверять нужно как сведениям надписи, так и дате орнамента, хотя между ними полвека или более. Гипотеза о плитах-репликах, доказанная в 2016 г., высказана мною еще в 1996 г., с указанием на плиты: ножевника Конана, сына Клементьева (верхняя нарезана в XVII в. и аккуратно уложена на изначальный камень, отвечающий стилю указанной даты: 1562 г. богато орнаментированный, но без надписи) [ил. 8], и Алексея Ергольского, XVI в.¹⁰ [ил. 9]. Ясно, что повторений довольно много: в монастыре учтено около 15 камней с надписями XVI в., и треть из них — реплики. Пары и одиночные реплики стали бросаться в глаза и на других некрополях¹¹.

Этюд о репликах и плитах с продольным расположением надписи помещен здесь не случайно. Он характеризует кладбище, окружающее собор Петра Митрополита (в том числе хронологически) и вводит Высоко-Петровский монастырь в узкий круг обителей, где еще лежат на своих местах надписные надгробия 1490–1510-х гг., и гораздо более древние плиты без надписей, но с крайне архаичным орнаментом XIV–XV вв. [см.: Беляев, 1996. Фото 48. ВПм № 2]. Они древнее, чем плита, открытая внутри собора, с ее привычной для XV в. облегченной антропоморфной схемой (высокие плечи, незаполненные клейма), нанесенной на камень неправильной формы [Беляев, 1996. Табл. LXXI, 1] [ил. 10].

Отметим, что на плитах монастыря встречаются указания на выходцев из других обителей, практически не известные в других обителях. Кроме «волоченина» здесь упомянуты двое звенигородцев, причем с очень небольшой временной разницей: «инок Никандар звенигородский» (ВПм № 60, 1582 г.,

5 В публикации 1996 г. неверно прочтено **ЗКН**, то есть 1519 г. — даже на ретушированной для издания фотографии довольно ясно видно, что есть возможность отнести последний знак к началу слова «июля», см. об этом: [Беляев, 2021. С. 74–93].

6 «Волочане» — редкая форма, известная по Смоленской грамоте 1229 г. и договору Твери с Новгородом 1301/1302 г.) — возможно, вообще в XIII в. говорила о жизни именно при волоках и работе на них. Из топонимов, кроме Иосифо-Волоцкого монастыря, подходят собственно — Волоколамск, Вышний Волочек, Волок Славенский. Но монастырская аффилиация Феодосия представляется предпочтительной.

7 При публикации в приложении к диссертации А.Г. Авдеев датирует плиту «жены Микулинской» 1561/1562 г., не указывая, как он пришел к этому выводу. Эпиграфически она выглядит на полвека старше, а с учетом уникального обращения к прохожему («а хто четт тому на здравие») — тем более.

8 Предложенное в той же диссертации выделение этой группы плит по размещению надписи (тем более — особой «волоцкой» группы) не имеет оснований. На один камень могли нанести половину надписи поперек, а половину — вдоль. Похоже, в большинстве случаев так и делали.

9 В надписи не указано число, поэтому уточнить год путем соотнесения с днями Великого поста не получится.

10 Об этих двух репликах см. в первой части статьи.

11 Примеры «реплик» были известны и ранее, но это были памятные камни, такие как плита Елены Девочкиной († 1547 г.; изготовлена не ранее 1611 г., см.: [Беляев, Романов, Шлионская, 2010. С. 156–165]); в Новодевичьем монастыре открыты лежащие одна на другой плиты княжны Ирины, дочери Василия Дмитриевича Друцкого, 1553 г.; возможно, иноки-схимницы Ульяны Говорухиной. Во второй половине XVII в. в соборе Богоявленского за Торгом монастыря оформили серию плит потомков Воронцовых-Вельяминовых (плиты Бм-30–Бм-36, изучены в 1980-е гг.: [Беляев, 1996. Фото 35–42]).



6а



6б



6в

ил. 6 Остатки надгробия инокa Епифанія († 1512): а — вид в раскопе 1/2016, с севера; б — фрагменты нижней половины плиты с надписью и орнаментом; в — верхний левый угол плиты-реплики. Фото 1980-х

fig. 6 Remains of the tombstone of the monk Epiphanius († 1512): а — view of the excavation area 1/2016, from the north; б — fragments of the lower half of the slab with an inscription and ornamentation; в — upper left corner of the slab. Photo from the 1980s



7



8а



8б



9а



9б

ил. 7 Плита инокa Сергия Абрамова. 1498. Реплика середины XVI в.

fig. 7 Tombstone of the monk Sergius Abramov. 1498. Replica of the mid-16th century

ил. 8 Плита ножевника Конана Клементьева († 1592): а — реплика середины XVII в.;

б — первоначальный камень 1592 г. без надписи

fig. 8 Tombstone of Conan Klementyev, a cutler († 1592): а — a replica of the mid-17th c.;

б — the original stone of 1592 without an inscription

ил. 9 Плита Алексея Ергольского: а — камень первой четверти XVI в.; б — камень-реплика с надписанным именем

fig. 9 Tombstone of Alexei Ergolsky: а — stone from the first quarter of the 16th c.;

б — a replica stone with an inscribed name



10

ил. 10 Раскоп 2/2016. Плита начала — первой четверти XVI в. in situ. Вид сверху с востока

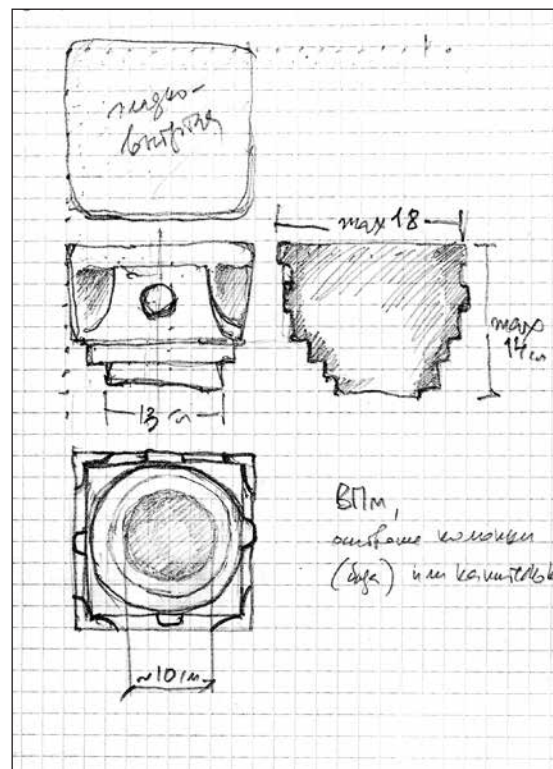
fig. 10 Excavation 2/2016
The tombstone of the beginning — the first quarter of the 16th c.
in situ, top view from the east

ил. 11 Архитектурная деталь под углом надгробия инок Феодосия, волочанина: а — вид in situ с севера; б — вид детали с угла; в — фронтальный вид одной из граней; г — полевой обмер

fig. 11 An architectural detail at an angle of the tombstone of the monk Theodosius, Volochanin: а — in situ view from the north; б — view of the part from the corner; в — frontal view of one of the faces; г — field measurements



11a



11r



11b



11v

in situ)¹² и «схимник Леонид звенигородец» (ВПМ № 68, 1583 г.)¹³. Вероятно, они жили в монастыре в одни и те же годы, в конце царствования Ивана Грозного. Несомненно, в будущем эти наблюдения будут включены в общую историю монастырей Руси XVI в. Предстоит задуматься и над особыми отношениями Высоко-Петровского монастыря с Иосифо-Волоцким и звенигородским Саввино-Сторожевским.

Итак, мы столкнулись с единственным пока в Москве большим фрагментом кладбища, которое последовательно развивалось по крайней мере с XV до конца XVII в. Многие плиты сохранились здесь на своих местах (уцелели даже элементы благоустройства), обнаружена серия плит-реplik. Причина такой сохранности — в истории кладбища. Древнейший уровень жизни перекрыло строительство каменного собора. По мере перестроек его крыльца, которые четко укладываются во вторую-третью четверть XVII в., кладки вобрали в себя часть надгробий с окружающего кладбища, что обеспечило нам устойчивость хронологии. При этом древнейшие надгробия, уже скрытые слоем, остались на месте.

В конце XVII в., при общей перестройке монастыря и возведении круглой открытой галереи, прилегавшая к собору часть кладбища оказалась внутри субструкции и, видимо, частично в ней сохраняется до сих пор. Прилегающая поверхность некрополя была перекрыта в ходе этих же работ, и в дальнейшем погребения на ближайших к собору участках не производили — кладбище сдвинулось на север, к Боголюбовской церкви-усыпальнице Нарышкиных.

12 Плита была доступна обзору с большим трудом. Удалось прочесть:
ЛЕТА 3 (клеймо) ЧГ МСЦА // МАРТА В В ПРЕСТАВИСЯ // РАБ БОЖИЙ ИНОКЪ
НИКА // НДРЪ ЗВЕНИГОРОДСКИЙ

13 См. подробнее об этой плите в предыдущей части статьи.

Эта довольно сложная конструкция основана на доказанных археологических и эпиграфических фактах и позволяет сделать вывод о дате собора Петра Митрополита. Вне зависимости от летописных свидетельств, она сдвигается в начало XVI в. Известно, что собор освящен в 1517 г., и при этом учтен в списке Алевиза Нового, помещенном под 1514 г. Дата на плите инок Феодосия конец июля 1512 г. — позволяет сдвинуть начало строительства на два года ранее.

«Вишенкой на торте» служит подставленная для поддержки под левый верхний угол плиты Феодосия белокаменная капитель (база?)^[ил.11]. Три другие угла не сохранились — возможно, там тоже были подставки. Она очень примитивна. Абака четырехсторонняя квадратная (сторона не более 18 см), сверху гладкая, как бы выхоженная; эхин и ствол без профилировки; узкая часть ствола — 10 см (у корня) — продолжалась с расширением (до 13 см, далее отбито). Грани абака (высотой 2 см) украшены выступающими деталями: по углам простые треугольные «акротии», по центру граней и точка-клипё. Общая сохранность в высоту — 14 см. Капитель, видимо, тесали вместе с маленькой колонкой, но испортили и применили как подставку под плиту¹⁴.

Работа довольно грубая, но ясно, что это — изделие в романо-ренессансном стиле. В Москве оно аналогов пока не имеет, но заставляет вспомнить о европейце, построившем собор, а также о довольно простых базах портала, которые найдены нами при работах 1980-х гг. в забутовке крыльца XVII в. (одна из них поставлена в портал). Если камень под углом плиты с верхней датой до июля 1512 г. свидетельствует, что постройку собора уже вели и указывает на ее длительность, то храм задумали и заложили раньше, чем считалось согласно «списку 1514 года». По-видимому, этот список, действительно, не «программа» строительства — некоторые из храмов в 1514 г. строились, другие уже стояли.

14 Не решаюсь предположить какой-то связи между погребенными иноками Феодосием и Епифанием и процессом строительства собора.

ЛИТЕРАТУРА

- Авдеев А.Г. Памятники лапидарной эпиграфики как источник по истории и культуре Московской Руси. Дис. ... док. ист. наук. М., 2019. 2216 с.
- Баталов А.Л. Утрата историчности: полемика о дате Никольского собора Антониева Краснохолмского монастыря // Искусствознание. 2020. № 4. С. 172–193.
- Баталов А.Л., Беляев Л.А. Архитектура Твери и Москвы // История русского искусства. Т. 4: Искусство середины XIII — середины XIV века / Отв. ред. Э.С. Смирнова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2019. С. 158–205.
- Беляев Л.А. Древние монастыри Москвы (конец XIII — начало XV века) по данным археологии. М.: Мейкер, 1994. 458 с.

- Беляев Л.А. Русское средневековое надгробие. Белокаменные плиты Москвы и Северо-Восточной Руси XIII–XVII вв. М.: Модус-граффити, 1996. 568 с.
- Беляев Л.А. Поминать и помнить: традиция обновления надгробий в Москве XVI–XVII вв. // Живая старина. 2018. № 3. С. 2–6.
- Беляев Л.А. 7000 лет и деловые пометки: к палеографии надгробий Москвы XVI — начала XVII века // Звучат лишь Письмена. К юбилею Альбины Александровны Медынцевой. М.: ИА РАН, 2019. С. 76–88.
- Беляев Л.А., Григорян С.Б., Савельев Н.И. Высоко-Петровский монастырь // Города. Поселения. Некрополи. Раскопки 2016. Материалы спасательных археологических исследований. Т. 19. М.: ИА РАН, 2017. С. 20–25.
- Беляев Л.А., Елкина И.И. О времени постройки первого каменного собора Алексеевского Зачатьевского монастыря: опыт автокоррекции // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 65–78.
- Беляев Л.А. Собор и кладбище. Высоко-Петровский монастырь (Москва): находки, утраты, методические ошибки 2010-х годов. Часть первая // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2021. № 1. С. 74–93.
- Беляев Л.А., Савельев Н.И., Григорян С.Б. Новый этап исследований Высоко-Петровского монастыря в Москве // Новые археологические проекты: Воссоздавая прошлое / Под ред. Н.А. Макарова. М.: ИА РАН, 2019. С. 228–231.
- Беркович В.А., Егоров К.А. Московское белокаменное надгробие. Каталог. М.: ООО «ТМ Продакшн», 2017. 765 с.
- Вишневский В.И. Некоторые особенности эпиграфики средневекового некрополя Троице-Сергиева монастыря // Вопросы эпиграфики. Вып. VII. Ч. 2. М., 2013. С. 184–198.
- Малыгин П.Г. Несостоявшееся опровержение // Вестник Сектора древнерусского искусства. 2020. № 2. С. 229–241.
- Новиков А.В. Надгробия конца XV–XVII вв. из раскопок некрополя у церкви Алексея — Человека Божия на Затьмацком посаде г. Твери // Тверь, Тверская земля и сопредельные территории в эпоху Средневековья. Материалы науч. семинара. Вып. 3. Тверь, 1999. С. 144–154.
- Савельев Н.И., Беляев Л.А. «Возобновленные» надгробия в Высоко-Петровском монастыре (г. Москва) и восприятие личности в XV–XVII веках // Средневековая личность в письменных и археологических источниках: Московская Русь, Российская Империя и их соседи: материалы науч. конф. М.: ИА РАН; ИРИ РАН, 2016. С. 188–191.
- Реставрация памятников архитектуры: Учеб. пособие для вузов / С.С. Подьяпольский, Г.Б. Бессонов, Л.А. Беляев, Т.М. Постникова. М.: Стройиздат, 1988. 264 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Собор и кладбище. Высоко-Петровский монастырь (Москва): находки, утраты, методические ошибки 2010-х годов. Часть вторая

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Беляев Леонид Андреевич — доктор исторических наук, заведующий отделом, Институт археологии РАН, ул. Дм. Ульянова, 19, Москва, Российская Федерация, 117292; ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. labeliaev@bk.ru

АННОТАЦИЯ

Вторая половина статьи о проблемах датирования архитектурных сооружений методами археологии и эпиграфики. Публикуются и анализируются надгробия XVI в., открытые при работах 2016 г. вокруг собора Петра Митрополита в Высоко-Петровском монастыре

(Москва). Надписи надгробий позволили уточнить дату начала строительства собора (не позднее лета 1512 г.). Для этого потребовалось доказать существование вторичных надгробий — повторений, реплик, несущих те же тексты, что и первоначальные камни. Приводятся характеристика плит XVI в., чтение их надписей.

Ключевые слова

Археология позднего Средневековья, история архитектуры, хронология, методика исследований и реставрации, кладбище, надгробия, эпиграфика.

ТITLE

Catholicon and Cemetery. Vysoko-Petrovsky Monastery (Moscow): Finds, Losses, Methodological Errors of the 2010s. Part Two

AUTHOR

Beliaev, Leonid Andreevich — Full Doctor, Head of the Department. Institute of Archeology, Russian Academy of Sciences, Dm. Ulyanova st., 19, 117292, Moscow, Russian Federation; Leading Researcher, State Institute of Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, Moscow, Russian Federation, 125009. labeliaev@bk.ru

ABSTRACT

The paper presents the second half of the article about the problems of dating architectural structures by methods of archeology and epigraphy. The article publishes and analyzes the tombstones of the 16th century, discovered in 2016 during the works around the Cathedral of Peter the Metropolitan in the Vysoko-Petrovsky Monastery (Moscow). The inscriptions on the gravestones made it possible to clarify the date when the construction of the cathedral began (no later than the summer of 1512). This required proving the existence of secondary tombstones — repetitions, replicas, bearing the same texts as the original stones. The characteristics of the 16th century slabs and the reading of their inscriptions are given.

KEYWORDS

Late medieval archaeology, history of architecture, chronology, methods of the research and restoration, cemetery, tombstones, epigraphy.

REFERENCES

- Batalov A.L. Loss of Historicity: the Controversy about the Date of St. Nicholas Catholicon of the Antoniev Krasnokholmsky Monastery. *Iskusstvoznaniye (Art Studies Magazine)*. 2020, № 4, pp.172–193 (in Russian).
- Batalov A.L., Beliaev L.A. Architecture of Tver and Moscow. *Istoriia russkogo iskusstva. vol. 4. Iskusstvo serediny XIII — serediny XIV veka (Russian Art History. Vol. 4. Art of the middle of the 13th — middle of the 14th century)*. Moscow, Gosudarstvennii institut iskusstvoznaniia Publ., 2019. pp.158–205 (in Russian).
- Beliaev L.A. *Drevnie monastyri Moskvy (kon. XIII — nach. XV vv.) po dannym arkheologii. (Medieval Monasteries of Moscow (late 13th — early 15th centuries) according to Archeological Data)*. Moscow, Meiker Publ., 1994. 458 p. (in Russian).
- Beliaev L.A. *Russkoe srednevekovoe nadgrobie. Belokamennye plity Moskvy i Severo-Vostochnoi Rusi XIII–XVII vv. (Russian Medieval Tombstone. Limestone Slabs of Moscow*

and North-Eastern Russia of the 13th–17th centuries). Moscow, Modus-graffiti Publ., 1996. 568 p. (in Russian).

- Beliaev L.A. Memory and Commemoration: the Secondary Tombstones in Moscow of the 16th–17th centuries. *Zhivaya starina (Living Antiquity)*, 2018, № 3, pp.2–6 (in Russian).
- Beliaev L.A. 7000 Years and the Craftsmen Notes: to the Epigraphy of the Tombstones of Moscow of the 16th — Beginning of the 17th c. *Zvuchat lish' Pis'mena. K iubileiu Al'biny Aleksandrovny Medyntsevoi (Only the Writing Sounds. To the Anniversary of Albina Alexandrovna Medyntseva)*. Moscow, IA RAN Publ., 2019, pp.76–88 (in Russian).
- Beliaev L.A., Grigorian S.B., Savel'ev N.I. Vysoko-Petrovsky Monastery. *Goroda. Posele-niia. Nekropoli. Raskopki 2016. Materialy spasatel'nykh arkheologicheskikh issledovaniï (Cities. Settlements. Necropolises. Excavations 2016. Results of the Rescue Archaeological Research)*. Vol.19. Moscow, IA RAN Publ., 2017, pp.20–25 (in Russian).
- Beliaev L.A., Elkina I.I. To the Date of Construction of the First Stone Cathedral of the Alekseevsky Zachatievsky Convent: Attempt of Autocorrection. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Department)*, 2020, № 2, pp.65–78 (in Russian).
- Beliaev L.A., Savel'ev N.I., Grigorian S.B. A New Stage of Research of the Vysoko-Petrovsky Monastery in Moscow. *Novye arkheologicheskie proekty: Vossozdavaia proshloe (New Archaeological Projects. Recreating the Past)*. Moscow, IA RAN, Publ., 2019, pp.228–231 (in Russian).
- Malygin P.G. Failed Rebuttal. *Vestnik Sektora drevnerusskogo iskusstva (Bulletin of the Russian Medieval Department)*, 2020, № 2, pp.229–241 (in Russian).
- Pod"iapol'skii S.S., Bessonov G.B., Beliaev L.A., Postnikova T.M. (eds.) *Restavratsiia pami-atnikov arkhitekturi: Ucheb. posobie dlia vuzov (Restoration of Architectural Monuments. Guide for Students)*. Moscow, Stroiizdat Publ., 1988. 264 p. (in Russian).
- Savel'ev N.I., Beliaev L.A. "Renewed" Tombstones in the Vysoko-Petrovsky Monastery (Moscow) and the Perception of Personality in the 15th–17th centuries. *Srednevekovaia lichnost' v pis'mennykh i arkheologicheskikh istochnikakh: Moskovskaia Rus', Rossiiskaia Imperiia i ikh sosedi: materialy nauch. konf. (Medieval Personality in Written and Archaeological Sources: Moscow Rus, the Russian Empire and their Neighbors: Materials of the Scientific Conference)*. Moscow, IA RAN, IRI RAN Publ., 2016, pp.188–191 (in Russian).

Церковь Зачатия Св. Иоанна Предтечи на Волхонке. Новые сведения и опыт реконструкции

© 2021

УДК 27-523
ББК 85.13(2)

Поступила в редакцию 06.12.2021

Задачей этой статьи является исследование несуществующего ныне храма Иоанна Предтечи на Ленивом торжку, находившегося на углу улицы Волхонки и Антипьевского переулка и бывшего важной градостроительной доминантой юго-западной части Белого города [ил. 1].

Каменный объем церкви Иоанна Предтечи был полностью разобран в 1792 г., и до сей поры его архитектурный облик представлял загадку для исследователей московского зодчества из-за нехватки изобразительного материала.

Решающим импульсом к детальному анализу архитектурных форм данного памятника послужила находка В.А. Киприным в ГИМ ОПИ точного масштабного чертежа южного фасада церкви Иоанна Предтечи, выполненного архитектором С. А. Кариным при разборке храма в 1792 г.¹ [ил. 2] Чертеж фасада и план церковного владения² [ил. 3] находились в составе дела об упразднении храма за ветхостью в 1788–1792 гг.³

Церковь Зачатия Иоанна Предтечи упоминается с 1620-х гг. с топонимическими дополнениями «против Государевы большой конюшни», «на Ленивом торжку» [Материалы для истории. Т. 1. Стлб. 418].

По «Строельной книге» Москвы 1657 г. храм обозначен каменным: «№ 54. Ц. каменная Иоанна Предтечи, у Больших Конюшен, на Ленивом Торжку. Под церковью земли и кладбища вдоль по улице 23 саж., в другом длиннике 20 саж. с четью, поперег по большой Чертольской улице 15 саж., в другом в узком конце 3 саж., и то кладбище тесно...» [Материалы для истории. Т. 2. Стлб. 43].

Прочие текстовые свидетельства XVII–XVIII вв. почти не содержат данных о внешнем облике храма. Известно, что к 1737 г. он имел приделы и колокольню: «На церкви Иоанна Предтечи, что на Ленивом торжку, и на приделах и на колокольне кровли сгорели» [Скворцов, 1914. С. 580].

1 ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 523. Л. 136.

2 Там же. Л. 137.

3 ЦГА Москвы». ОХД до 1917 г. Ф. 203. Оп. 166. Д. 51.

Одно важное свидетельство — о наличии у церкви восьмерика — содержится в документе 1714 г. В подрядной записи на строительстве каменной церкви в селе Чичкино под Рязанью сказано: «у осмерика по углам теску ж делать против того, как зделано на Знаменке у Иоанна Предтечи что словет на Ленивом торжку» [Частное строительство, 2003. С. 305–306]. Заказчиком этой постройки был стольник князь А.И. Волконский, двор которого находился неподалеку от церкви Иоанна Предтечи, в приходе Луки Евангелиста в Антипьевском переулке [Переписи московских дворов, 1896. С. 4].

На планах Москвы конца XVI — середины XVII вв. храмы Волхонки показаны условно и неинформативно.

Многочисленные планы XVIII в. фиксируют важное градостроительное положение храма Иоанна Предтечи. Церковь стояла на возвышенности за стеной и валами Белого города. От башни Всехсвятских ворот, продолжая трассу старого Большого Каменного моста, поднималась улица Ленивка, в створе которой находился интересующий нас храм [ил. 4].

Здание церкви Иоанна Предтечи хорошо видно на «Большом виде Москвы» П. Пикарта (1707–1708 гг.): оно изображено в перспективе Большого Каменного моста, на перекрестке Ленивого торжка и Волхонки. Слева от колокольни показана южная стена царских конюшен в Антипьевском переулке (бывшая Конюшенная улица) [ил. 5].

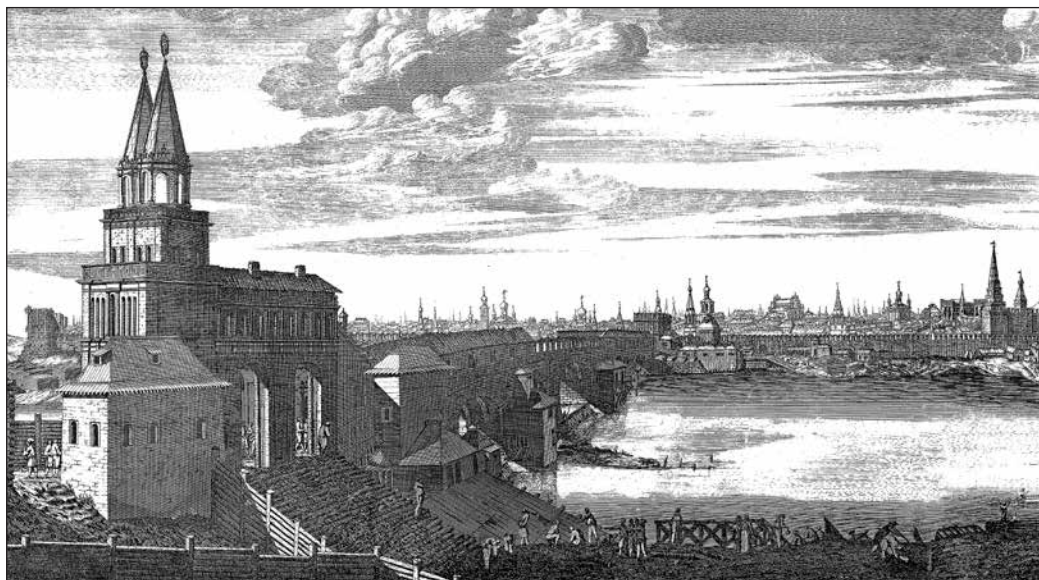
В фондах РГАДА хранятся несколько планов владения церкви Иоанна Предтечи на Ленивом торжке⁴ [ил. 6, 7]. Планы выполнены в середине XVIII в. и совпадают с фасадными изображениями.

Приведенные документы дают основания для графической реконструкции утраченного здания церкви [ил. 8]. Реконструкция выполнена архитектором В.А. Рябовым.

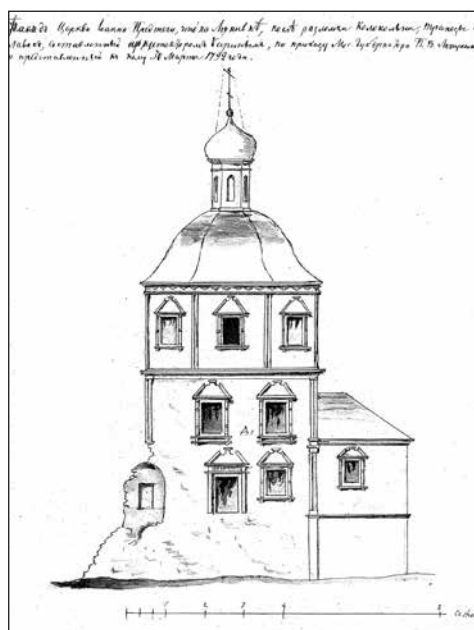
К 1788 г. церковь пришла в ветхость. Обстоятельства упразднения и разборки храма известны по документам, опубликованным П.В. Сытиным. В 1790 г. главнокомандующий Москвы князь А.А. Прозоровский представил императрице Екатерине II план мероприятий, направленных на реализацию проекта благоустройства Москвы, то есть «Прожектированного плана» 1775 г. В числе «строений, составляющих неудобности и требующих перемены», московский градоначальник называет «церковь Иоанна Предтечи, что на Ленивке, которая весьма уже ветха; и еще предместником моим П.Д. Еропкиным с здешним Преосвященным Митрополитом Платоном соглашено было, колокольню и придел отломать, а церковь починить; ныне же по осмотру архитекторскому оказалось, что фундамент сей церкви делан на глине и на лежнях, которые отчасти погнили, некоторые связи оказались порваны, и в разных местах трещины так, что без перестройки она церковь стоять не может и угрожает нечаянным разрушением» [Сытин, 1954. С. 255].

Вновь обнаруженные материалы, в том числе упоминаемая А.А. Прозоровским переписка прежнего главнокомандующего П.Д. Еропкина с московским

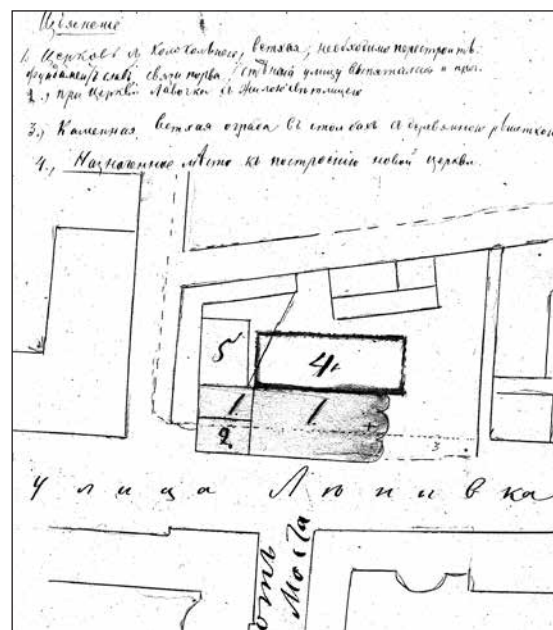
4 РГАДА. Ф. 931. Оп. 2. Д. 1270.



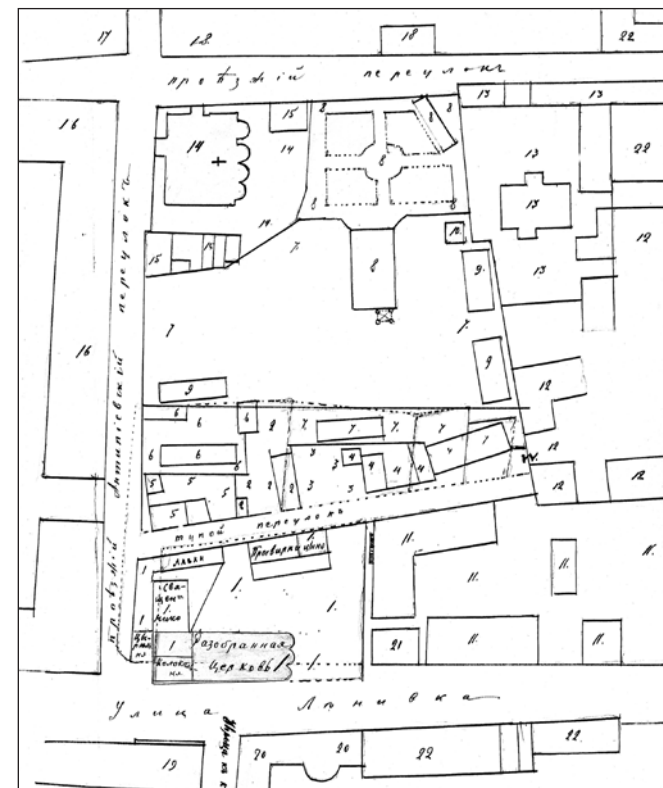
1



2



3



4

ил. 1 П. Пикарт и др. Большой вид Москвы. 1707–1708 гг. Гравюра. Из кн.: Ровинский Д. А. Материалы для русской иконографии. Вып. X. СПб., 1890. С. 47. Л. 1: Всехсвятский мост и западная часть Белого города

fig. 1 P. Picart et al. Great view of Moscow. 1707–1708. Engraving. From the book: *Rovinsky D. A. Materials for Russian iconography. Issue 10.* Saint Petersburg, 1890. P. 47. Sheet 1: Vsekhsvyatsky Bridge and the western part of the White City

ил. 2 Южный фасад церкви Зачатия Иоанна Предтечи на Ленивке. 1792 г. Архитектор С. А. Карин. Копия конца XIX в. ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 523. Л. 136

fig. 2 The southern facade of the Church of the Conception of John the Baptist on Lenivka. 1792. Architect S. A. Karin. Late 19th c. copy. State Historical Museum Department of Written Sources (GIM OPI). F. 132. Op. 1. D. 523. L. 136

ил. 3 План владения церковь Иоанна Предтечи, что на Ленивке, с обозначением места предполагаемого переноса здания храма. 1792. Архитектор С. А. Карин. Копия конца XIX в. ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 523. Л. 137

fig. 3 Ownership plan of the Church of John the Baptist, on Lenivka, with the designation of the place of the proposed transfer of the building. 1792. Architect S. A. Karin. Late 19th c. copy. State Historical Museum Department of Written Sources (GIM OPI). F. 132. Op. 1. D. 523. L. 137

ил. 4 План местности на пересечении Волхонки и Антипьевского переулка. 2-я пол. XVIII в. Копия конца XIX в. ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 523. Л. 126–127

fig. 4 Terrain plan at the intersection of Volkhonka and Antipyevsky Lane. Second half of the 18th century. Late 19th c. copy. State Historical Museum Department of Written Sources (GIM OPI). F. 132. Op. 1. D. 523. L. 126–127

митрополитом Платоном, содержат описание предложенных архитектором С.А. Кариным мер по недопущению разрушения церкви: «Самолучно приметя наклонение стены с колокольнею при церкви Иоанна Предтечи что на проезжей улице Волхонке, приказывал я осмотреть оныя в предупреждение могущей быть от того опасности, на что Управа Благочиния с рапорта архитектора Карина в сохранение того дабы не последовало от нечаянного разрушения вреда людям, представила ко мне: 1) в трапезе внутреннюю стену, где находится теплая церковь подкрепить надлежит снизу подпорками и живущих людей как под него так и под пределом вывести; 2) по подкреплении трапезы со сводами предел при оной с наклонившеюся стеною разобрать бережно; 3) в колокольне верхняя ее части таким же образом разобрать дабы и с тем подкрепить нижняя части, сделавшиеся слабыми по давности времени»⁵.

По требованию митрополита благочинный Троицкий протопоп Федор и священник Гавриил со священником Новодевичьего монастыря Григорием, осмотрев храм в ноябре 1788 г., сделали опись его ветхостей, которая дает интересный материал об устройстве его подклетной части:

«А. Церковь Иоанна Предтечи, в стенах и сводах никакой ветхости к поправлению не оказалось.

В. Оной церкви алтарь на сводах коего равно и на стенах довольно число седин по причине имеющегося под оным алтарем погребца, означенного литерою... в котором от извлечения земли ниже фундамента и от мокроты стены фундаментальные до половины выкрошились что только одного требует поправления.

С. Открытое крыльцо с северной стороны.

Д. Трапеза.

Е. Во оной придел Покрова Пресвятыя Богородицы тверд.

Ф. Еще придел Святого Апостола Матфея, которой приделан к трапезе, в котором как на своде так и на стенах и окошках довольно число седин и стена онаго опустилась вниз не менее как на 4 вершка по причине непропорциональной ей тягости. Ибо нижняя стена тонее верхней 8 вершками в разсуждении чего и следует оной придел к разобранию со всем фундаментом.

Г. Кладовая для дров.

Н. Паперть требует починки.

И. Под колокольнею сквозной ход.

К. Верхняя части колокольни оказались ненадежными по причине в куполе и простенках многих трещин и по причине пробирания снизу во оныя трубы почему и следует к разобранию.

Л. Крытая паперть с мостовой, по оной ход в холодную церковь под которой отдаточные покои кои поперечником продолжают до капитальной церковной и трапезной стены.

М. Кладовая

Н. Сапожни имеют во многих частях повреждения

⁵ ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 203. Оп. 166. Д. 51. Л. 1.

О. Цирюля

Р. Блинки

Р. Проходы к выходу

С. Выходы

оказались исправными

Фундамент колокольни

Фундамент паперти»⁶.

Однако распоряжение 1788 г. о разборке придела и колокольни не было выполнено. В приведенном выше докладе Екатерине II в 1790 г. А.А. Прозоровский писал: «... сносился я... с здешним митрополитом, чтобы Предтеченскую церковь за ее ветхостью перестроить и перенести на означенное на плане желтыми линиями... место; на что и получил в ответ от него митрополита, что о перестройке Предтеченской церкви и перенесении ее на упоминаемое место, предпишет он прихожанам; ... изъясняя при том, что как уже предписываемо от него было о разобрании состоящих при сей церкви колокольни и придела по их ветхости, но остается без исполнения...» [Сытин, 1954. С. 255].

Предполагаемое новое место храма — в центре церковного погоста, с отступом от линий Волхонки и Антиповского переуллка, показано на публикуемом плане владения [ил. 3].

В другом документе 1790 г., обнародованном П.В. Сытиным, — экспликации к плану, составленному для А.А. Прозоровского, намерения последнего в отношении храма уточняются: «17. Церковь Иоанна Предтечи за теснотою в проезде означается к перестройке и как она по оказавшимся трещинам и по порванным связям, а особливо по ненадежности фундамента угрожает падением, то буде священнослужители и прихожане не согласны оную перестроить на месте, означенном на плане желтыми линиями..., то оную церковь необходимо будет упразднить» [Там же. С. 257–258].

К марту 1792 г., как видно из публикуемого ныне чертежа [ил. 2], трапезная, придел и колокольня храма были сломаны. В это же время архитектор С.А. Карин составил проект нового церковного здания⁷. Тем не менее в ноябре 1792 г. А.А. Прозоровский предписал Московской Управе благочиния: «Разобрать будущей весной церковь Иоанна Предтечи на Ленивке, часть земли отвести под расширение улицы, а другую часть отдать под лавки» [Там же. С. 266]. Что и было исполнено.

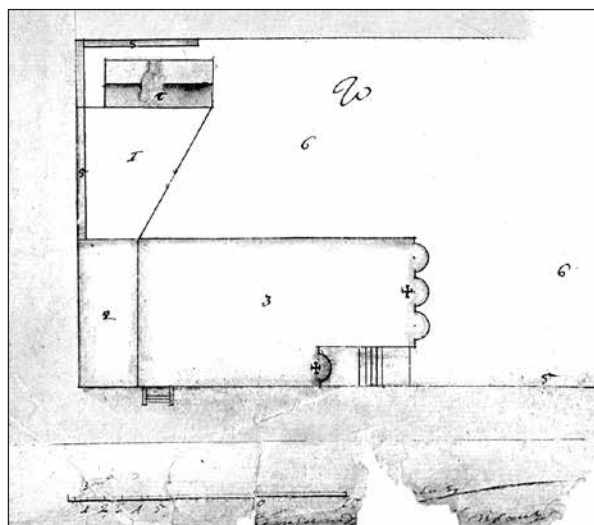
Изображение церкви Иоанна Предтечи на панораме П. Пикарта и вновь найденный фасадный чертеж, дополняя друг друга, фиксируют основной объем храма как восьмерик на четверике с трехчастной апсидой и обширной трапезной, к которой с юга примыкал придел Апостола Матфея, а с запада — шатровая колокольня. Внутри трапезной был выгорожен еще один придел — Покрова

⁶ ЦГА Москвы. ОХД до 1917 г. Ф. 203. Оп. 166. Д. 51. Л. 3.

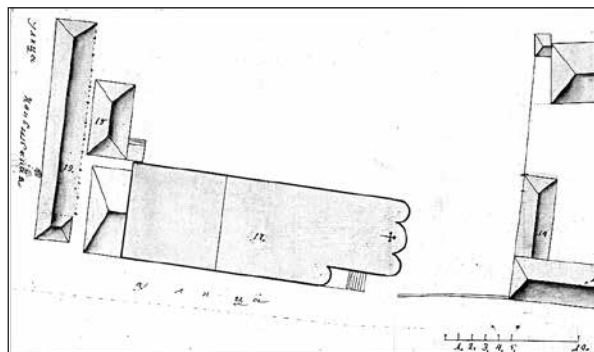
⁷ ГИМ ОПИ. Ф. 132. Оп. 1. Д. 523. Л. 138.



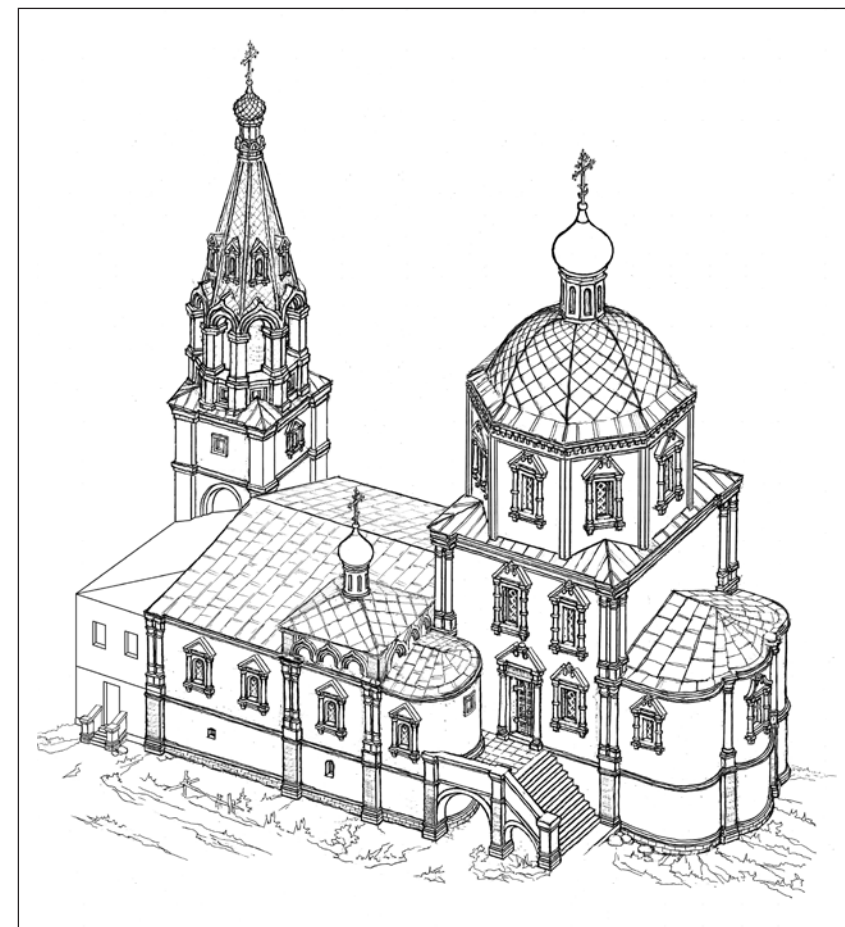
5



6



7



8

ил. 5 П. Пикарт и др. Большой вид Москвы. 1707–1708 гг. Гравюра. Фрагмент: церковь Иоанна Предтечи на Ленивке

fig. 5 P. Picart et al. Great view of Moscow. Engraving. 1707–1708. Fragment: the Church of John the Baptist on Lenivka

ил. 6 План владения церкви Зачатия Иоанна Предтечи на Ленивке. 1756 г. РГАДА. Ф. 931. Оп. 2. Д. 1270

fig. 6 Ownership plan of the Church of the Conception of John the Baptist on Lenivka. 1756. Russian State Archive of Ancient Acts (RGADA). F. 931. Op. 2. D. 1270

ил. 7 Церковь Зачатия Иоанна Предтечи на Ленивке. 1759 г. Фрагмент плана местности между Волхонкой, Знаменкой и Антипьевским переулком. РГАДА. Ф. 931. Оп. 2. Д. 2198

fig. 7 The Church of the Conception of John the Baptist on Lenivka. 1759. A fragment of the terrain plan between Volkhonka, Znamenka and Antipyevsky Lane. Russian State Archive of Ancient Acts (RGADA). F. 931. Op. 2. D. 2198

ил. 8 Церковь Зачатия Иоанна Предтечи на Ленивке. Графическая реконструкция на вторую половину XVIII в. Вид с юго-востока. Архитектор В.А. Рябов, 2021

fig. 8 The Church of the Conception of John the Baptist on Lenivka. Graphic reconstruction for the half of the 18th century. View from the southeast. Architect V.A. Ryabov, 2021

Богородицы. Подобная композиция объемов в архитектуре московских посадских храмов встречается достаточно часто. Храм Иоанна Предтечи имел высокий подклет со сводчатыми помещениями. Юго-восточный лестничный марш, не выходя на проезжую часть, поднимался с востока на площадку перед южным порталом основного объема и апсидой придела. С севера, со стороны церковного погоста, имелось открытое крыльцо. К юго-западному углу трапезной примыкала паперть.

Также на публикуемом фасадном чертеже 1792 г. детально изображен архитектурный декор храма Иоанна Предтечи — сдвоенные полуколонны на углах четверика, характерные оконные наличники с «разорванными фронтонами» и южный портал. У юго-западного угла точно показан отпечаток апсиды уже разобранного южного придела.

Дата постройки здания, зафиксированного чертежами 1792 г., неизвестна. В 1681 г. храм Иоанна Предтечи пострадал от пожара [Материалы для истории. Т.1. Стлб. 418]. Изображение на гравюре П. Пикара 1707–1708 гг. и архитектурные формы, типичные для «нарышкинского барокко», позволяют датировать его рубежом XVII–XVIII вв.

ЛИТЕРАТУРА

Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. Издание Московской Городской думы. Ч. 1–2. М.: Московская городская тип., 1884, 1891. 841, 759 с.
Переписи московских дворов XVIII столетия. М.: Городская тип., 1896. 329 с.
Скворцов Н. А. Материалы по Москве и Московской епархии за XVIII век. Вып. 2. М.: Синодальная тип., 1914. 811 с.
Сытин П. В. История планировки и застройки Москвы. Материалы и исследования (Труды Музея истории и реконструкции Москвы). Т. 2. М.: Московский рабочий, 1954. 624 с.
Частное строительство в Москве и Подмоскovie. Первая четверть XVIII века. Подрядные записи / Сост. М. В. Николаева. Т. 1. М.: УРСС, 2003. 468 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Церковь Зачатия Св. Иоанна Предтечи на Волхонке. Новые сведения и опыт реконструкции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Киприн Владимир Александрович — член Союза московских архитекторов, г. Москва, Россия. kiprin-49@yandex.ru
Рябов Владислав Александрович — член Творческого союза художников России, г. Москва, Россия. vriabov1957@gmail.com
Ким Ольга Георгиевна — ИА РАН, ул. Дмитрия Ульянова, Москва, Россия, 117292. ogkim@mail.ru

АННОТАЦИЯ

В статье приводятся новые архивные данные о московском приходском храме, разобранном в конце XVIII в. — церкви Зачатия Иоанна Предтечи, что на Ленивом торжку. Оpub-

ликованы вновь выявленные текстовые и графические документы, в том числе чертеж фасада храма 1792 г. На основе этих материалов выполнена архитектурная реконструкция храма, относившегося к кругу памятников нарышкинского стиля.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Москва, история архитектуры, церковь, нарышкинский стиль, архитектурная реконструкция, архивные документы.

TITLE

Church of the Conception of St. John the Baptist on Volkhonka. New Information and a Study in Reconstruction

AUTHOR

Kiprin, Vladimir Aleksandrovich — Union of Architects, Moscow, Russian Federation. kiprin-49@yandex.ru
Riabov, Vladislav Aleksandrovich — Russian Union of Artists, Moscow, Russian Federation. vriabov1957@gmail.com
Kim Olga Georgievna — Institute of Archaeology of the Russian Academy of Sciences, ul. Dmitriia Ulianova, Moscow, Russian Federation, 117292. ogkim@mail.ru

ABSTRACT

The article presents new archival data on the Moscow parish church, the Church of the Conception of John the Baptist on the Lenivy Torzhok, dismantled at the end of the 18th century. On the basis of some newly identified text and graphic documents, including a drawing of the facade of the church in 1792, it was possible to carry out an architectural reconstruction of the church, which belonged to the circle of monuments of the Naryshkin style.

KEYWORDS

Moscow, history of architecture, church, Naryshkin style, architectural reconstruction, archival documents.

REFERENCES

Materialy dlia istorii, arkheologii i statistiki goroda Moskv. Izdanie Moskovskoi Gorodskoi dumy. Ch. 1–2 (Materials for the History, Archaeology and Statistics of Moscow. Moscow City Council Publication. Parts 1–2). Moscow, Mosk. gor. tip. Publ., 1884, 1891. 841, 759 p. (in Russian).
Perepisi moskovskikh dvorov XVIII stoletii (Census of Moscow Households of the 18th Century). Moscow, Gorodskaiia tipografiia, 1896. 329 p. (in Russian).
Skvortsov N. A. Materialy po Moskve i Moskovskoi eparkhii za XVIII vek. Vyp. 2 (Materials on Moscow and Moscow Diocese in 18th Century. Issue 2). Moscow, Sinodal'naia tipografiia Publ., 1914. 811 p. (in Russian).
Sytn P. V. Istoriia planirovki i zastroiiki Moskv. Materialy i issledovaniia (Trudy Muzeia istorii i rekonstruksii Moskv). T. 2 (Planning and Construction History of Moscow. Research and Materials (Studies of the Moscow History and Reconstruction Museum). Vol. 2). Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1954. 624 p. (in Russian).
Nikolaeva M. V. (ed.) Chastnoe stroitel'stvo v Moskve i Podmoskov'e. Pervaia chetvert' XVIII veka. Podriadnye zapisi. T. 1 (Private Construction in Moscow and Moscow Region. First Quarter of the 18th Century. Contract Notes. Vol. 1). Moscow, URSS Publ., 2003. 468 p. (in Russian).

Святые на полях иконы «Богоматерь Одигитрия» «моления чудотворца Сергия»

© 2021

УДК 27-526.62"13"
ББК 85.14

Поступила в редакцию 06.12.2021

Икона «Богоматерь Одигитрия», согласно монастырскому преданию, являлась «келейным» образом основателя Троице-Сергиева монастыря преподобного Сергия Радонежского¹ [ил. 1]. Традиция ее почитания основывается на указании монастырской Описи 1641 г., где на полях сохранилась запись отличным от общего текста почерком: «Образ чюдотворной пречистые Богородицы Одигитрия, обложен серебром, басмою, золочен; у Спаса и у пречистые венцы сканные, по полем писаны святые в трех местах — преподобные Анофрей, Сергий, Никон. У Пречистые оглавие и ожерелье и у Спаса ожерелье низаны жемчугом, в оглавие меж жемчугу камня яхонт лазорев, у Пречистые ж в прикладе цата серебряная, резная, золочена, а в ней 5 камней, виниса, и достоканцы, да серьги яхонты лазоревы, а на них по два зерна гурмыжских, рясы жемчужные по три пряди, на колодочках по 2 камышка смазни, прикладочки и наконечники серебряные золочены, да сережки серебряные золочены, а на них по три жемчужка, в прикладах 20 золотых... *Моления чюдотворца Сергия*» (курсив наш. — Л.В.) [Опись 1641/1642 г., 2020. Л. 11–11 об.]. По мнению П.А. Флоренского, пометка принадлежит, «по-видимому, Симону Азарьину» [Флоренский, 1969. С. 80–90], казначею (1634–1645) и келарю (1645–1653) Троице-Сергиева монастыря († 1665), автору новой редакции «Жития преподобного Сергия» (1647) и текста «О новоявленных чудесах преподобного Сергия» (1653). До 1920 г. икона находилась в Троицком соборе, в 1920–1992 гг. хранилась в Сергиево-Посадском музее-заповеднике. В 1993 г. была передана на постоянное хранение в Свято-Троицкую Сергиеву Лавру.

Лики моделированы теплыми плотными красновато-коричневыми охрами по зеленому санкирю, плавьями, с мягкими высветлениями и оживками,

1 Икона в окладе. Богоматерь Одигитрия, с избранными святыми на полях. Дерево, темпера; серебро, золото, сапфир, жемчуг; басма, скань, низание жемчугом, шлифовка. 47,0 × 38,0. Собрание Троице-Сергиевой лавры. Цата. Серебро, альмандин, стекло; гравировка, золочение, шлифовка. 13,0 × 25,8 × 2,2. СПМЗ. Инв. 390 ИХО.

контуры губ Богоматери киноварные. Доличное написано менее плотными красками: мафорий Богоматери фиолетово-вишневого цвета, убрус и рукава хитона сине-зеленые, с оторочкой охристого цвета и следами золотой разделки. На Христе светло-коричневый гиматий с темно-коричневыми линиями складок и оранжевый хитон с более интенсивной по цвету разделкой складок. В нижней части гиматия Христа сохранилось несколько букв криптограммы, прочитанной Б.А. Рыбаковым как «еже ны милует».

Живопись раскрыта в 1919 г. Е.И. Брягиным в отделении Комиссии И.Э. Грабаря при Сергиевском музее (Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры) без снятия оклада². Были демонтированы лишь указанная в Описи 1641 г. серебряная цата (хранится отдельно в СПМЗ) и известная по Описи 1908 г. поздняя «риза серебряная чеканная» (риза не сохранилась)³.

Ю.А. Олсуфьев и О.А. Белоброва датировали икону XIV в. [Олсуфьев, 1919. С. 70; Он же, 1920. С. 19–20; Белоброва, 1968. С. 73. Рис. 61], Т.В. Николаева — второй половиной столетия [Николаева, 1977. С. 23, 24, 72. № 97]. Т.Н. Манушина относит икону к концу XIV — началу XV в. [Балдин, Манушина, 1996. С. 262, Ил. 4], Г.В. Попов — к середине XV в. [Попов, 1973. С. 43; Он же, 2007. С. 46], Э.К. Гусева к концу XV — первой половине XVI в. [Гусева, 1998. С. 86; Она же, 1999. С. 136]. Ю.А. Олсуфьев первым высказал мнение о более позднем происхождении изображений святых на полях, которые «написаны по охре», и датировал их XVI в., что не встречало возражений у других исследователей [ил. 2]. Он определял святых как «Сергий, Никон и Онуфрий» (именующие надписи не сохранились). Т.В. Николаева полагала, что на боковых полях фигуры Никона Радонежского (слева) и Онуфрия Великого (справа), на нижнем — полуфигура Сергия Радонежского.

Драгоценный убор иконы состоит из сканных венцов, басменных средника и полей и шитого жемчугом очелья⁴. Ю.А. Олсуфьев и Т.В. Николаева датировали оклад XVI столетием. Однако части оклада создавались неодновременно.

- 2 «Расчистка была начата 23-го января 1919 года и закончена 4-го февраля, когда икона была заолифлена и вновь были прибиты венцы и цата. Расчищал Е.И. Брягин. На ликах Богоматери и Спасителя наблюдаются две записи: XVII и XIX веков; лики оказались хорошей сохранности, хотя видны утраты на левой стороне головы Спасителя, в волосах. Одежды также были записаны дважды; на гиматии Спасителя вместо золотой разделки оказалась красочная, которая сохранилась очень плохо. На гиматии ряд мелких утрат; на левом рукаве — новая загрунтовка. На сгибе левой руки — также синка грунта. На гиматии же обнаружены славянские буквы; по-видимому, тайнопись. Ножки Младенца хорошей сохранности. Мафорий Богоматери вместо темного с новой разделкой, по расчистке оказался светлой раскраски, новая разделка не совпала с первоначальной, которая сохранилась с перерывами. На руках Богоматери обнаружены два пятна с утраченной краской. На мафории много мелких пятен от утрат; звезда на челе сохранилась лишь в половине». Архив СПМЗ. Оп. 1. Д. 10. С. 19.
- 3 Архив СПМЗ. Оп. 1. Д. 9. Л. 3–3 об.
- 4 Цата более позднего происхождения. По стилю и характеру исполнения она имеет аналогии среди памятников первой трети XVII в.



1



2

ил. 1 Богоматерь Одигитрия. «Келейная» икона
прп. Сергия Радонежского. XIV в. (?). СПМЗ
fig. 1 Our Lady of Hodegetria. "Cell" icon
of St. Sergius of Radonezh. 14th century (?)
Sergiev Posad Museum-Reserve

ил. 2 Богоматерь Одигитрия. «Келейная» икона
прп. Сергия Радонежского. Фрагмент
fig. 2 Our Lady of Hodegetria. "Cell" icon
of St. Sergius of Radonezh. Fragment

Орнамент и приемы выполнения сканного узора венцов имеют многочисленные аналогии в произведениях новгородского золотосеребряного дела XVI в.: основной рисунок из спиральных завитков выделен гладкой линией, фон узора заполнен мелкими колечками из крученой проволоки, между завитками — гладкие каплевидные лепестки и составленные из них трех- и четырехлистники. Сканый узор на венце Богоматери является ближайшей аналогией орнамента скани на окладе Евангелия 1527 г. работы новгородского серебряника Ивана Попова. По мнению Т.В. Николаевой, подписной сканный оклад Евангелия работы новгородского мастера и венец Богоматери на келейной иконе предположительно Сергия Радонежского были выполнены одной рукой [Николаева, 1976. С. 254. Ил. 76]. А.В. Рындина относит сканные венцы Богоматери к первой четверти XVI в. [Рындина, 1997. С. 140]. При этом совершенно неочевидно, что сканные венцы создавались именно для этой иконы, поскольку контур венца не соответствует абрису фигуры Богоматери и не совсем точно состыкуется с венцом Младенца. Возможно, для украшения иконы были использованы уже имевшиеся венцы, что нередко практиковалось в средневековом золотосеребряном деле.

Басма полей в виде орнаментального плетения из розеток и пламенеющих бутонов в обрамлении симметричных стеблей и длинных побегов с листьями является одним из вариантов узора, характерного для памятников Новгорода, Москвы и других центров со второй трети XVI в. В качестве аналогий можно назвать оклады икон «Богоматерь Тихвинская», «Богоматерь Царьградская», «Святой Иоанн Предтеча», «Святитель Николай Чудотворец» [Николаева, 1977. Кат. 102, 128, 194, 195], «Богоматерь с Младенцем на престоле, с предстоящими пророками Давидом и Соломоном», Москва (новгородский мастер?), 1560-е гг. [Вера и власть, 2007. С. 80–81. Кат. 24]. Узоры с орнаментальными плетениями и длинными побегом с листьями и элементами арабесок встречаются в памятниках середины — второй половины XVI в.: «Богоматерь Казанская» [Николаева, 1977. Кат. 150]; «Успение Богоматери», резная икона в басменном окладе «Богоматерь Умиление» (обе из собрания ГРМ) [«Пречистому Образу Твоему поклоняемся», 1995. С. 44–45, № 28; С. 314–315, № 210] и др. Таким образом, басменный оклад появился на иконе не ранее середины XVI в. По-видимому, этим же временем следует датировать изображения святых на полях иконы, написанные поверх красочного слоя.

В XIX — начале XX столетия икона хранилась в Троицком соборе «против раки чудотворца Сергия у ног в киоте за стеклами... Образ Богородицы Одигитрии...»⁵. Литографические изображения и фотоматериалы середины — второй половины XIX в. дают представление о том, как выглядела икона в драгоценном уборе на тот период. Первая литография келейной иконы относится к 1843–1844 гг. [ил. 3], она вошла в серию мемориальных вещей предположительно Сергия и печаталась в соответствии с требованиями к изданиям

⁵ СПМЗ. Инв. 30 рук. Опись церквей Троице-Сергиевой лавры 1805 г.



3



5



4

ил. 3 Богоматерь Одигитрия. Литография 1843–1844. СПМЗ

fig. 3 Our Lady of Hodegetria. Lithography 1843–1844. Sergiev Posad Museum-Reserve

ил. 4 Богоматерь Одигитрия. Фото 1880-х СПМЗ

fig. 4 Our Lady of Hodegetria. Photo, 1880s. Sergiev Posad Museum-Reserve

ил. 5 Богоматерь Одигитрия. Пелена 1630–1640-е гг. Мастерская Евдокии Скуратовой. СПМЗ

fig. 5 Our Lady of Hodegetria. Shroud 1630–1640s Workshop of Evdokia Skuratova Sergiev Posad Museum-Reserve

археологических древностей [Зарицкая, 2009. С. 206]. Обращают внимание фигуры приписных святых и надписи: на боковых полях называются ростовые изображения преподобных Петра Афонского и Онуфрия Великого, на нижнем поле полуфигура преподобного Афанасия Афонского. На литографии отчетливо просматриваются именуемые надписи: «Петрь», «Ануфрий», «Афанасий Афонский». На фотографии 1880-х гг. иконографические особенности приписных святых читаются не столь четко, а из надписей на накладных пластинах с трудом просматривается лишь одна [ил. 4].

Как упоминалось выше, в ранних описях 1641 г. и 1701 г. изображения на полях указывались как «преподобный Анофрей и Сергей и Никон»⁶. Эти указания соответствуют надписям на полях шитой пелены, которая, как принято считать, была создана по образцу келейной иконы. Пелена, повторяющая размеры иконы, происходит из светлицы Евдокии Скуратовой 1630–1640-х гг. и была вложена в Троице-Сергиев монастырь [Преподобный Сергей Радонежский, 2014. С. 260. № 49]. На шитой пелене «Богоматерь Одигитрия» именуемые надписи читаются четко: на боковых полях — Сергей Радонежский и Онуфрий Великий, на нижнем поле — поясное изображение Никона Радонежского [ил. 5].

В описях Троице-Сергиева монастыря 1859 г. и 1908 г. изображения святых на боковых полях определяются так же, как на литографиях этого времени, — Петр и Онуфрий Афонские: «Икона пресвятыя Богородицы Смоленския, бывшая в келлии преподобнаго Сергия; на полях оной изображены преподобныя Петр и Онуфрий Афонские, риза серебряная чеканная, оплечье и оклад басебные, три надписи серебряные с финифтью, венцы сканные на Богоматери среброзолоченныя резная цата с пятью камнями малоценными...»⁷. В связи с чем могло произойти изменение наименований святых на иконных полях?

Память Сергия Радонежского приходится на тот же день, что и Афанасия Афонского, — 5 июля, а в иконописных подлинниках облик троицкого игумена уподобляется облику афонского старца. В наиболее раннем, датируемом второй четвертью XVII в. Софийском списке иконописного подлинника Новгородской редакции отмечена память преставления преподобного Сергия — 25 сентября и достаточно подробно описана картина погребения святого, однако о его облике не сказано ничего, кроме упоминания цвета ризы: «Лежит во гробе; исподняя риза дымчата; гроб багор с белилом. У главы Сергиевы стоит святитель, сед, плешив, ризы кресчаты, брада Афонасьева и поуже. За ним диякон млад, а на стране, посреде гроба, игумен стоит, брада аки Сергиева, сед, в клобуке, а риза празелень, а испод дымчат; а за ним старцы стоят, у двух брады седые а долги; на едином риза празелень, посветлее игумновы въ дика, ряска, вохра с белилом. А подле их иных много» [Иконописный подлинник, 1873. С. 14]. В подлиннике последней четверти XVII в. из собрания БАН текст

6 СПМЗ. Инв. 289 рук. Опись 1641 г. Л. 11–11 об.; РГАДА. Ф. 237. Оп. 1. Д. 27. Опись 1701 года. Л. 8 об.–9.

7 СПМЗ. Инв. 840. Опись 1859 года. Ч. 2. Л. 2–2 об.; СПМЗ. Инв. 801 рук. Опись 1908 года. Кн. 1. Л. 7–7 об.

о погребении преподобного Сергия предварен краткой характеристикой его облика, с уподоблением преподобному Афанасию (Афонскому?)⁸. В последующем эта иконография утвердится как единственная: «... сед брада поуже Афонасьевы, власы с ушей, лежит во гробе» и приводится в других текстах⁹. Варианты без уподобления преподобного Сергия Афанасию Афонскому также встречаются [Большаков, 1998. С. 33]. В иконописных подлинниках сводной редакции XVIII в. из собраний Г.Д. Филимонова и С.Т. Большакова появляется описание места действия, отражающее эпизод Жития Сергия Радонежского, согласно которому Преподобный не разрешил ученикам «в церкви положить себя, но вне церкви скромно повелел похоронить... Церковь стоит бела, с сторону полата, а с другую (ограда), гроб стоит, во гробе лежит Сергей чудотворец, подобием сед, брада Афанасиева подоле, на главе схима празелень, риза преподобническая, испод дичь»¹⁰ [Филимонов, 1874. С. 159; ср. то же: Большаков, 1998. С. 33]. При этом в иконописных подлинниках при описании облика Афанасия Афонского указывается на его близость иконографии преподобного Сергия. Так, в Софийском подлиннике отмечено, что «Афанасий Афонский «сед, плешив, брада Сергиева, ряса санкирь с белилы» [Иконописный подлинник, 1873]. Аналогичные описания приводятся и в более поздних источниках [Филимонов, 1874. С. 38; Большаков, 1998. С. 133].

Также немало совпадений в житийных текстах Афанасия Афонского, основателя великой Лавры на Афоне, названной впоследствии в его честь, и основателя Троице-Сергиевой лавры Сергия Радонежского. В русских календарях чествование памяти Афанасия Афонского появляется в конце XIV в. с распространением Иерусалимского устава, тогда же было переведено на славянский язык его житие [Житие преподобного Афанасия Афонского, 1895]. Именно в это время начинают складываться первые редакции Жития преподобного Сергия, где троицкий игумен во многом уподобляется святителю Афанасию, который установил в монастыре общежительный устав по примеру древних палестинских обителей и неоднократно удостоивался видеть Небесную Владычицу Афона — Богородицу. Как отмечалось исследователями, рукописные жития Афанасия и Петра Афонских были известны во многих монастырях, включая Троицкий. Жития афонских святых были образцами для агиографов, прославлявших русских святых [Белоброва, 2015. С. 258]. В трудах приводятся многочисленные параллели и прямые заимствования из житий афонских святых в творчестве Пахомия Сербя, автора более десяти жизнеописаний, в том числе Сергия Радонежского и Никона Радонежского [Яблонский, 1908; Прохоров, 1989. С. 167–177]. Составленные русскими книжниками службы нередко объединяли почитание святых, память которых приходится на один день (Афанасий Афонский и Сергей Радонежский, Петр Афонский и Онуфрий) [Белоброва, 2015.

С. 259]. Изображение Петра Афонского вместе с Онуфрием было распространено в практике афонских иконописцев XVI в. [Белоброва, 2015. С. 260]. В некоторых случаях изображения объединялись не по календарному, а по патеричному принципу, как, например, в иконе из серии московских икон-святцев XVI в. с фигурами Афанасия и Петра Афонских [Антонова, Мнева, 1963. С. 80. № 444].

По свидетельству реставраторов, почитаемая икона подвергалась поновлениям и чинкам на протяжении столетий неоднократно. По-видимому, не позже 40-х годов XIX столетия во время одной из чинок изображения на полях были или написаны заново, или существенно поновлены. Отсутствие именующих надписей, плохая сохранность красочного слоя или сознательная правка послужили толчком для поновления, — возможно, это поможет уточнить технико-технологическая экспертиза. Фигуры святых получили наименования соответственно иконографическим признакам. Симметрично расположенные фигуры на боковых полях — это преподобные Онуфрий и Петр, празднование которых совершается 12 (25) июня, на нижнем поле — Афанасий Афонский, память которого приходится на 5 (18) июля. В первой половине XIX в., в период расцвета историзма, на основе возросшего интереса к прошлому и подъема национального самосознания изображение основателей афонского монашества воспринималось как напоминание и отсылка к своим историческим православным истокам. В 1843–1844 гг. создатели гравированных копий знаменитых икон при утверждении в Синоде представили «снимки» — «самые верные рисунки с... образа Богоматери и Николая Чудотворца, келейных икон преподобного Сергия» [Зарицкая, 2009. С. 205]. В 1919–1920 гг. при создании фундаментальной «Описи икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков» Ю.А. Олсуфьев обращается к историческим источникам и указывает имена святых на полях почитаемой иконы в соответствии с Описью Троице-Сергиева монастыря 1641 г.: Сергей, Никон и Онуфрий [Олсуфьев, 1919. С. 70; Олсуфьев, 1920. С. 19–20]. Эта традиция сохраняется до настоящего времени.

ЛИТЕРАТУРА

- «Пречистому Образу Твоему поклоняемся...» Образ Богоматери в произведениях из собрания Русского музея. СПб.: Palace Edition, 1995. 350 с.
- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации. Государственная Третьяковская галерея. В 2 т. Т. 2: XVI — начало XVIII века. М.: Искусство, 1963. 570 с.
- Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М.: Наука, 1996. 549 с.
- Белоброва О.А. Живопись XIV века. Живопись XVI–XVII веков / Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники. М.: Искусство, 1968. С. 73–77, 94–107.
- Белоброва О.А. О почитании избранных афонских святых в Московском государстве XVI–XVII вв. // Россия и христианский Восток. Вып. IV–V. М., 2015. С. 256–263.
- Большаков С.Т. Подлинник иконописный / Под ред. А.И. Успенского. М.: Паломник, 1998. (Репринт с 1903 г.).

8 БАН. Арх. 205. Л. 72 об.

9 ИРЛИ (Пушкинский Дом). Бобк. 4. Л. 13, посл. четв. XVII в.; БАН. Дружин. 975. Л. 36 об.

10 Г.Д. 1874. С. 159.

Вера и Власть. Эпоха Ивана Грозного / Ред.-сост. Т.Е. Самойлова. М.: Азбука, 2007. 248 с.

Гусева Э.К. Какой богородичной иконе молился преподобный Сергей // Церковная археология. Вып. 4. СПб., 1998. С. 89–95.

Гусева Э.К. Особенности сложения иконографии «Сергиева видения» («Явления Богоматери преподобному Сергию») / Искусство Средневековой Руси. ГИКМЗ «Московский Кремль». Материалы и исследования. Вып. XII. М., 1999. С. 120–138.

Житие преподобного Афанасия Афонского. По рукописи Московской Синодальной библиотеки издал И. Помяловский. СПб., 1895. 19 с.

Зарицкая О.И. Литографированные иконы троицкой мастерской // Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Материалы V междунар. конф. 26–28 сентября 2006 г. Сергиев Посад: Ремарко, 2009. С. 205–216.

Иконописный подлинник новгородской редакции по софийскому списку конца XVI века. С вариантами из списков Забелина и Филимонова [Текст]. М.: Унив. тип. (Катков и К^о), 1873. 138 с.

Николаева Т.В. Древнерусская живопись в собрании Загорского музея. М.: Наука, 1977. 203 с.

Николаева Т.В. Прикладное искусство Московской Руси. М.: Наука, 1976. 288 с.

Олсуфьев Ю.А. Иконопись // Троице-Сергиева лавра. Сергиев Посад, 1919 (репр.: М.: Индрик, 2007). С. 71–82.

Олсуфьев Ю.А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, Московская губ.: Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. 268 с.

Опись Троице-Сергиева монастыря 1641/1642 года. Исследование и публикация текста / Изд. подг. Л.А. Кириченко, С.В. Николаева. М.: Индрик, 2020. 1072 с.

Попов Г.В. Московские художники в Дмитровском княжестве. Конец XIV — первая треть XVI века. М.: Северный паломник, 2007. 240 с.

Попов Г.В. Художественная жизнь Дмитрова в XV–XVI вв. М.: Наука, 1973. 147 с.

Преподобный Сергей Радонежский. Образ простоты, правды, святости. Иконография XV — начала XX века. М.: Лето, 2014. 432 с.

Прохоров Г.М. Пахомий Серб // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2 (вторая половина XIV — XVI в.). Ч. 2. Л., 1989. С. 167–177.

Рындина А.В. К истории реставрации окладов иконы «Богоматерь Владимирская» в XV в. / Древнерусское искусство: Исследования и атрибуции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 136–147.

Филимонов Г.Д. Сводный иконописный подлинник XVIII века: По списку Г. Филимонова. М.: Унив. тип. (Катков и К^о), 1874. 435 с.

Флоренский П.А. Моленные иконы преподобного Сергия // Журнал Московской Патриархии, 1969. № 9. С. 80–90.

Яблонский В. Пахомий Серб и его агиографические писания. СПб., 1908. 314 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Святые на полях иконы «Богоматерь Одигитрия» «моления чудотворца Сергия»

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Воронцова Людмила Михайловна — кандидат исторических наук, заведующая филиалом «Ризница Троице-Сергиевой лавры», Сергиево-Посадский музей-заповедник, пр. Красной Армии, 144, г. Сергиев Посад Московской обл., Российская Федерация, 141300. riznitsa14@yandex.ru

АННОТАЦИЯ

Икона «Богоматерь Одигитрия» из собрания СПМЗ, согласно монастырскому преданию, являлась «келейным» образом основателя Троице-Сергиева монастыря преподобного Сергия Радонежского. На боковых и нижнем полях иконы помещены изображения трех святых, имена которых в разные периоды времени определялись по-разному. Почитаемая икона подвергалась поновлениям и чинкам на протяжении столетий неоднократно. Во время одной из чинок изображения на полях были или написаны заново, или существенно поновлены. В статье рассматриваются иконографические особенности и состав изображений на полях иконы в определенные исторические периоды.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Икона, Богоматерь Одигитрия, Сергей Радонежский, Троице-Сергиева лавра, приписные святые, иконография.

TITLE

Saints on the Margins of the Icon “Our Lady of Hodegetria” “Prayers of Sergius the Miracle Worker”

AUTHOR

Vorontsova, Liudmila Mikhailovna — Candidate of Historical Sciences, Head of the “Sacristy of the Trinity-Sergius Lavra” branch, Sergiev Posad Museum-Reserve, 144 Red Army Ave., Sergiev Posad, Moscow region, Russian Federation, 141300. riznitsa14@yandex.ru

ABSTRACT

The icon “Our Lady of Odigitria” from the Sergiev Posad Museum-Reserve collection, according to the monastery legend, was a personal “cell” icon of the founder of the Trinity-Sergius Monastery, St. Sergius of Radonezh. On the side and bottom margins of the icon there are images of three saints whose names were identified in different ways over the time. The revered icon has been renovated and refurbished several times over the centuries. During one of the repairs, the images in the margins were either overpainted or significantly updated. The article examines the iconographic features and composition of images in the margins of the icon in certain historical periods.

KEYWORDS

Icon, Our Lady of Hodegetria, Sergius of Radonezh, Trinity-Sergius Lavra, added saints, iconography.

REFERENCES

- «Prechistomu Obrazu Tvoemu pokloniaemsia...» Obraz Bogomateri v proizvedeniakh iz sobraniia Russkogo muzeia ("Worshipping Your Holy Image..." The Image of the Mother of God in the Russian Museum Collection). Saint Petersburg, Palace Edition Publ., 1995. 350 p. (in Russian).
- Antonova V.I., Mneva N.E. Katalog drevnerusskoi zhivopisi XI — nachala XVIII vv. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. V 2 t. T. 2: XVI — nachala XVIII veka. (Old Russian Painting of 11th — Early 18th cc. Catalogue. A Study in Historical and Artistic Classification. State Tretyakov Gallery. Vol. 2: 16th — early 18th Century). Moscow, 1963. 570 p. (in Russian).
- Baldin V.I., Manushina T.N. Troitse-Sergieva Lavra. Arkhitekturnyi ansambl' i khudozhestvennye kollektsii drevnerusskogo iskusstva XIV–XVII vv (Trinity-Sergius Lavra. Architectural Ensemble and Art Collections of Ancient Russian Art of the 14th–17th centuries). Moscow, Nauka Publ., 1996. 549 p. (in Russian).
- Belobrova O.A. 14th century Painting. 16th–17th centuries Painting. Troitse-Sergieva Lavra. Khudozhestvennye pamiatniki (Trinity-Sergius Lavra. Monuments of Art). Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, pp. 73–77, 94–107. (in Russian).
- Belobrova O.A. On the Veneration of Selected Athos Saints in the Moscow State of the 16th–17th centuries. Rossiia i khristianskii Vostok (Russia and the Christian East). Issue 4–5. Moscow, 2015, pp. 256–263 (in Russian).
- Bolshakov S.T., Uspenskii A.I. (eds.) Podlinnik ikonopisnyi (Pattern Book for Icon-Painting). Moscow, Palomnik Publ., 1998 (Reprint from 1903 edition) (in Russian).
- Filimonov G. (ed.) Ikonopisnyi podlinnik novgorodskoi redaktsii po softskomu spisku kontsa XVI veka. S variantami iz spiskov Zabelina i Filimonova [tekst] (Pattern Book for Icon-Painting, Novgorod Edition, after the Sofia Manuscript Copy of the late 16th century. With Versions from the Copies by Zabelin and Filimonov [Text]). Moscow, Universitetskaia tipografiia Publ., 1873. 138 p. (in Russian).
- Filimonov G.D. Svodnyi ikonopisnyi podlinnik XVIII veka: Po spisku G.Filimonova (17th Century Omnibus Pattern Book: based on G. Filimonov's Copy). Moscow, Universitetskaia Tipografiia Katkov I K. Publ., 1874. 435 p. (in Russian).
- Florenskii P.A. Private Icons of St. Sergius. Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii (Bulletin of Moscow Patriarchy), 1969, no. 9, pp. 80–90 (in Russian).
- Guseva E.K. Iconography of "Sergius Vision" ("Mother of God Appearing to St. Sergius") and the Way it Developed. Iskusstvo Srednevekovoi Rusi. GIKMZ «Moskovskii Kreml'». Materialy i issledovaniia (Old Russian Art. Moscow Kremlin Museums. Studies and Materials), Issue 12. Moscow, 1999, pp. 120–138 (in Russian).
- Guseva E.K. Which Mother of God Icon did St. Sergius Pray to. Tserkovnaia arkheologiia (Church Archeology), issue 4, Saint Petersburg, 1998, pp. 89–95 (in Russian).
- Iablonskii V. Pakhomii Serb i ego agiograficheskie pisanii (Pachomius the Serb and his Hagiographic Writings). Saint Petersburg, 1908. 314 p. (in Russian).
- Kirichenko L.A., Nikolaeva S.V. (eds.) Opis' Troitse-Sergieva monastyria 1641/42 goda (Inventory of Trinity Lavra of St. Sergius 1641/42). Moscow, Indrik Publ., 2020. 1072 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. Drevnerusskaia zhivopis' v sobranii Zagorskogo muzeia (Old Russian Painting in the Collection of Zagorsk Museum). Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 203 p. (in Russian).
- Nikolaeva T.V. Prikladnoe iskusstvo Moskovskoi Rusi (Decorative Art of Moscow Rus'). Moscow, Nauka Publ., 1976. 288 p. (in Russian).
- Ol'suf'ev Iu.A. Icon Painting. Troitse-Sergieva lavra (Trinity Lavra of St. Sergius). Sergiev Posad, 1919, pp. 71–82 (reprinted in: Moscow, Indrik Publ., 2007) (in Russian).
- Ol'suf'ev Iu.A. Opis' ikon Troitse-Sergievoi lavry do XVIII veka i naibolee tipichnykh XVIII i XIX vekov (Inventory of Trinity Lavra of St. Sergius Icons till 18th century and the Most

- Typical Icons from 18th and 19th centuries). Sergiev, Commission of Art and Antiquity Preservation in Trinity Lavra of St. Sergius Publ., 1920. 268 p. (in Russian).
- Pomialovskii I. (ed.) Zhitie prepodobnogo Afanasiia Afonskogo. Po rukopisi Moskovskoi Sinodal'noi biblioteki izdal I. Pomialovskii (Hagiography of Athanasius the Athonite. After a Manuscript from Moscow Synodal Library, published by I. Pomialovsky). Saint Petersburg, 1895. 19 p. (in Russian).
- Popov G.V. Khudozhestvennaia zhizn' Dmitrova v XV–XVI vv. (Artistic Life of Dmitrov in 15th — 16th cc.). Moscow, Nauka Publ., 1973. 147 p. (in Russian).
- Popov G.V. Moskovskie khudozhniki v Dmitrovskom kniazhestve. Konets XIV — pervaiia tret' XVI veka (Moscow Artists in the Dmitrov Principality. Late 14th — first third of 16th cc.). Moscow, Nauka Publ., 2007. 240 p. (in Russian).
- Prepodobnyi Sergii Radonezhskii. Obraz prostoty, pravdy, sviatosti. Ikonografiia XV — nachala XX veka (St. Sergius of Radonezh. The Image of Simplicity, Truth and Holiness. 15th — early 20th century Iconography). Moscow, Leto Publ., 2014. 432 p. (in Russian).
- Prokhorov G.M. Pachomius the Serb. Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi (Dictionary of Old Russian Scribes and Books), Issue 2, second half of 14th — 16th c., part 2. Leningrad, 1989, pp. 167–177 (in Russian).
- Ryndina A.V. To the Restoration History of the Covers of the "Our Lady of Vladimir" in 15th c. Drevnerusskoe iskusstvo: Issledovaniia i atributsii (Old Russian Art: Studies and Attributions). Saint Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1997, pp. 136–147 (in Russian).
- Samoilova T.E. (ed.) Vera i Vlast'. Epokha Ivana Groznogo (Faith and Power. The Age of Ivan The Terrible). Moscow, Azbuka Publ., 2007. 248 p. (in Russian).
- Zaritskaia O.I. Lithographic Icons of Troitsa Workshop. TSL v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii. Materialy V mezhdunarodnoi konferentsii. 26–28 sentiabria 2006 goda (Holy Trinity-St. Sergius Lavra in the History, Culture and Spiritual Life of Russia. Materials of the 5th International Conference. September 26–28, 2006). Sergiev Posad, 2009, pp. 205–216 (in Russian).

О происхождении изразцового декора Петропавловского собора в Казани

© 2021

УДК 726.5.04:738.81(470.41-25)
ББК 85.125(2)

Поступила в редакцию 01.12.2021

Петровская революция в архитектуре решительно изменила дальнейшее развитие русского искусства, однако далеко не сразу затронула все его целиком. Московское наследие к концу XVII в. было весьма значительным, поэтому переработать его или отказаться от него в одночасье было бы сложно. Более того, на многих уровнях жизни происходил не столько разрыв, сколько включение ранее созданного в рамки новой жизни.

Мастера Московской Руси в XVI—XVII вв. привычно следовали европейской традиции в технологиях, иконографии, сюжетах, и привыкли к ней настолько, что почти перестали воспринимать как чуждую, легко встраивая произведения западных мастеров, давно появившиеся на московской почве, в современный, претендовавший на более высокую степень вестернизации, контекст. Используя полученные навыки, русские зодчие последнего десятилетия XVII и первой трети XVIII в. создавали произведения, которые не выглядели чрезмерно архаичными, хотя представляли собой обычные для предшествовавшей эпохи переработки западных моделей.

В значительной степени это касалось и сферы декора, в составе которого заметно выделялась традиция использовать изразцы для украшения фасадов. Это искусство, позволявшее и «обновлять» ранее созданные здания (характерный пример — собор Высоко-Петровского монастыря в столице) и возводить новые памятники в стиле своеобразного симбиоза древнерусских, московских и новых европейских элементов, было особенно характерно для Москвы и провинциальных столиц в Поволжье, Сибири и на Русском Севере. Одним из произведений, выполненных в «региональном» стиле, стал Петропавловский собор в Казани [ил. 1].

Собор расположен в верхней, центральной, части города и вместе с колокольной служит доминантой, формирующей вертикально-объемную структуру исторической части Казани. Храм заложен в 1722 г., в 1726 г. его освятил митрополит Казанский и Свияжский Сильвестр [Баженов, 1847. С. 56–58; Малов, 1890. С. 2]. Строительство ознаменовало пребывание в Казани Петра I, отправ-



ил. 1 Собор Петра и Павла в Казани. Фото до реставрации 1887–1890 гг. (после 1853)
Архив АО ТСНРУ



fig. 1 Peter and Paul Cathedral in Kazan. Photo before restoration 1887–1890 (after 1853)
Special Scientific and Restoration Department of Tatarstan Corporation Archive
ил. 2 Собор Петра и Павла во время реставрации. Фото 1890. Архив АО ТСНРУ
fig. 2 Peter and Paul Cathedral during the restoration. Photo, 1890. Special Scientific and Restoration Department of Tatarstan Corporation Archive

лявшегося по Волге на Каспий в поход против Персии. Царь прибыл в Казань 27 мая и отплыл 8 июня 1722 г. [ил. 2].

В соборе служили вплоть до 1939 г. В 1960 г. его официально признали памятником архитектуры (памятник федерального значения в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР от 30.10.1960 г. №1327). В 1964 г. после ремонтных работ в нижнем храме открыли Казанский планетарий, а верхний в 1967 г. заняла Татарская научно-реставрационная производственная мастерская. В 1989 г. собор был возвращен Церкви и заново освящен.

К настоящему времени Петропавловский собор в основном сохранил объемно-планировочную структуру и художественное убранство, в том числе изразцовый декор¹. Его отличают чрезвычайно богатые белокаменные и лепные детали наличников окон и обрамлений дверных проемов, карнизов,

¹ С 2016 г. и по настоящее время проведения реставрационных работ, которые в 2021 г. коснулись изразцового декора. Работы проводились ООО «ИГИТ». Генеральный директор — В.М. Кувшинников, главный архитектор АО «ТСНРУ». — Р.Р. Раимова.



3



4



5

ил. 3 Изразцовая вставка из пяти фрагментов
Архив ОАО ТСНРУ, 2015

fig. 3 Tile of five fragments. Archive
of JSC TSNRU, 2015

ил. 4 Вставка из пяти изразцов в декоре
Петропавловский собор в Казани. Фото 2021

fig. 4 An insert of five tiles in the decor
of the Peter and Paul Cathedral in Kazan
Photo 2021

ил. 5 Вставка из одного изразца в декоре
Петропавловский собор в Казани. Фото 2021

fig. 5 A single tile insert in the decor
of the Peter and Paul Cathedral in Kazan
Photo 2021

сдвоенных полуколонн и органичная деталь декора — вставки из рельефных полихромных изразцов в простенках окон второго этажа. Это полихромно окрашенные гирлянды виноградных лоз с листьями и гроздьями, плоды и цветы. Изразцы установлены на втором ярусе собора и на парапетах обходных галерей южного, западного и северного фасадов. Можно видеть 19 вставок двух типов: 10 — составные композиции (клейма) из пяти изразцов каждая (51,5 × 51,5 см), и 9 — одиночные изразцы (32–32,5 × 32–32,5 см) с коробчатой румпой (8–9 см) [ил. 3].

Ранее фасадные изразцы Петропавловской церкви не публиковались и в поле зрения искусствоведов не попадали. При описании памятника встречаются лишь чрезвычайно краткие упоминания. Исключением является пуб-

ликация протоирея Петропавловского собора П.В. Малова [Малов, 1890], дающая представление о размещении изразцового декора на памятнике.

Изобразительные материалы не менее скудны. Среди выявленных видов самыми ранними являются литографии Э.П. Турнерелли 1830-х [Турнерелли, 1839] и фотографии середины и начала XIX в. В 70–80-е гг. XIX в. появляются фотографии Петропавловского собора, сделанные до проведения в конце 80-х гг. XIX в. больших ремонтных работ в здании собора и колокольне. Все они сняты с южной стороны Петропавловского собора [Малов, 1890. С. 47–58]. На фотографии В.П. Бебина начала 1890-х гг. видны общие виды изразцовых деталей собора.

Натурные и архивные исследования, а также изучение археологических находок на территории Казанского кремля, выполненные в 2021 г., позволили представить сложную картину создания, утрат, а также замены и реставрации изразцового декора памятника в ходе реставрационных работ конца 1880-х годов по проекту и под руководством архитектора М.Н. Литвинова².

К тому времени собор остро нуждался в реставрации. Пожары (1742, 1749, 1757, 1815, 1842 гг.) и нашествие Емельяна Пугачева на город (1774 г.) причинили огромный ущерб храму. К середине 1870-х гг. разрушение фундаментов привело к катастрофическому состоянию здания. По стенам и сводам шли огромные трещины, стены придела отошли от основного объема здания и грозили обрушением. Колокольня стала крениться. Оба придела в силу аварийного состояния закрыли еще в 1860 г., иконостасы разобрали, престол и жертвенник вынесли. В 1888 г. разобрали и приделы.

В 1888 и 1889 гг. подвели новый фундамент, с откосом к окружающему погосту. Разобрали западную пристройку 1853 г., восстановили приделы с северной стороны собора, а также северную лестницу по остаткам фундамента, северную и западную паперти, южную лестницу и крыльцо; на южном фасаде поздний дверной проем вновь сделали окном. Значительные работы были проведены на фасадах здания, где полностью заменили лепнину на стенах, резные белокаменные колонки и карнизы окон. Живописцы Академии художеств И.Н. Хрусталева и С.А. Киселева заново написали иконы на фасадах. С полным основанием можно считать, что в ходе этой реставрации был восстановлен первоначальный вид памятника.

Эти масштабные работы не могли не коснуться изразцового декора, видимо частично сохранившегося на храме. Об этом свидетельствует фотография, выполненная после 1853 г. и до начала реставрационных работ, на которой виден новый западный крытый пристрой, старая ограда на белокаменных столбах и изразцовая вставка на втором ярусе фасада между окнами храма и алтаря [ил. 1].

Однако в архиве М.Н. Литвинова не сохранилось документальных свидетельств реставрации изразцов, не известны и имена исполнителей. Итог

² Часть проекта хранится в архиве Национального музея РТ.

этих работ отразило описание Малова 1890 г.: «Кроме сего, по середине 2-го этажа церкви идет вокруг ее с 3 сторон: южной, западной и северной ряд украшений из изразцов. На них, по голубому полю, вытеснены мелкие цветы — белые и желтые. Изразцы сии расположены попарно, по одному с той и другой стороны полуколонн, поставленных на стенах храма в линиях разделения: а) настоящей церкви от трапезы, б) алтаря от настоящей церкви и в) при углах храма юго-западном и северо-западном. При 1-ом один изразец на южной стороне угла, другой на западной стороне угла, при 2-м один изразец на северной стороне угла, другой на западной его стороне. С северной же стороны изразцы поставлены только в линии разделения настоящей церкви от трапезы, а в линии разделения алтаря от настоящей церкви изразцов на северной стороне нет...» [Малов, 1890. С.12].

В итоге можно считать, что сохранившиеся до настоящего времени в декоре храма изразцы, относясь в основном к 1887–1890 гг., представляют собой маркеры всех периодов строительства, перестройки и реставраций. Более того, среди керамических вставок встречаются известково-гипсовые и бетонные фрагменты с аналогичным подлинным изразцам рельефным изображением и следами полихромной закраски, которыми заменяли утраченные керамические детали. Причиной утраты подлинных изразцов на северной стене собора и одного изразца на западном фасаде, скорее всего, стал вандализм: они расположены на высоте человеческого роста, сохранившиеся же изразцы располагались значительно выше. Известково-гипсовые вставки можно отнести к реставрации собора 1970-х гг., тогда как бетонные отливки, качество и сохранность которых много лучше известково-гипсовых, очень схожи по составу раствора с отливками лепнины на восьмерике храма, выполненными в 1887–1889 гг. Возможно, они были утрачены и заменены почти сразу после реставрации, и мастера, выполнявшие лепнину из цемента, изготовили и эти вставки, тем более что службы в соборе продолжались до 1939 г. В этот период в нижнем храме были высланы полы из бетонной плитки с рисунком.

Неоднократно доказано, что дата изготовления изразцов на памятниках с керамическим декором как правило соответствует дате постройки или перестройки [Филиппов, 1915. С.4.; Баранова, 2008. С.106–117; Она же, 2009 (1). С.125–136]. В керамическом убранстве Петропавловского собора мы наблюдаем ту же картину, подтверждающую связь изразцового декора (рельефных полихромных изразцов с глазурированной поверхностью) не только со временем строительства, но и с перестройкой при реставрации.

Как известно, к середине XIX в. в реставрации сложилась практика замены утраченных или обветшавших изразцов на их «копии». Можно ли говорить в этом случае о создании реставраторами подлинного образа сохранившихся на памятнике изразцов? По нашему мнению, реставратор уровня Литвинова не мог действовать иначе. Тем не менее было предпринято «исследование в исследовании», позволившее высказать уверенность в достоверности керамического декора храма.

Все керамические вставки на соборе изготовлены из красной глины с примесью шамота и покрыты эмалью (глухой глазурью) трех цветов — белого, желтого и зеленого в разных вариантах: глуховатого бирюзово-зеленого, холодного оттенка для фона и, в незначительном количестве — яркого травянисто-зеленого. Черепок изразцов — однородный, без включений, плотный, равномерно зернистый, красного цвета, в отдельных случаях — темно-красного, что свидетельствует о присутствии в исходной глиняной массе соединений железа.

Форма изразцовой вставки — квадрат с основой в виде центрального панно. Композиция — в виде кессона или ковчега, с вписанными друг в друга полями. Центральная часть углублена относительно рамы. Рама в профиль — четвертной валик, в нижней части подчеркнутый полосой рельефного витого шнура и тонкой прямой линией. Внутреннее поле — плоское и делится на центральное панно, обведенное прямой выступающей рамкой, и бордюр, помещенный между панно и рамой.

Декор изразцов полностью растительный, со слабо выраженными классическими мотивами. Рельефный декор всех составных вставок одинаков, декор их центрального фрагмента полностью совпадает с декором одиночных изразцов. На центральное панно помещены букет из фантастических цветов, остроконечных листьев («аканф») и плодов, которые напоминают бутоны, коробочки мака или вытянутые гранаты, а также переданная схематически гроздь винограда. Букет не симметричен и далек от формы классической розетки, однако композиция выглядит центрованной. Полосу бордюра образуют цветущие побеги, исходящие из звездчатых розеток, которые помещены по четырем углам квадрата. При этом правая верхняя и левая нижняя розетки, в отличие от левой верхней и нижней правой, побегов не дают. На стеблях-побегах, прорисованных достаточно свободно, больше цветов, чем листьев (форма напоминает тюльпаны и лилии). За исключением угловых розеток, композиция бордюра не симметрична, и каждая из сторон изразца несет свою версию цветущих стеблей (побегов) как в отношении формы, так и в отношении покраски (белая или желтая эмаль) [ил. 4, 5].

Несколько более классическим выглядит декор изразцов, обрамляющих центральное панно: он полностью симметричен, причем имеет четыре оси: две проходят через середины сторон квадрата, две другие — по его диагоналям. Все восемь точек симметрии на раме отмечены крупными листьями, покрытыми белой эмалью (на боковых сторонах пучки листьев можно трактовать и как цветы; в углах — только как вытянутые острые листья с двумя вырезами по краям, то и другое явно восходит к аканфам). От нижних точек этих листьев выпущены М-образно изогнутые побеги. Они одинаковы (отличия очень мелкие) и в месте перелома имеют одинаковые цветы-лепестки. В целом композицию бордюра можно сравнить с пережиточными версиями арабески, особенно если учесть отдаленное сходство цветов, расположенных в середине каждой стороны и на побегах, с исходными средневековыми вариантами «лотосов».

Следует отметить, что на бордюре соблюдена строгая иерархия цвета: бирюзово-зеленоватая эмаль использована только для фона, а белая, желтая и травянисто-зеленая — для побегов, цветов и листьев. Ни на внутреннем бордюре, ни на панно такого распределения нет: бирюзовая эмаль там покрывает как фон, так и рельефные элементы, то есть стебли и часть листьев с цветами, а белая и желтая используются только для выделения тех элементов, которые следует считать цветами. Особенно активно бирюзовым окрашено панно: этот цвет покрыл здесь большую часть букета, растворив его в фоне. Желтая эмаль применена для всех сторон квадратов внутри поля (два тонких прямых и один шнуровой), что позволило эффектно разделить поля, покрытые в основном бирюзовой эмалью.

Петропавловский собор — единственный памятник в Казани, где в декоре сохранились подобные изразцы, но аналоги им встречаются среди археологических находок в Спасо-Преображенском и Троицком монастырях Казанского кремля и некоторых городских постройках, в том числе близ храма Параскевы Пятницы (построен в 1728 г. на средства купца Ивана Афанасьевича Михляева).

К настоящему времени найдено 16 фрагментов изразцов, рельефных терракотовых и полихромных, изготовленных из красножгущейся глины с примесью шамота³. Румпа изразцов коробчатая, высотой около 9 см, без отверстий. На тыльной стороне некоторых изразцов сохранились следы сажи. По мнению М.М.Зубаревой, «все они являются частью аналогичных петропавловским изразцам изображений с композицией из фруктов и листьев в широкой рамке с цветами. В центре лицевой пластины изображено по три плода, напоминающих плоды айвы или граната в окружении множества листьев и цветов. На изразцах имеется рамка шириной 5 см. Внутри широкой рамки по углам изображено по одному многолепестковому цветку, между ними от угла к углу тянутся тонкие длинные стебли с изящными листьями» [Зубарева, 2013. С.157–158].

Таким образом, сохранившиеся на Петропавловской церкви изразцы были распространены в Казани, украшая храмы и печи. Можно считать, что полихромные изразцы использовались в декоре и зданий, и печей, а терракотовые — только в печной облицовке.

3 Ситдилов А.Г. Отчет об археологических охранно-спасательных раскопках в Казанском кремле на месте прокладки коммуникаций (Проходной канал) в 2004 г. Р. LXIII А. Т. I. / Научный фонд Музея археологии РТ Института истории им. Ш. Марджани АН РТ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 186; Он же. Отчет об археологических наблюдениях на территории Казанского кремля в 2004 г. (У Братского корпуса) / Научный фонд Музея археологии РТ Института истории им. Ш. Марджани АН РТ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 204; Старостин П.Н. Отчет об археологических исследованиях в районе церкви Параскевы Пятницы, проведенных летом 1999 г. Р. XXV / Научный фонд Музея археологии РТ Института истории им. Ш. Марджани АН РТ. Ф. 2. Оп. 1. Ед. хр. 87. Приношу искреннюю благодарность А.Г. Ситдилову, М.М. Зубаревой, Н.И. Казариной за помощь в сборе материала.

По мнению известного археолога Казани А.Г.Ситдикова, изразцы являются характерными элементами материальной и духовной культуры русского городского поселения XVI–XVIII вв.: «Изразцы представляют собой яркий вещевой комплекс с сюжетными и растительными рисунками. На сегодня в Кремле выявлено более 1000 фрагментов изразцов, из них более десятка целых. Значительная их часть состоит из красноглиняных изразцов без поливы, иногда сюжетным рисунком, характерным для более ранних форм XVI–XVIII вв. Среди них имеются настенные изразцы, хотя присутствует небольшая группа поясовых и перемычных [ил. 7, 8].

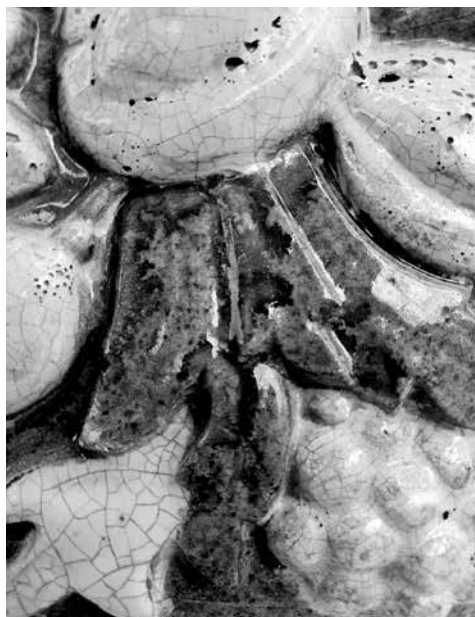
Очень яркую и выразительную группу составляют поливные изразцы. Среди них есть несколько ранних красноглиняных с зеленой поливой и сюжетным орнаментом, характерных для середины XVII в. Большая часть их представлена полихромными рельефными изразцами. Они датируются по материалам памятников XVII в. Реже встречаются белоглиняные изразцы с бело-голубой плоской росписью, характерные для более поздних периодов» [Ситдилов, 2006. С.102].

Документальных и археологических свидетельств производства рельефных полихромных изразцов в Казани пока не обнаружено. Изделия XVII–XVIII вв. свидетельствуют, скорее, о широких торговых отношениях этого региона. Эволюция местного изразца, в общих чертах соответствующая линии его развития в России (терракота, поливные рельефные изразцы, поливные рельефные изразцы с элементами росписи) имела местные особенности. Так, в Казани, Свияжске, Болгарах в XVII — начале XVIII в. производили печные неполивные изразцы со своеобразными фольклорными элементами. При этом поливные (зеленые) изделия здесь отсутствуют. Также в этом регионе встречаются изразцы (например, терракотовые изделия с библейскими сюжетами из Казанского архиерейского дома в Казанском кремле), не имеющие аналогов в Центральной России [подробнее см.: Зубарева, 2008. С.184–187; Она же, 2011. С.29–38].

Аналогами изразцам из декора церкви Петра и Павла и фрагментам из раскопок в Казани можно считать найденные в историческом центре Нижнего Новгорода в слое XVII в. фрагменты терракотовых изразцов с подобным обрамлением средника, характерным орнаментом и типом румпы (коробчатая), хранящиеся в Нижегородском музее-заповеднике.

По нашему мнению, местом производства изразцов из декора церкви Петра и Павла в Казани, а также всех рассмотренных выше аналогов, может быть Балахна. Балахна как один из крупнейших центров изразечного производства известна с XVI в., а в XVII в. местные производители обладали всеми возможностями для изготовления крупноформатных изразцов, включая хорошо оснащенные мастерские с печами для их обжига [Немцова, 1991. С.171–179; Казарина, 2021]. В первой половине XVIII в. эти навыки не были утрачены.

Как известно, балахнинские изразцы делали не только в самой Балахне и прилегающих к ней селениях, но и на территории всего Балахнинского уезда, куда входили Городец и Василева Слобода, известные своим гончар-



6

ил. 6 Фрагмент рельефа изразца в декоре Петропавловского собора в Казани. Фото 2021

fig. 6 A fragment of a tile relief in the decor of the Peter and Paul Cathedral in Kazan. Photo 2021

ил. 7,8 Фрагменты изразцов, найденные во время археологических раскопок в Казанском кремле. Фото М.М. Зубаревой

fig. 7,8 Fragments of tiles found during archaeological excavations in the Kazan Kremlin. Photo by M.M. Zubareva

ил. 9 Изразцовое панно из декора колокольни церкви Козьмы и Дамиана в Садовниках в Москве. Начало 1680-х МГОМЗ

fig. 9 A tiled panel from the decoration of the bell tower of the of Cosmas and Damian church in Sadovniki in Moscow. Early 1680s. MGOMZ

ил. 10 Изразцовое панно из декора колокольни церкви Спаса в Балахне. Начало XVIII в.

fig. 10 Tiled panel from the decoration of the bell tower of the Savior Church in Balakhna. Early 18th century



7



8



9



10

ным производством, а также изготовлением поливной черепицы. В других городах мастера получали новый опыт, в том числе и в работе с рельефными многоцветными изразцами. На наш взгляд, в изготовлении заказа для Петропавловской церкви принимали участие ведущие мастера Балахны.

В коллекциях изразцов многих музеев балахнинские изразцы занимают важное место, отличаясь не только характерной коробчатой румпой без отверстий, но и активным использованием бирюзового цвета, а также его оттенков. Разные оттенки имеет и желтый (зеленоватый) цвет изделий, а также синий, зачастую уходящий в зеленый или голубой оттенок. Границы цветов росписи зачастую нарушены [ил. 10].

В Казани не только изразцы на церкви Петра и Павла можно связать с Балахной. Среди археологических находок имеются полихромные изразцы с птицами, найденные на территории Казанского кремля, а также другие свидетельства поставок из Балахны.

Изразцовые вставки на Петропавловской церкви, которые, как мы предполагаем, были выполнены в Балахне, несут в себе к тому же явные черты московского изразцового производства. Исследователи неизменно отмечают единство художественных подходов и принципов, связывающих производство изразцов в Балахне, Поволжье и Центральной России.

В оформлении церкви Петра и Павла в Казани использованы декоративные вставки, из которых можно было составлять горизонтальные или вертикальные ряды. Во второй половине XVII в. вставки в ширинках, выполненные из рельефных полихромных изразцов, имели широкое распространение. В первую очередь это связано с феноменом изразцового декора Ново-

Иерусалимского монастыря и переводом в 1666 г. монастырских мастеров-изразечников в столицу.

Продолжившийся в Москве процесс освоения, переработки, а порой и прямого копирования новоиерусалимских приемов и форм шел параллельно с созданием новых композиций. Московские мастера обладали всеми возможностями для производства крупноформатных изразцов, в том числе и хорошо оснащенными мастерскими, необходимыми для обжига подобных изделий. В Москве в XVII в. полихромные изразцы применяли во множестве сочетаний, однако в оформлении зданий использовались сравнительно устойчивые приемы и повторяющиеся детали, что обеспечивало известное единство решений. Развитие шло по пути укрупнения отдельных изделий и создания их универсальных сочетаний.

Важно отметить, что увеличение размера не было автоматическим; для размещения в верхних частях здания в поле изразца вводили меньше элементов (это требовало сознательного отбора), и оно становилось свободнее; просчитывалась (подбиралась) необходимая пропорция укрупнения все более выразительного рисунка.

Изразцы с растительным орнаментом составляют самую многочисленную группу. Наиболее часто встречающийся вариант растительных узоров — так называемые травы (с листвой и цветами), изображения которых использовались в качестве основного или дополняющего мотива в сочетании с плодами (фруктами), вид которых не был лишен ботанической определенности, столь характерной для этого времени [ил. 9].

Стремление к уменьшению числа деталей при строительстве заметно даже в наиболее престижных сооружениях. Но разнообразие, вариативность, видимо, оставались важной целью, которую достигали с помощью различных сочетаний и перестановок подчеркнуто ограниченного количества элементов. Большое разнообразие достигалось также путем варьирования окрашенности, в том числе фона. Это был один из самых удобных способов добиться новизны, например, в крупноформатных изразцах, что мы и видим на примере Петропавловской церкви.

Богатство и статусный характер изразцовых облицовок обеспечивались ограниченным количеством разновидностей полихромных изразцов и еще меньшим количеством форм для них, так что при всем изобилии и некотором разнообразии деталей на фасадах зданий той эпохи легко читается устойчивая, узнаваемая система, состоявшая зачастую из стандартных элементов. Появляются своего рода картины, в частности, «натюрморты» с плодами и листьями, полюбившиеся заказчикам.

Можно говорить о широком распространении столичных изделий на всей территории Русского государства во второй половине XVII в. С появлением мощного производства изразцов в Москве их применение приобрело массовый характер и шло в разных направлениях [Баранова, 2010 С.119–128]. Вслед за Москвой с небольшим отставанием и провинция перешла к широкому использованию новых видов изразцов — полихромных эмалевых, или

ценных, которые явно доминировали, несмотря на значительно более высокую цену, что является свидетельством изменения моды и в то же время роста благосостояния горожан.

В городах, среди них Ярославль, Владимир и Суздаль, Балахна, Калуга, Великий Устюг, Соликамск и др., где велось крупное строительство и имелось собственное кирпичное производство, возникли изразцовые центры. Менее крупные местные изразцовые промыслы создавались и при монастырях. Более того, при рассмотрении изделий мы видим, что практически в каждом городе была собственная, иногда незначительно, но отличающаяся от московской, версия композиций и приемов оформления, а также местные нюансы декорирования лицевых пластин. Региональные разновидности изразцового декора заставляют задуматься о механизмах и условиях его создания [Баранова, 2014. С. 98–106].

В начале XVIII в. новые архитектурные тенденции вытеснили с фасадов яркое изразцовое убранство, которое перестало быть актуальным для программ строительства. В Москве эта линия оборвалась довольно резко, тогда как в провинции изразцы продолжали использоваться в украшении зданий в течение первой четверти XVIII в., что мы и наблюдаем в Казани.

Исследование изразцов из церкви Петра и Павла свидетельствует о другом способе создания изразцового декора — закупке готовых изделий. Местное купечество осознавало не только стоимость, но и значение ценного декора. Сооружения с ярким, сверкающим нарядом, построенные на средства знатных посадских, прославляли своих именитых заказчиков, зримо демонстрируя их статус. Безусловно, такая заметная, яркая деталь архитектурного убранства появилась благодаря развитым вкусам и финансовым возможностям заказчиков, и выбор крайне дорогого в XVII в. материала — ценных изразцов — осуществлялся ими [Баранова, 2009 (2). С. 210–233].

Как известно, строительство Петропавловского собора шло на средства местного купца Ивана Афанасьевича Михляева [Баженов, 1890. С. 2]. Отметим, что каменный храм Параскевы Пятницы, близ которого были найдены аналогичные петропавловским изразцы, был построен в 1728 г. также на средства И. А. Михляева. Во время посещения Казани в 1722 г. Петр I разместился в его доме. Недавние натурные исследования этого дома («Дом Михляева-Дряблова XVIII в.», ул. Мусы Джалиля, д. 19) выявили многочисленные фрагменты печных изразцов, относящихся к XVIII в.⁴ Самые ранние из них датируются первой четвертью столетия. Это рельефные изразцы с синей росписью по белому фону, бытовавшие в Казани в то время. Аналогичные изразцы были найдены и на территории Казанского кремля. Их можно отнести к балахнинским изделиям.

4 Таблица обнаруженных элементов. Объект культурного наследия регионального значения Дом Дряблова XVIII в. городе Казань ул. Мусы Джалиля, д.19. Общество с ограниченной ответственностью «ПЦ Град».

Имя зодчего, возводившего собор Петра и Павла, остается неизвестным. Согласно одному из предположений, изразцы в убранстве здания «были применены по желанию Петра I, очень любившего этот вид украшений» [Петропавловский собор, 1954. С. 5]. Это предположение не лишено смысла. Немало фактов свидетельствует об интересе Петра I к строительному делу. Исследователи давно отмечают феномен отождествления царя Петра и зодчего в русской культуре конца XVII — первой четверти XVIII в. При Петре особый размах приобрело строительство в Москве зданий нового типа, в которых использовался традиционный декор — многоцветные изразцы (Сухарева башня, Монетный двор, Главная аптека).

Во время приезда в Казань Петр I уделил особое внимание казанским храмам и монастырям, которые он осматривал в сопровождении митрополита Казанского и Свияжского Тихона (1655–1724). Представляется, что это общение могло иметь отношение в числе прочего и к дальнейшей истории Петропавловского собора, в частности, к его украшению изразцами.

Митрополит Тихон, проведя значительную часть своей жизни в Москве, в 1695 г. был хиротонисан в епископа Сарского и Подонского (Крутицкого) с возведением в сан митрополита. Резиденция митрополита находилась в это время на Крутицком подворье, где в 1693–1694 гг. был возведен Крутицкий терем, полностью украшенный ценными изразцами. Здание, беспрецедентное по масштабу использования изразцов, не могло не запечатлеться в памяти митрополита.

Изучение изразцовых групп Казани и их сопоставление с московскими, а также нижегородскими и балахнинскими аналогами свидетельствуют об особом пути изразцов, украсивших Петропавловский собор. Он был связан, по нашему мнению, с закупками в Балахне, что отразилось в оформлении (орнаментация, цвет) и конструкции (румпа) изразцов.

Ценный декор, сыгравший важную роль в архитектурном убранстве храма Петра и Павла в Казани, как и других храмов, построенных в первой половине XVIII в., смягчил «прощание» с изразцовым убранством Москвы. Можно с уверенностью говорить о том, что в период возведения церкви Петра и Павла, изразцы как высокотехнологичные, легко заметные в городе, дорогие статусные изделия образовали важную составляющую городской среды Казани, через которую горожанин начал выражать свои предпочтения и культурные потребности [Баранова, 2010. С. 172–182].

ЛИТЕРАТУРА

- Баженов Н. Казанская история. Ч. II. Казань, 1847. 146 с.
 Баранова С. И. К вопросу о подлинности изразцового декора памятников архитектуры Москвы XVII в. // Архитектурное наследие / Российская академия архитектуры и строительных наук; НИИ теории архитектуры и градостроительства. Вып. 48. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. С. 106–117.

- Баранова С. И. К вопросу об уточнении датировок фасадной керамики Москвы XVII века // Кадашевские чтения: сб. ст. конф. / Об-во Ревнителей Православной культуры, Музей «Кадашевская слобода». Вып. 4. М., 2009 (1). С. 125–136.
 Баранова С. И. Роль исполнителя и заказчика в производстве московских фасадных изразцов XVII в. // Коломенское. Материалы и исследования. М., 2009 (2). Вып. 12. С. 210–233.
 Баранова С. И. Московские изразцы: формы миграции // XIV Науч. чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995): сб. ст. / Ярославский художественный музей; [сост. Е. Ю. Макарова]. Ярославль: Аверс Плюс, 2010. С. 119–128.
 Баранова С. И. Московский изразец XVII века в пространстве России // Археология, этнография и антропология Евразии. Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 2014. № 1 (57). С. 100–107.
 Баранова С. И. Русский изразец XVII в. как исторический источник // От Смуты к империи: новые открытия в области археологии и истории России XVI–XVIII вв.: материалы науч. конф. Москва, 20–22 ноября 2013 г. / Институт археологии, Институт российской истории. М.; Вологда: Древности Севера, 2016. С. 172–182.
 Зубарева М. М. Изразцы Свияжска по материалам раскопок 2005 года // Православный собеседник: Альманах Казанской Духовной Семинарии. Казань: Казанская Духовная Семинария, 2008. Вып. 2 (7). С. 184–187.
 Зубарева М. М. Неполивные изразцы дома казанских архиепископов в Казанском кремле // Ученые записки Казанского университета. Казань, 2011. Т. 153. (Гуманитарные науки). Кн. 3. С. 29–38.
 Зубарева М. М. Изразцы Казани конца XVI — XIX в. Дис. ... канд. ист. наук. Казань, 2013. 411 с.
 Казань в памятниках истории и культуры. Казань, 1982. 280 с.
 Казарина Н. И. Изразцовое производство Балахнинского уезда Нижегородской губернии. Традиции промысла и их трансформация на протяжении XVII–XIX веков // Архитектурная археология. ИА РАН, 2021 (в печати).
 Малов П. В. Летопись Петропавловского собора города Казани, составленная протоиереем сего собора Петром Васильевичем Маловым в 1890 году: [С прил.]. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1890.
 Немцова Н. И. Балахнинские изразцы // Памятники истории и культуры Верхнего Поволжья. Материалы 2 региональной науч. конф. Н. Новгород, 1991. С. 171–178.
 Петропавловский собор. Историко-архитектурные памятники Казани / Сост. А. И. Григорьев, ред. В. М. Дьяков. Казань: Татполиграф, 1954. 6 с.
 Ситдинов А. Г. Казанский Кремль. Казань, 2006. 288 с.
 Турнерелли Э. Т. Собрание видов Казани, рисованных с натуры. СПб., 1839.
 Филиппов А. В. Русские полевые изразцы XVI века. М.: Тов-во тип. А. И. Мамонтова, 1915. 14 с.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

О происхождении изразцового декора Петропавловского собора в Казани

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Баранова Светлана Измайловна — доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, Российский государственный гуманитарный университет; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6. svetlanbaranova@yandex.ru

Раимова Рания Ритнатовна — главный архитектор, АО «ТЧРУ», Татарское специальное научно-реставрационное управление, Российская Федерация, Казань, ул. Восстания, 100.

Аннотация

В статье впервые рассматривается изразцовый декор Петропавловского собора в Казани (1726), в котором отражена характерная для второй половины XVII в. традиция оформления зданий. Постройки первой трети XVIII в., сочетавшие в себе древнерусские, московские и европейские архитектурные элементы, украсили многие провинциальные столицы, в том числе и Казань. Отсутствие каких-либо документальных источников заставило обратиться ко всему массиву археологических находок, сделанных главным образом на территории Казанского кремля, а также в доме купца И.А. Михляева, на средства которого шло строительство собора. Изучение изразцовых групп и их сопоставление с группами изразцов, произведенных московскими мастерами, а также сравнение с их нижегородскими и балахнинскими аналогами, позволило сделать вывод о закупке готовых изделий в одном из крупнейших центров изразцового производства того времени — Балахне, что отразилось в оформлении (орнаментация, цвет) и конструкции (румпа) изделий.

Ключевые слова

Петр Первый, Петропавловский собор, Казань, изразцовый декор, закупка изразцов, Балахна, археологические находки.

Title

On the Origin of the Tiled Decoration of the Peter and Paul Cathedral in Kazan

Authors

Baranova, Svetlana Ismailovna — Full Dr., Ph.D. in Art History, Russian State University for the Humanities; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993. svetlanbaranova@yandex.ru

Raimova, Raniya Rinatovna — chief architect, Special Scientific and Restoration Department of Tatarstan Corporation, 100 Vosstaniya str., Kazan, Russia.

Abstract

The article deals with the tile decoration of the Peter and Paul Cathedral in Kazan (1726) for the first time. The decoration of the church shows a technique of façade ornamentation, typical for the second half of the 17th century. In the first third of the 18th century a lot of provincial capitals, including Kazan, were set with buildings which combined Old Russian, Moscow and European elements. Due to the lack of documents we are forced to turn to the array of archaeological finds, made mainly on the territory of the Kazan Kremlin, as well as in the house of a merchant I.A. Mikhlyayev, the founder of the cathedral. Studying and comparing the tile groups with Moscow, Nizhny Novgorod and Balakhna analogues we were able to conclude that the ready-made items were purchased in Balakhna, one of the largest centres of tile-making in Russia. It is reflected in the design (ornamentation, colour) and structure elements (rumpa) of the tiles of the Cathedral.

Keywords

Peter the Great, Peter and Paul Cathedral, Kazan, tiled decor, tiles purchasing, Balakhna, archeological finds.

References

- Baranova S.I. On the Issue of Date Attribution of Façade Ceramics in 17th Century Moscow. *Kadashevskie chteniia: sbornik statei konferentsii (Kadashi Readings. Collection of conference reports)*. No. 4. Moscow, 2009 (1), pp.125–136 (in Russian).
- Baranova S.I. The Role of the Contractor and the Commissioner in Production of Moscow Façade Tiles in 17th Century. *Kolomenskoe. Materialy i issledovaniya (Kolomenskoye. Studies and Materials)*. Moscow, 2009 (2), no.12. pp. 210–233 (in Russian).
- Baranova S.I. On the Problem of Authenticity of the Tile Decoration in Moscow architecture in 17th Century. *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*. No. 48. Moscow: LKI Publ., 2008, pp.106–117 (in Russian).
- Baranova S.I. Moscow Tiles: Forms of Migration. *XIV Nauchnye chteniya pamyati Iriny Petrovny Bolottsevoi (1944–1995): sbornik statei (14th Scientific Readings in Memory of Irina Petrovna Bolottseva (1944–1995): Collection of Articles)*. Iaroslavl': Avers Plus Publ., 2010, pp.119–128 (in Russian).
- Baranova S.I. Moscow Tiles of 17th Century in Russian Context. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii (Archaeology, Ethnology & Anthropology of Eurasia)*. Novosibirsk: Institut arkheologii i etnografii SO RAN Publ., 2014, no.1 (57), pp.100–107 (in Russian).
- Baranova S.I. Russian Tiles of the 17th Century as a Historical Source. *Ot smuty k imperii: novye otkrytiia v oblasti arkheologii i istorii Rossii XVI–XVIII vv.: materialy nauchnoi konferentsii. 20–22 noiabria 2013 goda. Institut arkheologii, Institut rossiiskoi istorii (From the Time of Troubles towards the Empire: New Discoveries in Russian Archeology and History in 16th–18th Century: Materials of a Conference. 20–22 November 2013. Institute of Archeology, Institute of Russian History)*. Moscow; Vologda: Drevnosti Severa Publ., 2016, pp.172–182 (in Russian).
- Bazhenov N. *Kazanskaia istoriia (History of Kazan)*. Part 2. Kazan', 1847. 146 p. (in Russian).
- Filippov A.V. *Russkie polivnye izrazttsy XVI veka (Russian Glazed Tiles of 16th Century)*. Moscow, 1915. 14 p. (in Russian).
- Kazarina N.I. Tiles Production of Balakhinskii County of Nizhnii Novgorod Province. Traditions of the Craft and its Transformations during the 17th–19th Centuries. *Arkhitekturnaia arkheologiya (Architectural Archeology)*. IA RAN, 2021 (in press) (in Russian).
- Malov P.V. *Letopis' Petropavlovskogo sobora goroda Kazani, sostavlennoia protopriem sogo sobora Petrom Vasil'evichem Malovym v 1890 godu: [S pril.] (Chronicles of Petropavlovskii Cathedral in Kazan Compiled by the Archpriest of the said Cathedral Piotr Vasilievich Malov in 1890)*. Kazan': tipografiia Imperatorskogo Universiteta Publ., 1890 (in Russian).
- Nemtsova N.I. Balakhna Tiles. *Pamyatniki istorii i kul'tury Verkhnego Povolzh'ia. Materialy 2 regional'noi nauchnoi konferentsii (Monuments of Cultural History of the Upper Volga Region. Materials of a Second Regional Conference)*. Nizhnii Novgorod, 1991, pp.171–178 (in Russian).
- Grigor'ev A.I., D'yakov V.M. (eds.) *Petropavlovskii sobor. Istoriko-arkhitekturnie pamyatniki Kazani (Peter and Pavel Cathedral. Historic Architectural Monuments of Kazan)*. Kazan': Tatpoligraf Publ., 1954. 6 p. (in Russian).
- Sitdikov A.G. *Kazanskii Kreml' (Kazan Kremlin)*. Kazan', 2006. 288 p. (in Russian).
- Turnerelli E.T. *Sobranie vidov Kazani, risovannyh s natury*. Sanct Peterburg, 1839 (in Russian).
- Zubareva M.M. *Izrazttsy Kazani kontsa XVI — XIX v. Dis. ... kand. ist. nauk. (Kazan Tiles, 16th–19th Centuries. PhD.)*. Kazan', 2013.
- Zubareva M.M. Sviyazhsk Tiles by the Finds of the 2005 Archaeological Expedition. *Pravoslavni sobesednik: Al'manakh Kazanskii Dukhovnoi Seminarii (Orthodox*

Companion: Almanac of Kazan Theological Academy). Kazan': Kazanskaja Dukhovnaia Seminariia, 2008, no. 2 (7), pp. 184–187 (in Russian).
Zubareva M.M. Unglazed Tiles on the House of Kazan Archbishops in the Kazan Kremlin. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta (Proceedings of Kazan University)*. Kazan', 2011, vol. 153, no. 3, pp. 29–38 (in Russian).

И. Л. Кызласова

Александр Иванович Анисимов: под покровом ангела

© 2021

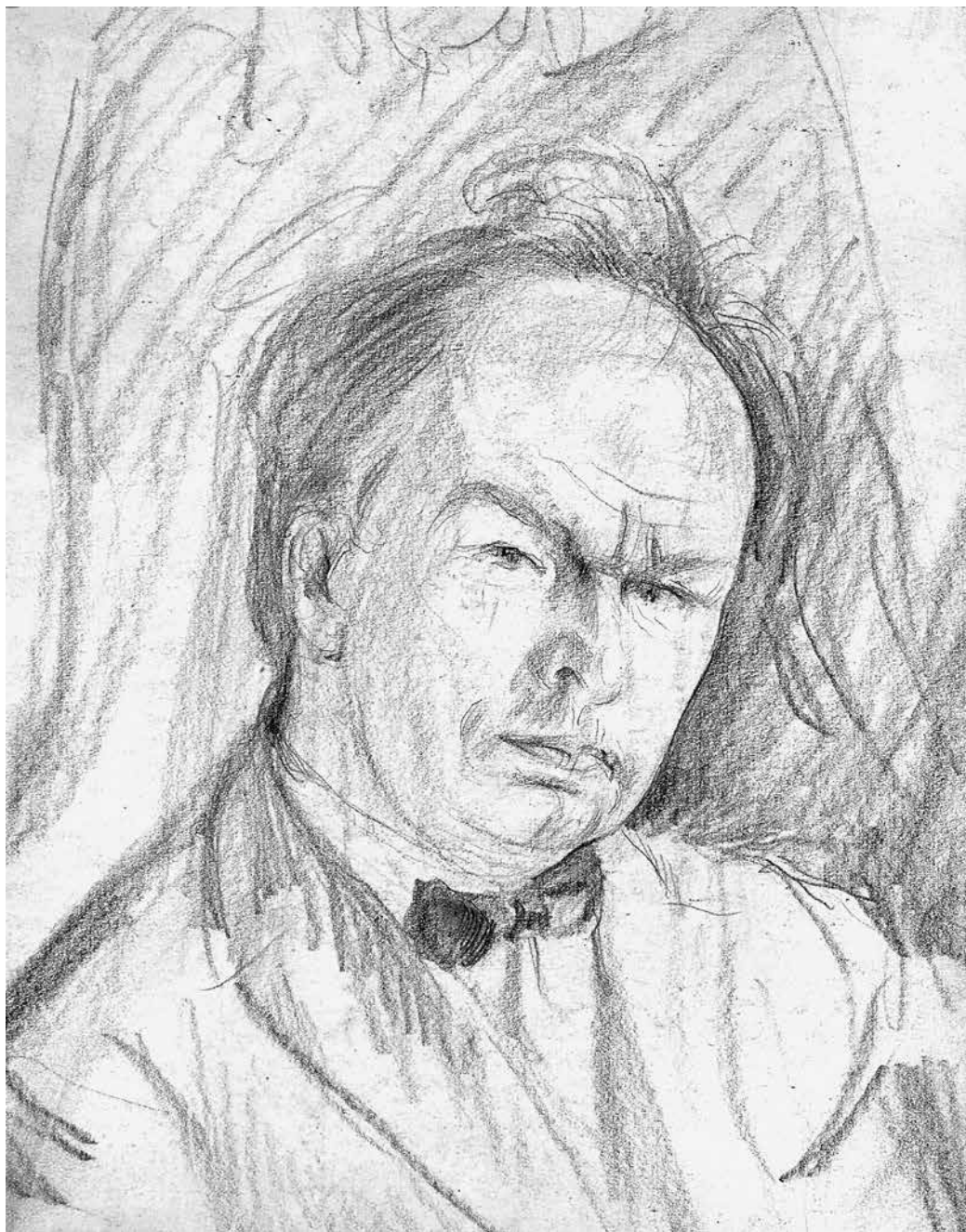
УДК 7.071.4:929
ББК 85.103(2)-8

Поступила в редакцию 03.12.2021

В 1967 г., в год «50-летия Великого Октября», В.Н. Лазарев в программном докладе (издан через три года), подводя основные итоги в изучении средневекового художественного наследия Руси за последние полвека, перечислил имена глубоких знатоков иконописи, к которым, по его мнению, восходят лучшие традиции отечественной науки. Имен тех только три: Н.П. Лихачев, А.И. Анисимов и Н.П. Сычев [Лазарев, 1970. С. 310]. Они были репрессированы еще в начале 30-х гг.¹ Все, что связано с этими исследователями — не побоимся сказать, едва ли не центральными фигурами в истории нашей дисциплины главным образом в первой трети XX в. — вызывает серьезный интерес.

Тема иконографии искусствоведов и крупных коллекционеров икон XX в. (например, И.С. Остроухова) лишь намечена в литературе — по большей части строки, посвященные известным портретам (а таков портрет Анисимова кисти его друга Б.М. Кустодиева, ГРМ. 1915 (1919?))², включаются в тексты о художниках. Наряду с этим глубоким по концепции блестяще исполненным произведением, настоящим шедевром, недавно стали известны три выразительных портрета и пять набросков 1916 г., нарисованных замечательным мастером О.Э. Бразом [Государственная Третьяковская галерея, 2007. С. 188–189; Кызласова, 2013. С. 113; Шергина, 2016. С. 54]. Спустя много лет после первых публикаций удалось обратить внимание на бюст Анисимова 1925 г. — вдохновенное создание выдающегося скульптора В.Н. Домогацкого, к сожалению, оставшееся в гипсовом варианте и по злой воле или недомыслию «сосланное» некогда в Минск [Кызласова, 2010. С. 146–149]. Здесь также можно упомянуть метафорическо-аллегорический «портрет», который нередко представляет собой экслибрис, если образец малой формы в графике выполнен в «высоком стиле». Такова работа 1924 г. одного из классиков искусства экслибриса

- ¹ Только Н.П. Сычев (1883–1964) смог частично вернуться в профессию в 40-е гг. после огромного перерыва. См. подробнее: [Кызласова, 2006].
- ² См. подробнее: [Кызласова, 2003. С. 441–453].



ил. 1 Д.Н. Якунин. Портрет А.И. Анисимова. 1930. Бумага, карандаш. Частное собрание
fig.1 D.N. Yakunin. Portrait of A.I. Anisimov. 1930. Paper, pencil. Private collection

А.И. Кравченко [Базыкин, 1924. С. 20. Ил. 6, № 41; Шергина, 2013. С. 318; Кызласова, 2021. С. 244]. Даже этого перечня достаточно, чтобы понять, что образ Александра Ивановича привлекал внимание весьма значительных художников своего времени.

Известно, что Анисимов был тесно связан со многими художниками: почти двенадцать лет он преподавал во ВХУТЕМАСе/ВХУТЕИНе, а в хранение и на выставки в Российский / Государственный Исторический музей (где он...) приходили все представители мира искусства (особенно важна была обширная итоговая выставка 1926–1927 гг.). Тоже следует сказать и о другом месте службы ученого — Центральные государственные реставрационных мастерских (ЦГРМ), напомним в первую очередь знаковые выставки 1918, 1920, 1927 гг. Александр Иванович, несомненно, общался с таким крупным живописцем, как П.П. Кончаловский. Ранее были известны косвенные тому свидетельства — младший брат последнего, историк Дмитрий был явно знаком с Анисимовым по учебе в Московском университете³, а ближайший его друг П.П. Муратов и его семья входили в круг тех, кого Петр Петрович глубоко ценил, дарил им свои работы и проч. [Возвращение Муратова, 2008. С. 82–83]. После издания дневников М.М. Пришвина появилось прямое (точнее почти прямое) указание: 8 января 1927 г. в доме писателя в Сергиеве (ранее Сергиев Посад) среди гостей был и П.П. Кончаловский, «разговор шел о национальности: икона будто не национальна: ее не было в сознании народа (закрыта окладом, заколочена), а открыл ее Саша Анисимов для эстетов» [Пришвин, 2003. С. 188].

Особое место в контексте настоящей работы принадлежит столь тесно общавшемуся с А.И. Анисимовым И.Э. Грабарю, который в 1930-е гг. (уже после ареста Александра Ивановича 6 октября 1930 г.) и позднее написал портреты двух сотрудников ЦГРМ (Г.О. Чирикова, 1931; П.Д. Барановского, 1938–1951) и тесно связанных с реставрацией коллег (Н.П. Сычева, 1932, по-видимому, не сохранился; П.И. Нерадовского, 1946). Неопубликованная переписка 1913–1919 гг. и с рядом оговорок 1920–1921 гг. свидетельствует о весьма дружеских отношениях между двумя лидерами Комиссии по сохранению и реставрации древней живописи в России (с 1924 г. ЦГРМ). Как только летом 1918 г. Грабарю удалось создать Комиссию, он пригласил в нее Анисимова, но желание написать портрет последнего так и не возникло.

Герой настоящей статьи являлся не только выдающимся исследователем, но, несомненно, прирожденным педагогом, всей душой преданный идее просвещения народа, особенно молодежи. «Просвещение — основа сохранения и развития культуры и науки» было начертано на стягах нескольких поколений русской интеллигенции, и Анисимов уже со студенческих лет стал энергичным приверженцем этого движения. Увы, до нас дошел лишь один отзыв, отразив-

³ Д.П. Кончаловский (1878–1952), окончил Московский университет в 1902 г., а А.И. Анисимов в 1904 г.

ший реакцию слушателей на его лекции и беседы, но эта строчка стоит многих. В конце мая 1928 г. Александр Иванович показал своему собеседнику записку, которой явно дорожил, — студент ВХУТЕИНа написал ему «хочу, чтобы вы жили вечно!» [Кызласова, 2010. С.159].

Долгие годы меня не покидало желание разыскать не известные, но, несомненно, где-то «притаившиеся» до поры портреты Анисимова. Наконец-то, в интернете появился блестящий карандашный рисунок художника Д.Н. Якунина с датой «1930 г.»^[ил.1]. Это небольшой листок из блокнота. Оглавная фигура изображена в трехчетвертном повороте вправо, голова наклонена, большой «взлизлый» лоб (как писали некогда авторы Иконописного подлинника), редкие волосы ложатся свободными прядями. Лицо выражает глубочайшую сосредоточенность, пронзительный, «взыскующий» взгляд устремлен на зрителя. Моделировка черт лаконична, точна, наполнена непосредственными впечатлениями художника (сохранен беглый первоначальный набросок). Ему удалось достигнуть не только исключительного портретного сходства, но и передать внутреннюю глубину незаурядной личности, человека тонкого духовного типа. Над ним возвышается предельно обобщенно и очень свободно очерченный ангел-хранитель, лик его не прорисован и срезан в верхней части, ведь главное — крылья, они охватывают голову «иконоведа» — так иногда называл себя Анисимов. Какое множество смысловых обертонов порождает композиция. Мастер — а был он человеком верующим — прозревает судьбу Александра Ивановича: ему нужна защита ангельских сил, иных нет. Но может быть, ученый уже вглядывается по ту сторону земного существования? Или же еще не видит, не чувствует присутствие ангела? Да и явился ли ему тот в зримом образе?

Напомним фрагмент из описания внешности Александра Ивановича, сделанное его коллегой: «всегда собранный, способный казаться хмурым из-за манеры наклонять вперед голову и смотреть исподлобья своими острыми глазами» [Порфиридов, 1987. С.183]. А вот строчки, записанные в 1928 г. впервые увидевшим его студентом: «Это был худощавый пожилой человек⁴ с высоким лбом, пронзительными глазами и бородкой клинышком» [см.: Кызласова, 2010. С.159]. С острыми, пронзительными глазами...

Якунин не упустил самую последнюю возможность оставить значимое художественное высказывание о личности Анисимова, далее последовало житие: тюремный застенки, Соловки, лагпункт на трассе «Смерть-канала»⁵, тяжелейшие болезни и лютая несправедливая казнь — расстрел. Общение художника с ученым не было случайным — недаром существует свидетельство

4 А.И. Анисимов (1877–1937), тогда ему было 52 года.

5 Так назвал Беломорско-Балтийский канал великий Н.А. Клюев, певец русского мира и, конечно, иконы. Анисимов был поклонником его поэзии, в том числе устраивал чтения поэта в своем доме в Москве. См. подробнее: [Кызласова, 2021].

(о нем ниже), что Якунин написал большой портрет своего друга (!) Анисимова маслом, но сохранился ли он, мы, к великому сожалению, не знаем.

После ареста минуло почти три с половиной года тюрьмы и каторги, и Александр Иванович в уникальном письме близкому другу дирижеру Н.С. Голованову 27 февраля 1934 г. сам запечатлел свой духовный портрет, отметил главное и в физическом облике: «... здоровьем и силами за эти годы порядочно ослабел и, по отзывам наблюдающих, выгляжу совсем стариком (сам на себя в зеркало не глядел уже много месяцев). Более года, как я уже активирован медик[инскими] комиссиями: неоднократно констатированы и хронич[еский] нефрит, и миокардит, и даже старческая не то дряхлость, не то дряблость. Условия жизни — материальные, физические и нравственные — очень тяжелые и описывать их тебе не стану: нет соответствующих красок! Но странно: несмотря на все это, я чувствую себя бодрым, люблю жизнь, как всегда ее любил, светел и радостен духом и ощущаю себя временами совсем молодым. Те страдания, кот[ор]ые и мне приходится испытывать и всем, кто здесь со мною, сливаются в один непрерывный поток испытаний, кот[ор]ые только умудряют и утончают душу, но не убивают ее. И то, что я (подчеркнуто. — А.И.А.) терплю, а не кто-либо другой, что на мою долю выпало искупать на каторге общий наш народный грех, не вызывает во мне протеста, не печалит меня. И это испытание готов я терпеть до конца жизни и принимать его, как должное, естественное и для меня сейчас, пожалуй, единственно возможное, как форма жизни» [Кызласова, 2020. С.46; Она же, 2021. С.240].

Опытный глаз определит этот текст как намеренно «затрудненное сообщение» («описывать их тебе не стану»), в котором автор уходит от взгляда на себя (нет зеркала), осуществляя принцип «негативной зримости» на ветхую плоть («старческая не то дряхлость, не то дряблость»), передавая высказывание о себе другим («по отзывам наблюдающих») и тем отстраняясь от реалий, не принимая их — для него важно только то, что внутренне он остался «совсем молодым». Далее как мощный аккорд следуют слова об искуплении общего народного греха — смысл тех слов воскреснет и обретет новую жизнь в стихах великой А.А. Ахматовой: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был» [Ахматова, 2002. С.3].

Что же известно о рисунке и о Дмитрие Никифоровиче Якунине? 14 сентября 2019 г. в Аукционном доме Литфонд [<https://www.litfund.ru/auction/178/61/>; аукцион № 178, лот 61] был выставлен на продажу «Портрет Анисимова», бумага, графитный карандаш, 22,2 × 17,7. В сопроводительном тексте читаем: «В правом верхнем углу оборота надпись: „Иконовед А.И. Анисимов / 1930 / Якунин“. На обороте внизу надпись: „Худ. Якунин Д.Н. / был другом А.И. Анисимова / Большой портрет (х/м) находится / у Якуниной Т.Н.⁶ / Александр Иванович Анисимов — искусствовед и реставратор / сотрудник кремлевской /

6 Татьяна Николаевна Якунина (1907–1984), вторая жена художника, медсестра, призвана в армию в 1939 г. прошла всю войну 1941–1945 гг. Благодарю за сведения В.Ю. Коровайникова (ЦГАМ) и Г.Н. Коробкову (Касимов), внучатую племянницу Д.Н. Якунина.

реставрационной мастерской⁷ / См. Совет. культура от <пропуск>⁸ / умер в ссылке в г. Кемь в 1932⁹. Происхождение: собрание московского коллекционера Николая Яковлевича Кузьмина¹⁰. Последняя «справка», по-видимому, сделана собирателем. Лист был приобретен за 3000 р.

На нескольких сайтах повторяются сведения о художнике: «Родился в селе Николаевское. С 7 лет учился грамоте в церковной сторожке, с 9 лет отдал Митю на учение в Касимов, через год отправили его в Рязань. В Москве он учился у Симонова Виктора Андреевича, главного художника декоративных мастерских Московского Художественного театра. В 13 лет Дмитрия устроили в Строгановское училище. По прошествии 5 лет он был определен в училище Живописи, Ваяния и Зодчества. Там он работал в мастерской Коровина. После 1914 г. Якунин мобилизован в школу прапорщиков. После войны перенес 2 сложных операции, ему ампутировали ногу. Позже он вступил в ассоциацию Художников Революционной России и до конца дней был членом Союза художников. Он написал следующие картины: „Натюрморт“, „Цветы“, „Украина“, „Река“, „Оскол“, „Портрет женщины“, „На берегу Оки“, „Пристань“, „Касимов“, „У пристани“, „Николаевское“». Эти строки без исправления неточностей заимствованы с сайта: <http://www.kasimov850.narod.ru/rus/kult4.htm>, созданного в 2000 г. учениками Касимовской средней школы № 4, конечно, без указания источников¹¹. Ниже мы исправим ошибки, добавим новые данные, почерпнутые из архивов, а также из карточки, составленной некогда сотрудницей Касимовского краеведческого музея (ККМ) Т.А. Прониной, которая общалась с художником и его женой — они дарили музею картины¹². Учтены будут и небольшие изданные материалы [ил.2].

Биография художника поучительна. Он родился 19 сентября 1891 г. в крестьянской семье¹³. Согласно записи на упомянутой карточке, в возрасте девяти

7 Упомянутая Комиссия в начале своей деятельности находилась в Кремле, но название ее «кремлевской» — свидетельство вольного обращения с фактами.

8 См.: [Кончин, 1989; Он же, 1990].

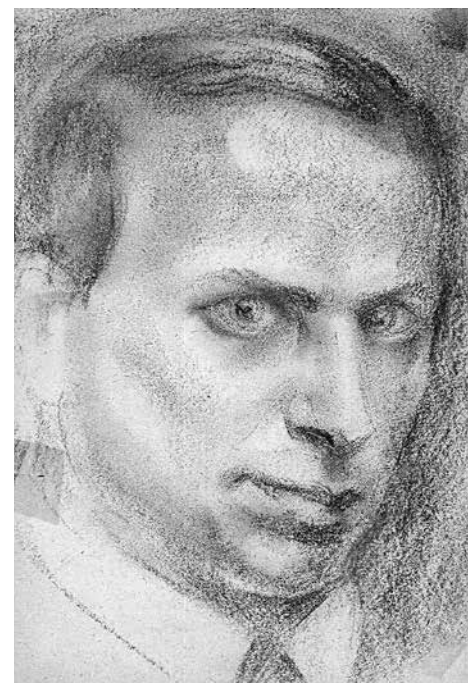
9 Это ошибка.

10 Сведениями о нем не располагаем. Приносим сердечную благодарность гендиректору Аукционного дома Литфонд С. Бурмистрову за предоставленную фотографию интересующего нас портрета.

11 Ошибка сайтов в интернете — указание года смерти художника в 1940-е гг., а надо — 1977 г.

12 Сведениями из карточки и указанием на две статьи в газетах «Мещерская новь», от 6 сентября 1988 г. и 24 июня 1993 г. (остались нам недоступны) мы обязаны М.С. Бережковой и В.В. Цеменковой (ККМ).

13 Личное дело Д. Н. Якунина. РГАЛИ. Ф. 680 (МУЖВЗ). Оп. 2. Ед. хр. 2640. 7 л. См. прошения, копия метрического свидетельства (родители Никифор Григорьев и Евфимия [О? Ф?]), фотография (л. 1–1 об., 3–3 об., 5–5 об.). Там же указан и другой год рождения: 1892. Тоже Якунин, «родившийся 19 сент[ября] 1892 г. По происхождению кр[естьянин] Рязанск. губ., [село] Телебукин[о] в д[?] Антонова. Вероисповедания православного» (Строгановское Центральное художественно-промышленное училище. Дело о помещении в число учеников Якунина Д.Н. 1907/1908. 11 л. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Ед. хр. 10525. Л. 3). Сердечно благодарю С.Н. Татарченко (ГТГ) за предоставление копий документов из РГАЛИ.



ил.2 Д.Н. Якунин. Автопортрет.
[1920-е], [Бумага, сангина?]

Местонахождение неизвестно

fig.2 D.N. Yakunin. Self-portrait
[1920s], [Paper, sanguine?]
Location unknown

лет он начал учебу в Касимове, затем продолжил ее в Рязани, где около двух лет был подмастерьем в иконописной мастерской (растирал краски); способного мальчика заметил В.А. Симов (о нем ниже). Дальнейший путь юного Дмитрия дополняют материалы архива. В поздней и очень обобщенно составленной автобиографии сам Якунин писал: «12[-ти] лет был отдан в иконописную мастерскую гр. Владимирову в г. Рязани. Через год уехал в Москву к землякам, где учился живописи. Взял был худ. Симовым Виктором Андреевичем зав. худ. Д[ек]ор. Мастерскими МХТа, который устроил его [так в тексте] в Императорское Строгановское училище приклад. искусств по декоративному цеху. Пока учился, работал помощником худ. Симова В.А., худ. Н.А. Клодта...»¹⁴ Находим и уточнение — юноша три года был декоратором в мастерских МХТ и два года в театре Суходольских¹⁵. Известный пейзажист и театральный художник Николай Александрович Клодт (1865–1918), много работал в ряде театров, в том числе совместно с К.А. Коровиным.

До нас дошли и более подробные сведения о первоначальной серьезной подготовке Дмитрия у высокоталантливого и знаменитого в те годы художника-новатора Виктора Андреевича Симова (1858–1935), который в 1882 г. окончил

14 Личное дело № 00408. Д.Н. Якунин. РГАЛИ. Ф. 2907 (МОСХ). Оп. 2. Ед. хр. 959, начато 17 марта 1946 г. Л. 4. Сведений о Владимирове нет.

15 Там же. Л. 2 об. Театр был открыт В.П. и Е.М. Суходольскими в 1914 г. и просуществовал пять лет в здании театра сада «Эрмитаж».

Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) у В.Г. Перова, А.К. Саврасова и И.М. Прянишникова, позднее участвовал в выставках передвижников, а в 1898–1913 гг. утвердил на сцене МХТ новый стиль в оформлении декораций, сблизив театральное пространство с пространством реальным. К счастью, сохранилось прошение: «Документы воспитанника моего Дмитрия Никифоровича Якунина представляю дополнительно. Имею честь покорнейше просить о принятии его в число учеников I к[ласса] рисования Императорского Строгановского училища. Установленную плату за ученье вносить обязуюсь Виктор Симов, 1907 г. августа 13 дня. Адрес: Художественный театр»¹⁶. Ясно, что рисунки Дмитрия были достаточно высоко оценены, поскольку в сентябре он оказался принятым сразу во второй класс. Императорского Строгановского центрального художественно-промышленного училища, в котором, как известно, в то время преподавали многие ведущие архитекторы, живописцы и скульпторы. Из сохранившихся табелей известно, что по специальным предметам юноша имел похвалы и награды, но по общим предметам был оставлен на второй год во втором, а затем и в третьем классе. Обучался он до мая 1911 г., а из пятого класса «выбыл из Училища по домашним обстоятельствам. За последний год своего пребывания в Училище Якунин, при поведении отличном, оказал следующие успехи: Рисование <...> везде хорошо или очень хорошо <...>. Но все же был связан с училищем до середины 1912 г. Разъясняет все прошение на имя директора: «Покорнейше прошу, Ваше превосходительство, освободить меня от научных предметов, т.к. живу теперь исключительно своим трудом и время заниматься науками я не в состоянии [так в тексте]. 1911 г. октябрь 26». К этому добавилась болезнь¹⁷. Из дальнейших событий становится понятно, что именно в те годы была заложена прочная основа творчества художника.

Следующая страница в его биографии такова. Приехав в Москву из Касимова в июле 1914 г. и пройдя конкурс, он был зачислен в фигурный класс живописного отделения МУЖВЗ «вольным посетителем»¹⁸. Известно, что тогда и в предшествующие годы училище переживало расцвет. Молодой человек попал в мастерскую самого К.А. Коровина¹⁹. Согласно карточке ККМ, студента заметил также один из будущих основателей социалистического реализма Н.А. Касаткин.

Но уже 25 февраля 1915 г. Якунину пришлось подать прошение: «Вследствие призыва на действительную военную службу прошу ходатайствовать пред советом преподавателей об исключении меня из числа учащихся на время отбывания мною воинской повинности. По окончании службы прошу принять меня вновь в число учащихся фигурного класса»²⁰.

¹⁶ Строгановское Центральное художественно-промышленное училище... Л. 6.

¹⁷ Там же. Л. 1–10. Цит. л. 5.

¹⁸ Личное дело Д.Н. Якунина... Л. 2.

¹⁹ Карточка ККМ; [Синяева, Дрождина, 2010. С. 242].

²⁰ Личное дело № 00408. Д.Н. Якунина... Л. 4.



ил.3 Д.Н. Якунин. Фотография, [1930-е]. Местонахождение неизвестно

fig.3 D.N. Yakunin. [1930s]
Location unknown

С войны Дмитрий Никифорович вернулся с Георгиевским крестом, но калекой (карточка ККМ). В анкете из позднего личного дела (1946 г.) он обобщенно записал: «Служил в старой армии с 1915 по 1918 г. в чине прапорщика»²¹, хотя это звание для младших офицеров существовало до 1917 г.

Из документов известно, что художник был членом АХРР, а в 1932–1934 гг. служил в Большом театре (должность не указана) и позднее продолжил работу там по договору. В 1939 г. Якунин стал членом МОСХ и сотрудником живописного комбината. В итоге уже в 1946 г. его «художественный стаж» составил сорок лет²². Он участвовал в многочисленных выставках в Москве и других городах и только один раз за рубежом (1927, Токио) [Синяева, Дрождина, 2010. С. 242]. Мастер ушел из жизни в восемьдесят шесть лет в 1966 г. А его единственная персональная выставка и творческий вечер состоялись в марте 1962 г. в зале МОСХ в связи с его 70-летием. Был издан скромнейший (без иллюстраций) буклет [Дмитрий Никифорович Якунин, 1962]. Из него и некоторых других источников ясно, что Якунин работал в жанре пейзажа (виды малой

²¹ Там же. Л. 2 об.

²² Там же. Л. 2–2 об., 7. Комбинат живописного искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР.

родины, Москвы, Сенежа, редко что-то иное), натюрморта (главным образом цветы) и портрета. Портретист он был прекрасный, среди известных персонажей укажем Д.Д. Шостаковича (1925, ныне ГТГ), поэта и литературоведа князя А.В. Звенигородского (1926), художницу Т.М. Кончаловскую (1945). Во время нашей беседы Г.Н. Коробкова упомянула, что, по-видимому, до войны 1941–1945 гг. Дмитрий Никифорович иногда работал (реставрировал?) над росписями в храмах^[ил. 3].

Потомков у семьи не было. Наследие художника расплылось. По-видимому, самое крупное собрание его работ находится в ККМ, но оно еще не полностью описано. Незаслуженно забытый талантливый мастер похоронен на Новодевичьем кладбище (свидетельство Г.Н. Коробковой).

Подписанный автором портрет арестованного Анисимова с изображением ангела мог храниться только сокровенно, и чудо, что он дошел до нас. Жаль только, что он не в музее.

Возможно, настоящая статья послужит стимулом для поиска большого портрета Александра Ивановича, выполненного маслом тем же мастером.

* * *

Александра Александровна Анисимова, мама ученого, которой он посвятил свое выдающееся исследование «Владимирская икона Божией Матери» [Анисимов, 1928], и Якунин жили рядом на Арбате. Некоторые друзья соловецкого узника, видимо, навещали старушку, пытаюсь хоть что-то узнать о его судьбе. Был ли среди них художник?

* * *

Вот часовня у дороги.
Где когда-то лики были:
Николая Чудотворца,
Богородицы; их смыли
Град, дожди и время стерло,
Но те доски и доньне
Вызывают у прохожих
Чувство светлое к святыне.
И бредет ли мимо странник,
Иль старушка, всяк поклоны
Сотворит, крестясь с верой,
На безликие иконы.

Князь А.В. Звенигородский. «Часовня» (без даты)

[Сорокоумова-Ильинская, 2012].

ЛИТЕРАТУРА

- Анисимов А.И. Владимирская икона Божией Матери. Прага, 1928. 48 с., 6 ил. + 2 цв. ил. (Зоографика. Памятники иконописи. Изд. Seminarium Kondakovianum).
- Ахматова А. Реквием. Стихи 1935–1940-х годов. М.; Augsburg: Im Werden Verlag, 2002. 9 с.
- Базыкин М.С. Книжные знаки А.И. Кравченко. М.: Гравюра и книга, 1924. 22, [2] с.
- Вздорнов Г.И., Муратова К.М. Возвращение Муратова. От «Образов Италии» до «Истории кавказских войн». М.: Индрик, 2008. 184 с.
- Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Кн. 1. А–В. М.: Сканрус, 2007. 560 с.
- Дмитрий Никифорович Якунин: [Буклет]. М.: Советский художник, 1962. 8 с., без ил., сложен гармошкой; 15 × 11 см.
- Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М.: Наука, 1970. С. 300–313.
- Кончин Е. «Ржавый ключ» Александра Анисимова // Советская культура. 1989. 29 июня.
- Кончин Е. По приговору Тройки // Советская культура. 1990. 14 апреля.
- Кызласова И.Л. Новое об Александре Анисимове. По материалам его переписки с Борисом Кустодиевым (1919–1923, 1926 годы) // Искусство христианского мира. Сб. ст. / Гл. ред. прот. А. Салтыков; отв. ред. А.А. Воронова. Православный Свято-Тихоновский богословский институт. М.: Изд-во ПСТБИ, 2003. Вып. 7. С. 441–453.
- Кызласова И.Л. Николай Петрович Сычев. 1883–1964. М.: Сканрус, 2006. 328 с., ил.
- Кызласова И.Л. К иконографии ведущих сотрудников ЦГРМ (А.И. Анисимов, Г.О. Чириков) и история мозаики «Троица» Е.Е. Климова (1942) // Грабаревские чтения: докл., сообщения, тез. М.: Сканрус, 2010. Т. 7. С. 146–164.
- Кызласова И.Л. Новые материалы к биографии А.И. Анисимова: Москва, Ярославль, Кострома // Новгородский архивный вестник. Изд. архивного управления Новгородской области / Гл. ред. О.В. Снытко, отв. ред. И.Ю. Анкудинов. Великий Новгород: [б. изд.]. 2013. Вып. 11. С. 109–132.
- Кызласова И.Л. Александр Анисимов: Соловки, последнее письмо 1934 г. // Материалы XI междунар. науч. конф. «Троице-Сергиева Лавра в истории, культуре и духовной жизни России», 3–4 октября 2018 г. / Отв. ред. С.В. Николаева, сост. Т.Н. Манушина, С.В. Николаева. Сергиев Посад: Цветографика, 2020. С. 41–51.
- Кызласова И.Л. «Светел и радостен духом»: вновь найденное письмо Александра Анисимова, ГУЛАГ, 1934 // Искусство христианского мира. Сб. ст. / Гл. ред. прот. А. Салтыков, отв. ред. А.А. Воронова. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. Вып. 15. С. 244.
- Порфиридов Н.Г. Новгород. 1917–1941: Воспоминания / Вступ. ст. Д.С. Лихачева, науч. ред. Ю.Г. Бобров. Л.: Лениздат, 1987. 256 с.
- Пришвин М.М. Дневники. 1926–1927. Кн. 5 / Подгот. текста Л.А. Рязановой; коммент. Я.З. Гришиной, Л.А. Рязановой. М.: Русская книга, 2003. 544 с.
- Синяева Т.Б., Дрождина В.В. Художники Рязанского края XIX — начала XXI: Биобиблиографический словарь. Рязань: [б.и.], 2010.
- Сорокоумова-Ильинская Е. Забытый поэт. 2012. URL: <https://proza.ru/2012/02/14/1654> (дата обращения: 25.09.2021).
- Шергина З.П. Загадка одного экслибриса // Третьяковские чтения 2012. Материалы отчетной науч. конф. М.: ООО «СПМ-Индустрия», 2013. С. 317–334.
- Шергина З.П. «Книжная летопись» Третьяковской галереи // Русское искусство. М., 2016. Вып. 4. С. 50–57.

НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

Александр Иванович Анисимов: под покровом ангела

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кызласова Ирина Леонидовна — профессор, доктор исторических наук, кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов России, Крымский Вал, д. 8-2, Москва, Российская Федерация, 119049. maxir5@ya.ru

АННОТАЦИЯ

В статье впервые публикуется замечательный портрет выдающегося историка византийского и древнерусского искусства А.И. Анисимова (1877–1937), арестованного 6 октября 1930 г., отправленного в лагерь на Соловки и расстрелянного там. Рисунок датируется 1930 г. Художник Д.Н. Якунин (1891–1977) не упустил самую последнюю возможность запечатлеть своего друга: над его головой изображен ангел-хранитель как последний защитник. Приведена иконография изображений А.И. Анисимова. Впервые по документам восстановлены основные вехи биографии Д.Н. Якунина талантливого художника, родившегося в крестьянской семье. Возможно, статья послужит стимулом для поиска большого портрета А.И. Анисимова, выполненного маслом тем же мастером.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Александр Анисимов, Виктор Лазарев, биография художника Дмитрия Якунина, неизвестный ранее графический портрет.

TITLE

Alexander Ivanovich Anisimov: Under the Cover of the Angel

AUTHOR

Kyzlasova, Irina Leonidovna — Professor, Full Doctor of Historical Sciences, Ph.D of Art, member of the Association of Art Critics of Russia, Krymsky val, 8-2, 119049 Moscow, Russian Federation. maxir5@ya.ru

ABSTRACT

The article is the first publication of a wonderful portrait of the outstanding historian of the Byzantine and Old Russian art A.I. Anisimov (1877–1937), arrested on October 6, 1930, sent to the camp at Solovki and shot there. The drawing dates back to 1930. The artist D.N. Yakunin (1891–1977) did not miss the very last opportunity to capture his friend: the guardian angel as the last defender is depicted over his head. The article provides a description of the iconography of A.I. Anisimov. For the first time the main milestones of the biography of D.N. Yakunin, a talented artist born in a peasant family, were reconstructed from the documents. Perhaps the article will serve as an incentive to search for a large oil portrait of A.I. Anisimov, made by the same artist.

KEYWORDS

Alexander Anisimov, Victor Lazarev, the biography of the artist Dmitry Yakunin, earlier unknown graphic portrait.

REFERENCES

- Anisimov A.I. *Vladimirskaya ikona Bozhiei Materi (Our Lady of Vladimir)*. Prague, Seminarium Kondakovianum Publ., 1928. 48 p.
- Akhmatova A. *Rekviem. Stikhi 1935–1940-kh godov (Requiem. Poems of the 1935–1940s)*. Moscow, Augsburg: Im Werden Verlag Publ., 2002, 9 p. (in Russian).
- Bazykin M.S. *Knizhnye znaki A.I. Kravchenko (Book signs of A.I. Kravchenko)*. Moscow, Graviura i kniga Publ., 1924. 22 p. (in Russian).
- Vzdornov G.I., Muratova K.M. *Vozvrashchenie Muratova. Ot «Obrazov Italii» do «Istorii kavkazskikh voyn» (Return of Muratov. From “Images of Italy” to “History of Caucasian Wars”)*. Moscow, Indrik Publ., 2008. 184 p. (in Russian).
- Gosudarstvennaya Tret'iakovskaya galereya. *Katalog sobraniya. Risunok XIX veka (State Tretyakov Gallery. Collection directory. 20th century drawing)*, vol. 2, book 1. Moscow, Skanrus Publ., 2007. 560 p. (in Russian).
- Dmitrii Nikiforovich Yakunin (Dmitrii Nikiforovich Yakunin): [Booklet]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1962. 8 p. (in Russian).
- Lazarev V.N. On Some Problems in the Study of Ancient Russian Art. *Lazarev V.N. Russkaya srednevekovaya zhivopis' (Russian Medieval Painting)*. Moscow, Nauka Publ., 1970, p. 300–313 (in Russian).
- Konchin E. “Rusty Key” by Alexander Anisimov. *Sovetskaya kul'tura (Soviet Culture)*. 1989 29 iyunia 1989 (in Russian).
- Konchin E. By the Verdict of Troika. *Sovetskaya kul'tura (Soviet Culture)*. 1990 14 aprilia (in Russian).
- Kyzlasova I.L. New Findings on Alexander Anisimov. Based on Materials from his Correspondence with Boris Kustodiev (1919–1923, 1926). *Iskusstvo khristianskogo mira. (Art of the Christian World)*. 2003, vol. 7, pp. 441–453 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. *Nikolai Petrovich Sychev. 1883–1964 (Nikolai Petrovich Sychev. 1883–1964)*. Moscow, Skanrus Publ., 2006. 328 p. (in Russian).
- Kyzlasova I.L. To the Iconography of the Leading Employees of the Central State Museum of Fine Arts (A.I. Anisimov, G.O. Chirikov) and the History of the Mosaic “Trinity” by E.E. Klimov (1942). *Grabarevskie chteniya: doklady, soobshcheniya, tezisy (Grabarev Readings: Reports, Messages, Abstracts)*. 2010, vol. 7, pp. 146–164 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. New Materials for the Biography of A.I. Anisimov: Moscow, Yaroslavl, Kostroma. *Novgorodskii arkhivnyi vestnik. Izd. arkhivnogo upravleniya Novgorodskoi oblasti (Novgorod Archival Bulletin. Publication of the Archival Administration of the Novgorod Region)*. 2013, vol. 11, pp. 109–132 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. Alexander Anisimov: Solovki, Last Letter of 1934. *Materialy XI Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Troitse-Sergieva Lavra v istorii, kul'ture i dukhovnoi zhizni Rossii», 3–4 oktyabrya 2018 g. (Materials of the 11th International Scientific Conference “Trinity-Sergius Lavra in the History, Culture and Spiritual Life of Russia”, 3–4 October 2018)*, 2020, pp. 41–51 (in Russian).
- Kyzlasova I.L. “Light and Joyful in Spirit”: a Newly Found Letter from Alexander Anisimov, GULAG, 1934. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. 2021, vol. 15. p. 244 (in Russian).
- Porfiridov N.G. *Novgorod. 1917–1941: Vospominaniya (Novgorod. 1917–1941: Memories)*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1987. 256 p. (in Russian).
- Prishvin M.M. *Dnevnik. 1926–1927. Kniga 5 (Diaries. 1926–1927. Book 5)*. Moscow, Russkaya kniga Publ., 2003. 544 p. (in Russian).

- Siniaeva T.B., Drozhkina V.V. *Khudozhniki Riazanskogo kraia XIX — nachala XXI: Biobibliograficheski slovar' (Artists of the Ryazan Territory 19th — early 21st cc.: Bio-bibliographic Dictionary)*. Ryazan [without publ.], 2010, p. 242 (in Russian).
- Sorokoumova-Il'inskaia E. *Forgotten poet*. 2012. Available at: <https://proza.ru/2012/02/14/1654> (accessed 20 September 2021) (in Russian).
- Shergina Z.P. The Riddle of One Ex-Libris. *Tretiakovskie Chteniia 2012 (Tretyakov Readings 2012)*, 2013, pp. 317–334 (in Russian).
- Shergina Z.P. "Book Chronicle" of the Tretyakov Gallery. *Russkoe iskusstvo (Russian Art)*. 2016, vol. 4, pp. 50–57 (in Russian).

Т.Е. Самойлова

Иконы из неизвестного угличского иконостаса. Проблема датировки

© 2021

УДК 75.046(084)
ББК 85.14

Поступила в редакцию 08.12.2021

В коллекции Третьяковской галереи хранятся пять весьма примечательных икон из деисусного чина, чье происхождение документально не подтверждено. На них представлены: Иоанн Предтеча (114 × 51, инв. 14794); апостол Павел (114 × 51, инв. 14726); апостол Петр (114 × 52, инв. 21458); архангел Гавриил (114 × 54, инв. 21447) и архангел Михаил (114 × 54, инв. 21450). Несмотря на неполное раскрытие, иконы обращают на себя внимание высоким качеством живописи. В каталоге В.А. Антоновой и Н.Е. Мневой они датированы концом XV в. В описании отмечено, что по сведениям, полученным от Ю.А. Олсуфьева, иконы находились в старообрядческой молельне города Углича, куда были принесены из Спасо-Преображенского собора угличского кремля. Затем они поступили в Угличский музей. Из музея часть икон этого иконостаса была передана в ГИМ, а оттуда в 1930 г. — в Галерею. Другая часть осталась в Историческом музее¹. В 1934 г. в Галерею из Углича поступили еще три иконы (инв. 21450; 21447; 21458) [Антонова, Мнева, 1963. С. 349–350. Кат. 289].

Точно установить и документально подтвердить происхождение этих икон в настоящее время не представляется возможным. Идея их связи со Спасо-Преображенским собором Углича едва ли доказуема, хотя и выглядит весьма привлекательно. Исторически достоверных сведений о соборе практически нет. Известно лишь, что первый, деревянный, собор во имя Преображения был построен в Угличе в первой половине XIII в. при князе Владимире Константиновиче, а каменный храм появился в XV в. при угличском князе Андрее Васильевиче, брате Ивана III, в 1485–1487 гг. [Новиков, 1988; Седов, 1991] или на рубеже 1470–1480-х гг. [Яганов, 2014. С. 284]. Предположение о происхождении икон из Преображенского собора Углича 1485–1487 гг., по всей вероятности, стало решающим фактором для привязки их датировки

¹ Иконы угличского чина, находящиеся в ГИМ, пока выявить не удалось.



ил.1 Апостол Павел. Икона. Первая четверть XVI в. ГТГ

fig.1 Paul the Apostle. Icon. The first quarter of the 16th century. The State Tretyakov Gallery

ил.2 Апостол Павел. Оборот иконы

fig.2 Paul the Apostle. The reverse of the icon

Т.Е. Самойлова

Иконы из неизвестного угличского иконостаса

в каталоге ГТГ к дате возведения собора, несмотря на то, что сведения о его украшении иконами не подтверждены источниками.

Попробуем взглянуть на проблему датировки икон без априорной привязки их к дате строительства собора.

К сожалению, памятники остаются до сих пор нераскрытыми. На некоторых сделаны только пробы, другие были расчищены, но не полностью, и за истекшее с момента реставрации время успели вновь потемнеть. Однако состояние их сохранности и та информация, которую дают сделанные пробы, позволяют составить вполне определенное представление о стиле их живописи. Иконные доски «Чина» достаточно тонкие, все они имеют неширокие поля и ковчег с пологой лузгой. Фон всех икон светло-бирюзовый, молочного оттенка. Фигуры написаны в рост. Наиболее полно раскрыта икона Иоанна Предтечи. Согласно рублевской традиции, он изображен в короткой, чуть ниже колен милоти, которая имеет интенсивный изумрудно-бирюзовый тон. Поверх милоти фигура пророка задрапирована охряным гиматием. Сухие, тонкие ноги пророка, оставленные обнаженными почти до колен, указывают на него как на аскета. Обе руки Иоанна протянуты в жесте моления.

Складки гиматия обозначены красновато-коричневыми линиями. Толстые и насыщенные по цвету, линии эти производят впечатление поздних прописей, положенных точно по древнему рисунку. В этом же убеждают некоторые участки гиматия, где цвет охры более нежный и прозрачный, а линии складок по тону близки цвету самого гиматия и имеют сохранившиеся белильные «усиления». мех милоти передан белильными движениями, рисунок которых напоминает вихрящиеся розетки. Лик Иоанна Предтечи написан плавью, без каких-либо белильных движений. Все черты — линии бровей, абрис глаз, линия носа — отличаются аристократическим изяществом. Однако с их изяществом контрастирует рисунок рук и ног Крестителя. Если живопись лика выглядит вполне аутентичной, то сама фигура, руки и ноги были, по-видимому, прописаны, в результате чего их контуры оказались сильно огрублены. Особенно это заметно при сравнении с хорошо сохранившейся живописью руки иконы архангела Михаила, у которого и форма рук, и тонкие пальцы, касающиеся прозрачной сферы, нежны и изящны также, впрочем, как и пальцы апостола Павла, держащего Евангелие с широким красным обрезом.

Фигура архангела Михаила почти полностью остается под записью и потемневшей олифой. Исключение составляет раскрытый лик архангела исключительно тонкого письма. Кудри его прически прорисованы тонкими и неяркими белильными линиями. Несколько реставрационных проб сделаны на одеждах архангела. Они показывают, что плащ Михаила, скрепленный на груди двумя круглыми застежками, был темно-синим с изумрудным оттенком, а хитон и подпапоротки — алого киноварного цвета. Хитон имеет широкую охряную кайму по подолу, по которой густо положены диагональные линии, имитирующие ассист. Таким же «ассистом» украшен изящного абриса сапожок архангела. Изображение архангела Гавриила на данный момент

остаётся под загрязненной, плотной и неровной пленкой олифы. Одежды архангела грубо прописаны. Моделировки пробелами положены жесткими, геометрически правильными линиями. Однако и здесь было сделано несколько проб: раскрыт лик, фрагмент фона, фрагмент на одеждах и на крыле архангела. Сделанная проба на одеждах показывает, что плащ Гавриила был киноварным, а гиматий синим, но значительно более светлым, чем у Михаила.

Хорошо сохранилась фигура апостола Павла, представленного в синем-изумрудном хитоне и красно-коричневом гиматии с большим кодексом в руках, имеющим широкий киноварный обрез. Лик апостола остаётся под тонким слоем прозрачной, но потемневшей олифы. Икона апостола Петра полностью записана. Небольшая реставрационная проба сделана лишь на левой ноге апостола. Запись жесткая, но точная, безусловно следующая древнему рисунку и передающая все его особенности вплоть до мельчайших деталей разделок драпировок и лика. Реставрационная проба на левой ноге апостола открывает ее изящную форму [ил. 1]. Прозрачное письмо этой детали разительно контрастирует с прописью на правой ноге апостола, которая выглядит грубо обрубленной. Характер записи — точность в рисунке и особая добротность плотной живописи, так же как и ее охряные поля с двойной красно-синей опушкой, говорят о том, что, вероятно, она была выполнена мастером из старообрядческой среды. Косвенно это предположение подтверждают сведения о пребывании иконы в старообрядческой молельне². Киноварную надпись с именем на этой иконе отличают витиеватые завитки, характерные для старообрядческой буквенной вязи. Надписи на других иконах сохранились фрагментарно, но они выглядят вполне аутентичными, соответствующими авторской палеографии. Некоторый намек на орнаментальность, присутствующий в них, позволил специалистам-палеографам предположить с высокой степенью вероятности, что они относятся к не самому раннему XVI столетию³ [ил. 2].

Весьма интересны иконы угличского чина с точки зрения иконографии. При самом беглом знакомстве с ними становится очевидным, что для создания икон деисусного чина были использованы с незначительными переработками иконографические образцы, заимствованные из нескольких эталонных по стилю иконостасов XV–XVI вв., дошедших до нашего времени. Так, отличительной чертой иконографии иконы Иоанна Предтечи из угличского чина является отсутствие в его руках свитка и жест обеих молитвенно протянутых рук. Именно так, с молитвенным жестом рук Иоанн Предтеча представлен в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры 1425–1427 гг. [Воронцова, 2014]. Схожи постановка ног и даже трактовка складок гиматия, конец которого переброшен через руку Крестителя и ниспадает мягкими крупными волнами. Эта особенность отличает данную иконогра-

2 Благодарю реставратора ГТГ Д. Суховеркова за консультацию по сохранности икон угличского чина.

3 Мнение А.Л. Лифшица. Благодарю за консультацию.



ил.3 Апостол Павел. Деталь иконы

fig.3 Paul the Apostle. Detail of the icon



ил.4 Апостол Павел. Деталь иконы

fig.4 Paul the Apostle. Detail of the icon

фию от другого извода рублевской эпохи, восходящего к Васильевскому чину [Дудочкин, 2002. С.340–343; Осташенко, 2005. С.243–264]. В этом типе изображения Иоанна Предтечи складки гиматия охватывают руку Иоанна подобно манжете. Острые и резкие по своей структуре, они напоминают кристалл. В создании образов архангелов Михаила и Гавриила мастер угличского чина ориентировался на изображения архангелов в Троицком иконостасе, но даже в большей степени в конечном счете на фигуры архангелов из деисусного чина иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, связываемого с именем Феофана Грека [Щенникова, 2004]. Об этом говорят: сходство поз мягко склоняющихся фигур, жестов их широко разведенных рук, держащих мерило и сферу; одинаковая постановка ног под углом друг к другу; мощный разворот больших крыльев за спиной, цвета одежд (красный плащ Гавриила и синий Михаила) и типология одежд — плащи почти полностью закрывают хитоны и скрепляются на груди двумя фибулами. Длинные хитоны имеют широкую «золотую» кайму.

К иной иконографической типологии принадлежат образы апостолов Павла и Петра. Павел изображен в шаге, его вишневый гиматий почти полностью закрывает синий хитон, оставляя открытым подол и правый рукав, и падает за спиной апостола красивыми куполообразными складками. В руках

Павел держит почти горизонтально большой кодекс широким красным обрезаем вверх. Наибольшее типологическое сходство это изображение имеет с фигурами апостола Павла из иконостаса Рождественского собора Ферапонтова монастыря [Дионисий «живописец пресловущий», 2002. Кат. 13–27. С. 119–123.]⁴ и Павла из иконостаса Павло-Обнорского монастыря около 1500 г. [Там же. Кат. 7. С. 101–104. Примеч. 1.]⁵. Типологически совпадает все, кроме положения кодекса, который Павел на иконах из Ферапонтова и из Павло-Обнорского монастыря держит вертикально, так же, как и апостол Павел из более раннего Васильевского чина [ил. 4]. Несколько отличается и способ драпировки гиматия на фигуре апостола. На иконах из обоих северных монастырей гиматий закрывает правую руку и плечо Павла и оставляет открытым левую сторону его фигуры, а на иконе угличского чина — наоборот. Однако в целом силуэты и северных икон, и угличского образа почти идентичны. Любопытно, что полное совпадение типов вплоть до расположения складок одежд и положения Евангелия мы находим в деисусной иконе апостола Павла, происходящей из не дошедшего до нашего времени новгородского чина XV в. из собрания П.Д. Корина [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. 84. С. 359–360]. Использование новгородского извода в произведениях, написанных в московской художественной традиции для двух северных монастырей — Ферапонтова и Павло-Обнорского, явственно свидетельствует о том, что московские мастера испытали на себе влияние новгородского искусства. Такой извод, сформировавшийся на основе московской и новгородской традиций, был воспринят постдионисиевским искусством и продолжил свое существование в северных памятниках, которые создавались московскими иконописцами, таких как иконостас Корнилиево-Комельского монастыря, созданного в 1520–1530-е гг. [Иконы Вологды, 2007. Кат. 37–40. С. 287–296]⁶. Здесь иконографический тип Павла полностью совпадает с изображением апостола в чине из Углича.

В свою очередь, иконография апостола Петра из угличского чина явно ориентирована на образ Петра из деисусного чина Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря около 1497 г. [Иконостас Успенского собора, 2012. Кат. 8. С. 68–69; Лелекова, 2011. С. 61]. Он также представлен идущим, со склоненной головой, в синем хитоне и охряном гиматии, конец которого ниспадает за его спиной вихрящимися складками. Правая рука Петра поднята к груди в молитвенном жесте, в левой он держит веерообразно сложенный свиток и ключ. Этот весьма устойчивый иконографический тип восходит даже к более ранней новгородской традиции XV в. [Смирнова, Лаурина, Гордиенко, 1982. Кат. 32. С. 253–254] [ил. 5].

Сравнительный иконографический анализ показывает, что в орбите внимания автора чина из Углича находились новгородские, но прежде всего

московские иконостасы рублевской и дионисиевской традиции. Ему, безусловно, был известен деисусный чин кремлевского Благовещенского собора, а также иконостасы Успенского собора во Владимире и соборов наиболее влиятельных монастырей — Троице-Сергиева, Кирилло-Белозерского, Ферапонтова и Павло-Обнорского.

С большой вероятностью можно предположить, что распространению типа искусства, включенного в орбиту влияния дионисиевских традиций, но с некоторыми элементами новгородского влияния, способствовали именно монастыри, находившиеся в зоне влияния основателей новых обителей — учеников Сергия Радонежского, а затем Иосифа Волоцкого. Именно они или поддерживающие их представители московского княжеского дома, как правило, выступали заказчиками и храмов во вновь основанных обителях, и украшающих их иконостасов.

С точки зрения проблемы датировки икон из Углича проведенный иконографический анализ позволяет утверждать, что рассматриваемый памятник был создан не ранее начала XVI в., после того как были написаны иконостасы Рождественского собора Ферапонтова монастыря (1490–1502/1503) и Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря (ок. 1500). Самой нижней временной границей в свете проблемы датировки, скорее всего, следует считать иконостас Корнилиево-Комельского монастыря, относящийся уже к постдионисиевской эпохе.

Попробуем более пристально приглядеться к живописному стилю угличских икон. Светло-бирюзовый тон фонов на иконах чина несет на себе условный рисунок облаков, обозначенных темной краской, поверх которой положен тон фона. Контур облаков усилен повторяющей их абрис белильной линией. Подобные облака на фоне являются знаковой приметой искусства живописи конца XV — начала XVI в. Впервые мы их встречаем на заставке с изображением ангела в Четвероевангелии из Иосифо-Волоколамского монастыря (РГБ. Ф. 113. № 17), миниатюры которого А.В. Левочкин датирует первой четвертью XVI в. [Дионисий «живописец пресловущий», 2002. Кат. 68. С. 67]. Из искусства миниатюры они проникают и в иконопись. Подобные облака мы видим на иконе «Благословенно воинство», которая в настоящее время датируется первой третью XVI в. [Самойлова, 2020; Шалина, 2021. С. 175–194], где они украшают фон медальона со Скинией Завета. Аналогичные облака мы видим на иконах деисусных чинов (так называемые облачные чины), например, на иконах деисуса из Никольского Единоверческого монастыря [Антонова, Мнева, 1969. Кат. 238. С. 298–299.]⁷ и на иконах Спаса и Богоматери из деисусного чина первой трети XVI в. (собрание Музея Русской иконы)⁸. В этот круг памятников вписывается и облачный деисусный чин из Углича.

4 Здесь даются две возможные даты икон деисусного чина — 1490-е гг. или 1502–1503 гг. М.Н. Шаромазов датирует иконы деисусного чина 1490-ми гг. [Шаромазов, 2017].

5 Автор описания Л.В. Нерсисян.

6 Автор описания А.С. Преображенский.

7 Комплекс нуждается в серьезном исследовании. В каталоге ГТГ 1963 г. иконы датированы серединой XV в. По предварительным наблюдениям С.В. Свердловой памятник относится к рубежу XV–XVI вв.

8 Музей Русской иконы. Инв. ЧМ-954.



5

ил.5 Апостол Петр. Икона
Первая четверть XVI в. ГТГ
fig.5 Peter the Apostle. Icon
The first quarter of the 16th century
The State Tretyakov Gallery

ил.6 Иоанн Предтеча. Икона
Первая четверть XVI в. Деталь. ГТГ
fig.6 John the Baptist. Icon
The first quarter of the 16th century
The State Tretyakov Gallery. Detail

ил.7 Иоанн Предтеча. Деталь иконы
fig.7 John the Baptist. Detail
of the icon



6



7

В стилистике образов угличского «Деисуса» совершенно особое значение приобретает силуэт каждой фигуры, создаваемый единой текучей линией. Особенно значима роль линии в построении голов. Она нивелирует роль структурных элементов объема, сливая их в единое целое. Абрис голов приобретает маньеристически вытянутую форму. У Иоанна Предтечи эта вытянутость лица подчеркивается тем, что линия, очерчивающая овал лица, с одной стороны, плавно переходит в опись льющихся прядей бороды, а с другой — в рисунок прядей волос, лежащих на плече Иоанна. В иконе апостола Павла за счет сильного подъема линии, описывающей лобную часть головы и плавно переходящей в купол расширяющейся теменной части, ее пропорции оказываются заметно вытянутыми. Непрерывная линия, поднимающаяся от уровня бровей, спускается к кончикам бороды, коротким волосам прически, от которых переходит в контур, плавно очерчивающий плечо^[ил.3]. В этом текучем ритме рисунка есть нечто маньеристически чрезмерное. Такая особенность стиля явно выходит за рамки канонов живописи конца XV в. с ее верностью принципам структурного построения форм. В коллекции Третьяковской галереи хранятся деисусные иконы Богоматери и Иоанна Предтечи последней четверти XV в., также происходящие из Углича [Антонова, Мнева, 1963. Кат. 270. С. 325–326], но написанные совершенно иначе. Для стиля этих икон характерен интерес к передаче пластики фигур и ликов, к их структуре. Мастер работает в грекофильской манере, используя темные санкири и яркие, текучие пробела.

Маньеристических деформаций линий и форм мы не встречаем и в живописи Дионисия и мастеров его круга. Формы голов персонажей на его иконах всегда сохраняют классическую правильность. Легкий намек на использование приема деформации мы можем уловить лишь на иконе Димитрия Прилуцкого (1502) [Иконы Вологды, 2007. Кат. 32. С. 252–256]⁹, где форма головы святого также имеет некоторое расширение в верхней части, но никакой подчеркнутой изощренности силуэта в этом изображении не прочитывается. Аналогии такой линейности на грани маньеризма мы находим в памятниках, которые исследователи относят не к рубежу столетий, а к первым десятилетиям или к первой четверти XVI в. Так, подобным певучим силуэтом отличаются иконы: «Богородица Владимирская», происходящая из Успенского собора в Ростове; «Богородица Умиление» из церкви Богородицы Одигитрии в Ростове [Вахрина, 2006. Кат. 40. С. 152–154]¹⁰; «Богородица Владимирская» из церкви Богородицы Владимирской в Вологде [Иконы Вологды, 2007. Кат. 36. С. 282–286]¹¹; «Богородица Владимирская» из Симонова монастыря [Богородица Владимирская, 1995. Кат. 8. С. 100; Щенникова, 2002. С. 161–162]. Для этих икон, принадлежащих или близких к московской художественной традиции, также как для угличских образов, характерно отсутствие пробельных моделировок

⁹ Автор описания Л.В. Нерсисян.

¹⁰ Автор описания В.И. Вахрина.

¹¹ Автор описания Л.А. Щенникова.

и такие приемы исполнения рисунка драпировок, которые не разрушают впечатление единства формы и силуэта.

Еще один памятник, где особое значение придается силуэтам и линии как средству выразительности, — это хранящийся в Третьяковской галерее «Деисус» с двумя створками, относимый исследователями к псковской художественной традиции [Icônes russes, 1997. Cat. 11. P. 183]¹², но программа которого, а именно состав святых, соименных семье великого князя, указывает и на влияние московской традиции. Уже в каталоге В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой, где этот «Деисус» опубликован с датой 1490-е гг., в примечании высказано предположение о его датировке XVI в. с указанием на особую манерность стиля [Антонова, Мнева, 1963. Кат. 272. С. 327, 328]. Несмотря на то что приемы деформации фигур, усиливающие экспрессию образов, были характерны для псковской традиции, в этом памятнике местные черты органически соединяются со стремлением к плавности линий, характерной для московской живописи первой четверти XVI в., которая оказывает в этот период большое влияние как на новгородскую, так и на псковскую живопись [Самойлова, 2019. С. 429–442].

Лики святых на угличских иконах с тонкими правильными чертами написаны почти так же, как у Дионисия, тающей плавью, с четкой, но тонально приглушенной окраской глаз, век, бровей. Однако в сравнении с живописью Дионисия сама фактура письма становится более плотной и эмалеподобной [ил. 6]. Возможно, подобное впечатление создается за счет использования довольно темного, зеленоватого оттенка санкиря, который хорошо читается сквозь прозрачные слои и которого мы не видим в живописи Дионисия. Белильные оживки, иногда присутствовавшие у Дионисия, здесь отсутствуют полностью, так что никакие другие ритмы не вторгаются в ровную, мелодически выстроенную, эмалевую поверхность ликов. Линии бровей и миндалевидных глаз — все выстроено, словно под сурдинку. Каждая линия является ритмическим повторением линии предыдущей. Черная точка зрачка, поставленная почти впритык к линии верхнего века на «радужке» овальной, несколько сплюснутой формы, лишает взгляд конкретной направленности, и он считывается как взгляд, передающий особую, наполненную смыслом внутреннюю тишину образа. Абрис аристократически удлиненных носов имеют все персонажи. Они чрезвычайно изящной и правильной формы с изысканной легкой горбинкой. Маленькие губы без подрумянки выглядят почти аскетично. Волосы архангелов и Иоанна Предтечи даны темно-коричневой с пурпурным оттенком краской, причем кудри ангелов и пряди волос Иоанна и апостола Павла проработаны светлыми линиями [ил. 7]. Несмотря на отчетливость рисунка, их конструкция смягчена, почти нивелирована — вплоть до того, что она нигде не нарушает мягкую текучесть линий овала лица и силуэта.

12 Авторы описания Л.В. Нерсисян, Г.В. Сидоренко. Датирован XVI–XIX вв.



ил. 8 Архангел Гавриил. Икона. Первая четверть XVI в. Деталь. ГТГ
fig. 8 The Archangel Gabriel. Icon. The first quarter of the 16th century
The State Tretyakov Gallery. Detail

Живопись личного в угличских иконах уже не столь прозрачная и тающая, как на иконах из Павло-Обнорского монастыря, но и не столь эмалевидно плотная, как на образах Корнилиево-Комельского иконостаса. Однако тенденция к приобретению этой плотности явно просматривается. Манера трактовки письма ликов икон из Углича находит близкие аналогии в таких произведениях, как «Святая Троица» из Покровского собора Александровой слободы [Тарасенко, 2015. С. 260–271], «Богоматерь Владимирская» ок. 1514 г. из Успенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Тихвинская» первой трети XVI в. из того же собора. Письмо ликов этих икон столь же ровное, без форсированной пластики, без движек, с тонкими линиями, рисующими глаза, брови, нос. Их образный строй отличается той же внутренней тишиной. По сравнению с образами в творчестве Дионисия в строе фигур угличских икон значительно больше проявляется тенденция к открытому движению. Несмотря на общее сходство силуэтов фигур угличского деисуса и деисуса Павло-Обнорского монастыря (например, фигура апостола Павла), в них нет той легкости и той «распластанности» и абсолютной слиянности с фоном, которая создает эффект парения фигур в пространстве фона дионисиевских образов. Идеальная музыкальная ритмика дионисиевских фигур нарушается здесь более резкими, не столь сгармонизированными ритмами. В жестах изображенных персонажей больше конкретности, в постановке ног больше крепости, указывающей на то, что фигура живет, а не парит в пространстве.

В трактовке драпировок, обретающих резкий и точный рисунок, в постановке ног персонажей, написанных весомо и пластично, стиль угличских икон находит много общего с «Троицей» из Александровской слободы. Показателен и такой момент, как увеличение размера позы на иконах деисуса, который занимает в угличских иконах почти треть от высоты средника, что также придает фигурам качество «заземления» и свидетельствует о том, что в трактовке фигур и пространства намечается тенденция к возврату к академической традиции XV в., о которой писал Л.И. Лифшиц, характеризуя стиль живописи постдионисиевских мастеров [Лифшиц, 2005 С.130]. Тем не менее объективизация на основе академической традиции, читающаяся в трактовке фигур в иконах угличского деисуса сочетается с такой живописью ликов, которая являет совершенно дионисиевскую «отрешенность и приподнятость над всем мирским» [Там же. С.130] [ил. 8]. Квинтэссенцию подобного стиля являют фигуры на некоторых пластинах «Киликийского креста», датированных первой третью XVI в. [Николаева, 1968. Кат. 92–96]. В стиле их исполнения мы также видим сочетание высокой пластики голов с тщательной проработкой рельефа и довольно резкого, подчеркнуто графичного рисунка драпировок. Эта некоторая «противоречивость» стиля живописи угличских икон, безусловно, является свидетельством их создания в «переходный период» между эпохой Дионисия и постдионисиевским этапом и позволяет предположить, что иконы угличского деисуса были созданы не ранее первого десятилетия XVI в., но и не позднее 1520-х гг. Косвенно это предположение подтверждает и иконография образов, следующая типологии икон из наиболее прославленных иконостасов самого начала XVI столетия. Именно в этот период высокий стиль искусства Дионисия, обладающего такими качествами, как «полное подчинение ритмического строя композиции плоскости, изысканный контурный рисунок, удлинение пропорций, полное отсутствие эффекта светотени и какого-либо драматического напряжения в ликах и фигурах, отсутствие связи жестов и движений с конкретным действием» и «приподнятость над всем мирским и житейским» [Лифшиц, 2005. С.130], начинает меняться, незаметно приобретая иные черты, выражающиеся прежде всего в снижении значения пространственных цезур и их ритма, существовании фигур вне слияния с фоном, то есть в объективизации образов, получающих более конкретное движение и реалистичные жесты [Там же]. Именно отражение этого процесса мы наблюдаем в стиле икон угличского деисуса. Важной составляющей характеристики постдионисиевского искусства является и отмечавшееся исследователями изменение колорита, постепенно приобретающего плотность и эмалевидную яркость, лишенную нежных переходов, но придающую формам вполне ощутимую весомость [Сарабьянов, Смирнова, 2007. С. 583]. Действительно, и в угличских иконах мы можем констатировать сгущение плотности и определенности красок, но все-таки они еще далеки от той эмалевидности, которую мы видим в иконах Корнилиево-Комельского чина или в иконах деисуса из Спасо-Преображенского собора Ярославля, датирующихся 1516 г. [Там же. С. 584–585]. Сравнение с ярославским памятни-

ком позволяет сузить предлагаемую датировку, более определенно высказать предположение о создании угличского деисуса либо в течение первого десятилетия XVI в., либо уже за его пределами, но не позднее 1516 г. и ввести этот памятник в круг искусства постдионисиевской эпохи, связанной по времени с правлением нового государя Василия III. Этот памятник, созданный в земле Угличского княжества в то время, когда оно уже прощалось со своей независимостью и постепенно переходило в орбиту влияния великого князя Василия III, представляет особый интерес, как содержащий в себе черты переходной эпохи от искусства конца XV — начала XVI в. к искусству первой трети XVI столетия, когда власть великого князя все более распространялась на Угличскую землю.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. XI — начало XVI века. Т.1. М.: Искусство, 1963. 394 с.
- Богоматерь Владимирская. К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 г. СПб. материалов. Каталог выставки. М.: Авангард, 1995. 192 с.
- Иконы Москвы XIV–XVI вв. / Ред-сост: Л.М. Евсеева, В.М. Сорокатый. М.: Индрик, 2007. 512 с.
- Вахрина В.И. Иконы Ростова Великого. М.: Северный паломник, 2006. 448 с.
- Воронцова Л.М. Иконостас Троицкого собора Троице-Сергиевой Лавры. М.: ИП Верхов С.И., 2014. 17 с.
- Дионисий «живописец пресловущий». К 500-летию росписи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2002. 304 с.
- Дудочкин Б.Н. Андрей Рублев. Биография. Произведения. Источники. Литература // Художественная культура Москвы и Подмосковья XIV — начала XX веков. СПб. в честь Г.В. Попова. М., 2002. С. 300–421.
- Иконостас Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Каталог выставки / Ред-сост. Т.Е. Самойлова. М.: Музеи Московского Кремля, 2012. 227 с.
- Иконы Вологды XIV–XVII веков. М.: Северный паломник, 2007. 824 с.
- Лелекова О.В. Русский классический иконостас. Иконостас из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. 1497 год. В 2 т. М.: Индрик, 2011. 452 с.
- Лифшиц Л.И. О границе понятий «дионисиевский стиль» и «стиль Дионисия» // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, М., 2005. С. 126–162.
- Николаева Т.В. Древнерусская мелкая пластика XI–XVI веков. М.: Советский художник, 1968. 176 с.
- Новиков С.Е. Углич. Памятники архитектуры и искусства. М.: Советская Россия, 1988. 191 с.
- Осташенко Е.Я. Андрей Рублев. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. 416 с.
- Самойлова Т.Е. Роль московской иконописи первой половины XVI века в становлении иконописания Русского Севера // Двенадцатые Феодоритовские чтения. Христианство на Крайнем Севере. Мурманск, 1–3 ноября 2019 г. Мурманск, 2019. С. 429–441.

- Самойлова Т.Е. Благословенно воинство Небесного Царя. М.: Прогресс-Традиция, 2020. 68 с.
- Сарабьянов В.Д., Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. М.: Изд-во ПСТГУ, 2007. 752 с.
- Седов Вл.В. К вопросу о ростовской архитектурной школе XV–XVI вв. // История и культура Ростовской земли. Материалы конф. 1991 г. Ростов, 1991. С. 17–20.
- Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.: Наука, 1982. 576 с.
- Тарасенко Л.П. Икона «Троица Ветхозаветная» начала XVI в. из собрания Исторического музея. Происхождение и художественные особенности // Преподобный Сергей Радонежский: история и агиография, иконописный образ и монастырские традиции. Материалы междунар. науч. конф. Москва. Государственный Исторический музей 27–28 мая 2014 г. / Ред.-сост. Е.М. Юхименко. М., 2015. С. 260–271.
- Шалина И.А. Икона «Благословенно воинство Небесного Царя...» из Успенского собора Московского Кремля — программный памятник эпохи Василия III // Искусство христианского мира. Вып. 15. М.: Изд-во ПСТГУ, 2021. С. 175–194.
- Шаромазов М.Н. Ферапонтово. Иконостас собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. [Б.м.]: ИП Верхов С.И., 2017. 13 с.
- Щенникова Л.А. Почитание чудотворной Владимирской иконы Богоматери в эпоху Дионисия и его последователей // Ферапонтовский сборник. М.; Ферапонтово, 2002. Вып. 6. С. 151–166.
- Щенникова Л.А. Иконы в Благовещенском соборе Московского Кремля. Деисусный и праздничный ряды иконостаса. Каталог. М.: Красная площадь, 2004. 286 с.
- Яганов А.В. О ктиторийской деятельности князя Андрея Васильевича Угличского // Археология: история и перспективы: Шестая межрегиональная конф. Сб. ст. / Под ред. А.Е. Леонтьева. Ярославль; Рыбинск: Изд-во «Рыбинский Дом печати», 2014. С. 267–289.
- Icons russes: Galerie Tretyakov, Musée national d'art russe, Moscou: Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse, 18 novembre 1997 au 18 janvier 1998: [exposition]. Martigny, 1997. 183 p.

Название статьи

Иконы из неизвестного угличского иконостаса. Проблема датировки

Сведения об авторе

Самойлова Татьяна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский переулок, д. 10. Москва, Российская Федерация 119017; ведущий научный сотрудник, Российская Академия художеств, ул. Пречистенка, д. 21. Москва, Российская Федерация 119034. tsamol@mail.ru

Аннотация

Пять деисусных икон, поступивших в Третьяковскую галерею из Углича, привлекли наше внимание высоким качеством живописи. В каталоге В.И. Антоновой и Н.Е. Мневой 1963 г. они были датированы концом XV в. на основании предположения о происхождении из Спасо-Преображенского собора в Угличе, чему не было найдено никаких подтверждений. В статье предпринята попытка стилистического и иконографического анализа угличских икон с целью уточнения датировки без привязки к гипотетическому происхождению. Проведенное исследование позволяет предложить иную датировку

и высказать гипотезу о создании угличского деисуса либо в течение первого десятилетия XVI в., либо уже за его пределами, но не позднее 1516 г., и ввести этот памятник в круг искусства постдионисиевской эпохи.

Ключевые слова

Деисус, иконы, иконография, стилистический анализ, постдионисиевская эпоха, искусство времени Дионисия, Угличское княжество, великий князь Василий III.

Title

Icons from an Unknown Uglich Iconostasis. The Problem of Dating

Author

Samoilova, Tatiana Evgenievna — Ph. D., senior researcher, The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky lane 10, Moscow, Russian Federation 119017; leading Researcher Russian Academy of Arts, Prechistenka St. 21, Moscow, Russian Federation 119034. tsamol@mail.ru

Abstract

Five deesis icons from Uglich in the collection of the Tretyakov Gallery have attracted our attention due to the high quality of their painting. In the 1963 catalog by V.I. Antonova and N.E. Mneva they were dated by the end of the 15th century. The attribution was based on the assumption, which has not been confirmed in any way, that they originate from the Transfiguration Cathedral in Uglich. The article makes an attempt of stylistic and iconographic analysis of the Uglich icons in order to clarify the dating without reference to a hypothetical origin. This research allows us to propose a different dating and to state a hypothesis that the Uglich Deesis was created in the first decade of the 16th century or not later than 1516, and to include these icons into the artistic circle of the post-Dionysian epoch.

Keywords

Deesis, icons, iconography, stylistic analysis, post-Dionysian era, Dionysius art time, Uglich principality, Grand Prince Vasily III

References

- Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoi zhivopisi. Opyt istoriko-khudozhestvennoi klassifikatsii. XI — nachalo XVI veka (Catalogue of Old Russian Painting. A Study in Historical and Artistic Classification. 11th — early 16th Century)*. Vol. 1. Moscow, Iskustvo Publ., 1963. 394 p. (in Russian).
- Guseva E.K., Lukashov A.M., Rozanova N.V. et al. (eds.) *Bogomater' Vladimirskaia. K 600-letiiu Sreteniia ikony Bogomateri Vladimirovskoi v Moskve 26 avgusta (8 sentiabria) 1395 goda. Sbornik materialov. Katalog vystavki (Our Lady of Vladimir. To the 600th Anniversary of the Presentation of the Icon of Our Lady of Vladimir in Moscow on August 26 (September 8), 1395: Collection of materials: Exhibition catalog)*. Moscow, Avangard Publ., 1995. 192 p. (in Russian).
- Gladysheva E.V., Guseva E.K., Nersesian L.V., Popov G.V. (eds.) *Dionisii «zhivopisets preslovushchii». K 500-letiiu rospisi Dionisiia v sobore Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrja. Katalog vystavki (Dionisius the Glorified Painter. To the 500th Anniversary of Dionisius' Frescoes in the Ferapontov Cathedral of the Nativity of the Virgin. Exhibition Catalog)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2002. 304 p. (in Russian).

Dudochkin B.N. Andrey Rublyov. Biography, Works, Sources. *Hudozhestvennaia kul'tura Moskvy i Podmoskov'ia XIV — nachala XX vekov. Sbornik statei v chest' G. V. Popova (The Culture of Moscow and its Region, 14th — early 20th Centuries. A Collection of Articles in Honour of G. V. Popov)*. Moscow, 2002, pp. 300–421 (in Russian).

Evseeva L.M., Sorokaty V.M. (eds.) *Ikony Moskvy XIV–XVI vv. (Moscow Icons, 14th–16th Cc.)*. Moscow, Indrik Publ., 2007. 512 p. (in Russian).

Iaganov A. V. On the Ktetor Actions of the Prince Andrey Vasil'evich of Uglich. *Arheologiya: istoriia i perspektivy: Shestaia mezhregional'naia konferentsiia. Sbornik statei (Archaeology: History and Perspectives. The Sixth Interregional Conference. Collection of Articles)*. Iaroslavl', Rybinsk, Rybinskii Dom pečati Publ., 2014, pp. 267–289 (in Russian).

Lelekova O.V. *Russkii klassicheskii ikonostas. Ikonostas iz Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrja 1497 goda (Russian Classic Iconostasis. The Iconostasis from Kirillo-Belozersky Monastery, 1497)*. Moscow, Indrik Publ., 2011. 452 p. (in Russian).

Lifshits L.I. On the Difference of Two Concepts: the Dionisian Style and the style of Dionysius. *Drevnerusskoe i postvizantiiskoe iskusstvo. Vtoraia polovina XV — nachalo XVI veka. K 500-letiiu rospisi sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrja (Old Russian and Byzantine Art. Second half of 15th — Early 16th Centuries. To the 500th Anniversary of the Cathedral of Nativity of the Virgin in Ferapontov Convent)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2005, pp. 126–162 (in Russian).

Marcadé J.C. et al. (eds.) *Îcônes russes: Galerie Tretyakov, Musée national d'art russe, Moscou*. Martigny, Suisse Fondation Pierre Gianadda, 1997. 183 p.

Nersesian L.V. (ed.) *Ikony Vologdy XIV–XVII vekov (Vologda Icons, 14th–17th Cc.)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2007. 824 p. (in Russian).

Nikolaeva T.V. *Drevnerusskaia melkaia plastika XI–XVI vekov (Old Russian Small Statuary, 11th–16th Centuries)*. Moscow, Sovetskii hudozhnik Publ., 1968. 176 p. (in Russian).

Novikov S.E. *Uglich. Pamiatniki arhitektury i iskusstva (Uglich. Works of Art and Architecture)*. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1988. 191 p. (in Russian).

Ostasenko E.Ia. *Andrei Rublev. Paleologovskie traditsii v moskovskoi zhivopisi kontsa XIV — pervoi treti XV veka (Andrey Rublyov. Paleologian Traditions in Moscow Painting of Late 14th — First Third of 15th Century)*. Moscow, Indrik Publ., 2005. 416 p. (in Russian).

Samoilova T.E. (ed.) *Ikonostas Uspenskogo sobora Kirillo-Belozerskogo monastyrja. Katalog vystavki (Kirillo-Belozersky Monastery Cathedral and its Iconostasis)*. Moscow, Muzei Moskovskogo Kremliia Publ., 2012. 227 p. (in Russian).

Samoilova T.E. *Blagoslovenno voinstvo Nebesnogo Tsaria (Blessed is the Host of the Heavenly Tsar)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2020. 68 p. (in Russian).

Samoilova T.E. The Role of Moscow Icon Painting of the First Half of the 16th Century in Establishing Russian North Painting. *Dvenadtsatye Feodoritovskie chteniia. Khristianstvo na Krainem Severe. Murmansk 1–3 noiabria 2019 goda (12th Feodorit Readings. Christianity in the Far North. Murmansk, November 1–3)*. Murmansk, 2019, pp. 429–441 (in Russian).

Sarab'ianov V.D., Smirnova E.S. *Istoriia drevnerusskoi zhivopisi (The History of Old Russian Painting)*. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU Publ., 2007. 752 p. (in Russian).

Sedov V.L.V. To the Issue of Rostov Architectural School in 15th–16th Cc. *Istoriia i kul'tura Rostovskoi zemli. Materialy konferentsii 1991 g. (History and Culture of Rostov Land. Conference Proceedings 1991)*. Rostov, 1991, pp. 17–20. (in Russian).

Shalina I.A. “Blessed is the Gost of the Heavenly Father...” Icon from the Moscow Kremlin Assumption Cathedral: a Major Monument of the Era of Basil the Third. *Iskusstvo hristskanskogo mira (Art of the Christian World)*. Issue 15. Moscow, Izdatel'stvo PSTGU Publ., 2021, pp. 175–194. (in Russian).

Sharomazov M.N. *Ferapontovo. Ikonostas sobora Rozhdestva Bogoroditsy Ferapontova monastyrja (Ferapontov Monastery. The Iconostasis of the Nativity of the Virgin Cathedral)*. [No location]: IP Verhov S.I. Publ., 2017. 13 p. (in Russian).

Shchennikova L.A. *Ikony v Blagoveshchenskom sobore Moskovskogo Kremliia. Deisusnyi i prazdnichnyi riady ikonostasa. Katalog (Icons of the Moscow Kremlin Annunciation Cathedral. Deesis and Feast Tiers of the Iconostasis)*. Moscow, Krasnaia ploshchad' Publ., 2004. 286 p. (in Russian).

Shchennikova L.A. Veneration of the Miraculous Vladimir Icon of the Mother of God in the Era of Dionysius and his Followers. *Ferapontovskii sbornik (Ferapontov Anthology)*. Moscow, Ferapontovo, 2002. Issue 6, pp. 151–166 (in Russian).

Smirnova E.S., Laurina V.K., Gordienko E.A. *Zhivopis' Velikogo Novgoroda. XV vek (Novgorod the Great Painting. 15th Century)*. Moscow, Nauka Publ., 1982. 576 p. (in Russian).

Tarasenko L.P. Old Testament Trinity Icon, early 16th Century, from the Collection of State Historical Museum. Its Origin and Stylistic Aspects. *Prepodobnyi Sergii Radonezhskii: istoriia i agiografiia, ikonopisnyi obraz i monastyrskie traditsii. Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Moskva. Gosudarstvennyi Istoricheskii muzei 27–28 maya 2014 g. (St. Sergius of Radonezh: History and Hagiography, Iconographic Image and Monastic Traditions. Materials of the International Scientific Conference. Moscow. State Historical Museum May 27–28, 2014)*. Moscow, 2015, pp. 260–271 (in Russian).

Vakhrina V.I. *Ikony Rostova Velikogo (Rostov the Great Icons)*. Moscow, Severnyi Palomnik Publ., 2006. 448 p. (in Russian).

Vorontsova L.M. *Ikonostas Troitskogo sobora Troitse-Sergievoi Lavry (Trinity Lavra of St. Sergius Cathedral and Its Iconostasis)*. Moscow, IP Verhov S.I. Publ., 2014. 17 p. (in Russian).

ХРОНИКА

*П.А. Тычинская, В.Б. Калашников,
Ю.А. Сычева, А.Л. Макарова*

Реставрационная хроника. Май — декабрь 2021 года

Настоящий раздел регулярно ведущейся «Хроники» содержит сведения об основных событиях в реставрационной деятельности МНРХУ с мая по декабрь 2021 г.

Как и в прошлые годы, основное внимание специалистов МНРХУ в теплое время — с мая по начало октября — было отведено реставрации памятников Новодевичьего монастыря, представляющего собой сложный комплекс разновременных и разнохарактерных объектов.

В Смоленском соборе монастыря практически полностью завершились работы по раскрытию древней живописи из-под позднейших поновительских записей и слоев загрязнения. Реставрация выполняется бригадой им. В.Д. Сарабьянова под руководством художника-реставратора высшей категории и заместителя ген. директора МНРХУ по научной работе Е.И. Серегинной. Росписи алтарной зоны оказались хорошей сохранности, особенно стоит отметить лики Христа и Романа Сладкопевца в сцене «Покров Богоматери», ангелов из композиции «Собор Архангелов» и сцены «Три отрока в пещи огненной». Лики написаны тонкими плавными, с нежными переходами от света к тени, объем формируется мелкими легкими белильными движениями, почти анатомически точно положенными. В соответствии с манерой письма они собраны круглящими линиями вокруг глаз, выделяют гребень носа, контур верхней губы, лоб и подбородок [ил. 1–3].

Работы по приведению живописи в экспозиционный вид — тонирование штукатурных вставок и утрат живописи — выполнялись на западной и северной стенах, включая откосы окон, а также на центральном своде собора. Тонирование живописи в местах утрат осуществляется акварельными красками так, чтобы после полного высыхания тонировки выглядели светлее авторской живописи. Согласно утвержденной методике, работа на каждом конкретном участке, в зависимости от характера сохранившейся живописи ведется «пуантелью», штриховкой или сплошной заливкой. Во всех случаях

важным критерием качества тонировок является соблюдение меры их отличия от авторской живописи, требуется, чтобы они были прозрачными и через них просвечивал грунт.

В 2021 г. под руководством художника-реставратора первой категории С.М. Совы велись работы по реставрации иконостаса Преображенской церкви над Северными воротами Новодевичьего монастыря. На основании сведений архивных источников создание иконостаса связывается с именем Карпа Золотарева, одного из крупнейших мастеров последней четверти XVII в. Несмотря на известность храма и репрезентативность иконостаса, этот памятник не был исследован достаточно полно и до сих пор не введен в контекст истории русского искусства конца XVII в.

В 2020 г. были проведены научно-исследовательские работы, позволившие найти оптимальный подход к реставрации объекта. Зондажи продемонстрировали наличие нескольких слоев фоновой покраски, под которыми обнаружился авторский красочный слой. В ходе исследований также было установлено, что некоторые детали резьбы находятся не на своих исторических местах. Одной из основных целей начавшегося в 2021 г. процесса производства консервационно-реставрационных работ стало сохранение исторического облика иконостаса. На сегодняшний день на иконостасе ведутся работы в верхней части: на седьмом и шестом ярусах — фризе обрешечных икон и Страстном чине. Выполнены процессы удаления поверхностных загрязнений, дезинфекции, укрепления на аварийных участках позолоты. На красочном слое начат процесс удаления записи. Накладная резьба демонтирована, и на ней удалена позднейшая позолота, масляный грунт и грунт из ПВС и мела удалены до основы.

Следует отметить, что в ходе реставрации 1980-х гг. иконостас Преображенской церкви был позолочен в технике морданного золочения. Для золочения «на мордан» в процессе этих работ проводилось шлифование древнего золота, что пагубно сказалось на сохранности авторского слоя. В рамках реставрационных работ, ведущихся на объектах Новодевичьего монастыря в настоящее время — на иконостасе Смоленского собора и иконостасе церкви Сошествия Святого Духа — специалистами бригады художника-реставратора первой категории С.В. Павицкого было предложено использовать другую методику золочения с использованием при воссоздании авторской позолоты бликовку в технике твореного золота и твореного серебра. Такой подход является наиболее щадящим, поскольку выбранная технология не повреждает сохранности авторского слоя. Этот метод уже успел хорошо зарекомендовать себя при реставрационных работах на иконостасе Успенского собора в Свияжске, а также на стадии пробных реставрационных работ [ил. 4, 5]. Техническое обоснование использования методики твореного золота и твореного серебра было одобрено на заседании Федерального научно-методического совета (ФНМС) при Министерстве культуры РФ.

Бригада С.В. Павицкого продолжает работы по реставрационному воссозданию икон для иконостасов храмов Новодевичьего монастыря. Реализация такого вида работ была бы невозможна без фундаментальных историко-архивных



1



2



3



4



5

ил.1 Младенец Христос. Фрагмент композиции «Покров Пресвятой Богородицы». Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Конец XVI в.

fig.1 The Christ Child. Fragment of the composition "The Intercession of the Theotokos". Our Lady of Smolensk Cathedral at the Novodevichy Convent in Moscow, the end of the 16th century

ил.2 Фрагмент композиции «Три отрока в печи огненной». Роспись конхи алтарной апсиды придела Св. архангела Михаила. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Конец XVI в.

fig.2 The fragment of the composition "The Fiery Furnace". Painting of the conch of the altar apse, epy Archangel Michael Chapel. Our Lady of Smolensk Cathedral at the Novodevichy Convent in Moscow, the end of the 16th century.

ил.3 Преподобный Архип. Фрагмент композиции «Чудо Архангела Михаила в Хонех». Роспись придела Св. архангела Михаила Смоленский собор Новодевичьего монастыря. Конец XVI в.

fig.3 St. Archippus. The fragment of the composition "The Miracle of the Archangel Michael at Chonae". Painting of the Archangel Michael Chapel. Our Lady of Smolensk Cathedral at the Novodevichy Convent in Moscow, the end of the 16th century.

ил.4 Фрагмент резьбы. Картуш иконостаса церкви Сошествия Св. Духа. Конец XVII в. До золочения

fig.4 The fragment of carving. Cartouche of the iconostasis of the Descent of the Holy Spirit Church. Our Lady of Smolensk Cathedral at the Novodevichy Convent in Moscow, the end of the 17th century. Before gilding

ил.5 Фрагмент резьбы. Картуш иконостаса церкви Сошествия Св. Духа. Конец XVII в. После золочения

fig.5 The fragment of carving. Cartouche of the iconostasis of the Descent of the Holy Spirit Church. Our Lady of Smolensk Cathedral at the Novodevichy Convent in Moscow, the end of the 17th century. After gilding

и искусствоведческих изысканий. Несколько иконостасов Новодевичьего монастыря были практически полностью утрачены. Целью исследований является сбор информации об истории создания и бытования памятника, архивные документы и фотографии, дающие представление о первоначальном виде памятников. Только на этой основе возможен аргументированный подбор стилистических и иконографических аналогов, которые должны служить образцами для воссоздания. В тех случаях, когда сохранились подлинные иконы, входившие в убранство иконостасов, художники используют их в качестве образцов. Во всех случаях перед искусствоведами и реставраторами стоит задача не только подобрать наиболее близкие в стилистическом и иконографическом отношении аналоги, но и максимально близко повторить авторскую манеру исполнения живописи. Работа по воссозданию требует от художника-реставратора большого опыта работы с памятниками древнерусской иконописи, знания технико-технологической структуры памятника, особенностей стилистики и технологии живописи рубежа XVII–XVIII вв.

На сегодняшний день в рамках работ по воссозданию иконостасов храмов Новодевичьего монастыря полностью закончено выполнение икон для иконостасов Покровской церкви, церкви Иоанна Богослова на втором ярусе Колокольни, в церкви Св. Амвросия Медиоланского.

В ходе работ по воссозданию в текущем сезоне велась работа над иконами для киотов и пристенных иконостасов (обстановочного комплекса) церкви Св. Амвросия Медиоланского. В состав комплекса, согласно заданию, входит ряд образов новомучеников. Следует отметить, что не все из них сегодня имеют устойчивую иконографию. По этой причине при разработке эскизов были использованы не только стилистические и иконографические аналоги среди иконных образов, но и фотографические материалы.

Значительно продвинулись работы и по реставрации мозаик Часовни-усыпальницы семьи промышленников Прохоровых в Новодевичьем монастыре. Памятник спроектирован архитектором В.А. Покровским в 1910-х гг. в неорусском стиле, строительство и декоративные работы осуществлялись с 1911 по 1917 г. Скульптурный декор был исполнен В.А. Беклемишевым, мозаики — мастерской семьи Фроловых. Авторская смальта сохранились лучше всего в верхних зонах интерьера усыпальницы, основные утраты сосредоточены в нижних ярусах и цокольной части (полностью утрачена облицовка каменными плитами, на момент начала реставрационных работ ее заменяли имитационные вставки под мрамор 1980-х гг.). Основной объем интерьера усыпальницы прошел все нужные этапы реставрации и консервации, частично приведен в экспозиционный вид. В 2021 г. большая часть работ велась в нижних зонах часовни. Осуществлялась реконструкция мозаик в технике и стиле автора.

В летний сезон 2021 г., помимо работ в Новодевичьем монастыре, проводилось также обследование росписи прп. Андрея Рублева в откосах окон Спасского собора Андроникова монастыря. Работы выполнялись бригадой художников-реставраторов им. В.Д. Сарабьянова под руководством Е.И. Серегиной.

Живопись, созданная Андреем Рублевым в 1420-х гг., сохранилась в откосах двух окон центральной алтарной апсиды — северо-восточном и юго-восточном (орнаменты), а также на западной грани юго-восточного столба (в виде небольших участков). На основании проведенного обследования живописи и выполненных пробных работ с учетом данных физико-химических исследований художниками-реставраторами МНРХУ была разработана Методика реставрации живописи и выработаны рекомендации по ее сохранению.

Еще один аспект работы МНРХУ — сотрудничество с Музеем-заповедником М.Ю. Лермонтова «Тарханы». Сотрудники Управления в течение ряда лет регулярно участвуют в различных совместных реставрационных проектах. В мае–июне 2021 г. специалистами МНРХУ проводилась реставрация монументальной живописи свода часовни-усыпальницы Арсеньевых-Лермонтовых. Выполняла работы бригада по реставрации масляной монументальной живописи под руководством художника-реставратора высшей категории В.В. Марковина. Перед специалистами стояла задача выполнить в интерьере усыпальницы полный комплекс реставрационных работ на сохранившихся участках живописи и привести ее в экспозиционный вид. Общая площадь реставрируемых росписей включала в себя в первую очередь участки лотков свода: восточная, южная, западная и северная стены.

Часовня-усыпальница Арсеньевых-Лермонтовых возведена в 1842 г. по заказу Елизаветы Алексеевны Арсеньевой над тремя захоронениями её родственников: мужа — Михаила Васильевича Арсеньева, дочери — Марии Михайловны Лермонтовой и внука — Михаила Юрьевича Лермонтова. На протяжении долгого времени ошибочно считалось, что часовня была возведена ещё при жизни поэта или, по крайней мере, прежде, чем гроб с его телом привезли из Пятигорска в Тарханы. В соответствии с этим представлением в 1930-х гг. даже была написана большая картина, на которой изображено, как в часовню вносят гроб с телом поэта. В действительности, часовню построили уже над замурованной могилой Лермонтова. Подтверждением тому, что поэт был погребен в Тарханах под открытым небом, служат мраморный памятник на могиле и ограждающая его металлическая решетка. По церковным канонам такие памятники в часовнях не ставились. Их заменяли плиты с указанием имен похороненных. В 1845 г. в часовне была похоронена Е.А. Арсеньева. После установления советской власти в стране начались интенсивные процессы музеефикации различных культурно-художественных мест. В 1930-е гг. формируется своего рода пантеон великих классиков русской литературы, куда попадает и Ю.М. Лермонтов. В 1934 г. усадьба Тарханы была объявлена заповедником. В конце 1936 г. по указанию Центральной комиссии по охране памятников склеп вскрыли. Все работы по открытию склепа и созданию мавзолея-памятника выполнялись в неполных два с половиной месяца. Доступ к гробу был открыт для всех граждан 1 мая 1939 г. Но с этого времени состояние памятника начало стремительно ухудшаться. При ремонтных работах 1930-х гг. были грубо нарушены условия хранения сооружения — известковая штукатурка была заменена на цементную, а известковая побелка — на масляную краску, что

привело к изменениям температурно-влажностного режима. На протяжении последующих десятилетий случались регулярные подтопления усыпальницы. В 2006 г. художниками-реставраторами МНРХУ была выполнена реставрация монументальной живописи свода. В 2013 г. ввиду аварийного состояния был закрыт доступ к гробу М.Ю. Лермонтова. В мае–июне 2021 г. реставрационные работы были возобновлены специалистами МНРХУ.

Часовня представляет собой квадратную в плане постройку с сомкнутым сводом. В центре находится надгробие и спуск в подвальный этаж к могиле. Живопись расположена на лотках свода. Нижний регистр росписи занимает геометрический орнамент из чередования полос: светло-оливковая, светлая охра, светло-коричневая, широкая полоса розового цвета с надписью более темного оттенка: «Христосъ Воскресе из мертвых, смертию смерть поправъ, и сущимъ во гробехъ животъ даровавъ». Затем чередуются полосы: узкая белая, оливковая с имитацией белых дентикул, светло-оливковая, светло-бежевая, белая узкая, широкая бежевая, затем узкая белая, более широкая светло-оливковая, узкая оливковая, узкая светло-оливковая, широкая светло-бежевая и узкая белая. Выше расположены многофигурные композиции.

Практически на всех участках отмечалось неоднозначное состояние сохранности живописи. На стенах наблюдались конструктивные трещины, отставания и вздутия штукатурного слоя. В ходе работ был реализован весь основной комплекс реставрационных мероприятий: с поверхности масляной живописи удалены загрязнения и копоть, проведена заделка трещин, а также восстановлены места утрат живописных композиций, расчищенные поверхности покрыты лаком. В результате вся живопись обрела художественную целостность и приведена в экспозиционный вид [ил. 6].

Помимо комплексных реставрационных работ, МНРХУ регулярно занимается научно-проектной деятельностью, разрабатывая методические рекомендации по ведению реставрационных мероприятий. Так, в мае–июне 2021 г. реставраторами МНРХУ осуществлялись научно-реставрационные исследования монументальной живописи церкви Свт. Николы Мирликийского в Старом Ваганькове для выявления степени их сохранности. Работы велись бригадой под руководством художника-реставратора высшей категории В.В. Марковина.

Ансамбль церкви святителя Николая в Старом Ваганькове представляет собой комплекс храмовых построек, относящихся к разным хронологическим периодам. Художественный облик интерьера во многом определили многочисленные перестройки и реконструкции храма вследствие архитектурных разрушений, которым неоднократно подвергался памятник. Значительная часть живописных композиций относится к 1896 г. и была создана свящ. Леонидом Чичаговым в период его настоятельства в Старом Ваганькове. Росписи расположены преимущественно в главном храме — центральном четверике и алтаре, а также в алтарном пространстве южного придела. В тот же период художником С.С. Бутаевым была написана композиция «Успение святителя Николая Чудотворца» на западной стене главного четверика. Предположительно в начале XX в. неизвестным живописцем была создана сцена «Явления Божией

Матери преподобному Сергию Радонежскому» в своде южного придела [ил. 7]. Стоит отметить, что в результате бесконтрольной реставрации начала 1990-х гг. многие композиции фактически заново переписывались. В первую очередь речь идет об образах святых в арке южного придела (пророка Ильи и святого преподобного Серафима) и композиции «Воскресение» в конхе алтаря храма.

До проведения исследований с использованием зондажей оценка актуального состояния монументальной живописи оставалась неопределенной. При пробном раскрытии участков сводов южного придела, северной стены южного алтаря и северной стены центрального четверика были обнаружены наслоения с фрагментами живописной композиции с трудно распознаваемой иконографией ввиду малой площади раскрываемых участков. Предполагается, что эти наслоения относятся к более ранней живописи XVIII в. Архивные фотографии также свидетельствуют о наличии живописи в своде южного придела, которая была впоследствии заштукатурена.

Вполне закономерно, что самая низкая степень сохранности наблюдается среди композиций, проигнорированных реставрационными процессами последних десятилетий. Принципиально иная ситуация касается участков, которые подверглись интенсивной реставрации в начале 1990-х гг.

По итогам реставрационных исследований обстоятельной реставрации подлежит композиция «Явления Божией Матери преподобному Сергию Радонежскому» в своде придела, находящаяся в крайне неудовлетворительном состоянии, а также образы евангелистов в парусах центрального четверика. Необходимо отметить высокий художественный уровень живописи изображений святителя Николая Чудотворца, царицы Александры, мученика Виктора, святых князей Бориса и Глеба, целителя Пантелеймона и Георгия Победоносца. Тонкие лессировки, сложная светотеневая проработка форм отражают характерные тенденции в русском церковном изобразительном искусстве рубежа XIX–XX вв. Росписи церкви святителя Николая в Старом Ваганькове, созданные после 1896 г., представляют собой яркий и весьма характерный памятник стиля модерн, требующий тщательной и осторожной реставрации, а также подробного изучения.

Повседневная деятельность МНРХУ зачастую связана с работами в тех местах, где памятники долгие годы были совершенно недоступны для обозрения. Так в июле 2021 г. бригада МНРХУ под руководством художника-реставратора высшей категории В.В. Марковина выполняла исследования произведений монументальной живописи Богоявленского собора Тульского кремля для выявления степени их сохранности и написания методики реставрационных работ.

Богоявленский собор Тульского кремля представляет собой сложный памятник, современный образ которого определили разные культурно-исторические обстоятельства последних ста лет. Патронами собора являлись представители царской семьи, что отразилось на первоначальной программе росписи. Строительство собора относится к 1858 г., живописные работы велись в 1860–1862 гг. После революции храм перестал функционировать. В конце



6

ил.6 Реставрация монументальной живописи свода часовни-усыпальницы Арсеньевых-Лермонтовых. Покрытие расчищенной живописи лаком

fig.6 The restoration of the vault painting. Burial chapel of the Arsenyev-Lermontovs. Covering the disclosed painting with varnish

ил.7 Композиция «Явление Божией Матери преподобному Сергию Радонежскому». Роспись свода южного придела церкви Святителя Николая в Старом Ваганькове. Пробные работы по раскрытию живописи

fig.7 The composition "Appearance of the Mother of God to the Sergius of Radonezh". Vault painting of the southern side-altar of the Church of St. Nicholas in the Old Vagankovo. Test work on the disclosure of painting

ил.8 Св. князь Александр Невский. Роспись восточной грани юго-западного столпа Богоявленского собора Тульского кремля. 1860–1862

fig.8 St. Alexander Nevsky. Painting on the eastern face of the south-western pillar. Epiphany Cathedral of the Tula Kremlin. 1860–1862

ил.9 Фрагмент композиции «Изгнание торгующих из храма». Западная стена Благовещенского собора в Гороховце. 1880–1890-е. Пробные работы по раскрытию живописи

fig.9 The fragment of the composition "Driving of the Merchants from the Temple". Western wall of the Annunciation Cathedral in Gorokhovets. 1880–1890s. Test work on the disclosure of painting



7



8



9

1960-х гг. в Богоявленском соборе было решено разместить музей оружия, после чего последовала череда перестроек по приспособлению здания под музей. В соборе сохранились росписи, чугунные хоры, лепные позолоченные карнизы. В 2012 г. большая часть экспозиции Музея была перевезена в здание нового музея оружия в Заречье. В январе 2015 г. начались работы по реставрации храма. В настоящее время ведется разработка проектной документации по реставрации монументальной живописи Богоявленского собора. Она проводится по просьбе Музея в связи с выявленными разрушениями и с целью приведения живописи в экспозиционный вид.

Архитектурные решения высоких арок, подкупольного пространства, ниш и филенок столпов создают сложные и затейливые формы интерьера, которые дополнительно подчеркиваются росписью, находящейся в полном согласии с архитектурой. Росписи следуют общей тектонике здания, повторяют архитектурные элементы, в обилии используются гризайли, воспроизводящие лепной декор, помогая раскрыть эстетические возможности конструктивной основы. Примечательны сохранившиеся композиции с изображениями святого Петра, митрополита Московского, и святого князя Александра Невского на столпах ^[ил.8]. Несколько хуже сохранилась композиция святого Петра, митрополита Московского. Тем не менее удастся определить традиционную иконографию. Фигуры представлены в полный рост. Святой князь представлен в коронационном облачении со скипетром в правой руке, в то время как левая рука лежит на груди. Декор, в том числе живописный, визуально облегчает тяжелые конструкции интерьера. Фактурность композиции придают технические особенности — толстый слой точечной побелки, имитирующей жемчуг.

В остальных случаях определить на предварительном этапе работ иконографическую программу и формально-стилистические особенности живописи не представляется возможным. Именно в таком аспекте раскрывается назначение и гризайльных декоративных росписей, которые в силу плохой сохранности подлежат консервации в первую очередь.

В августе 2021 г. бригада МНРХУ выполняла исследования произведений монументальной живописи Благовещенского собора в Гороховце для выявления степени их сохранности и составления методики реставрационных работ. Работы велись бригадой под руководством художника-реставратора высшей категории В.В. Марковина.

В настоящее время в интерьере сохранился штукатурный декор стен и сводов в духе классицизма, относящийся к первой трети XIX в. Лепные карнизы с медальонами и розетками венчают капители столбов, украшенные на углах скульптурами херувимов. Профилированными тягами подчеркнуты края оконных и дверных откосов и основания барабанов.

Живопись в алтарной части была выполнена во 2-й пол. XIX в. От первоначальной росписи клеевыми красками 1876–1879 гг. в алтаре до начала XXI в. сохранялась композиция «Царь царем». Основной объем расписан масляными красками в 1880–1890-е гг. в академической манере на евангельские сюжеты, среди которых преобладают композиции на тему проповедей Христа. В центральной части алтарного свода сохранились лишь незначительные фрагменты этой живописной композиции.

В процессе исследования была отмечена низкая степень сохранности красочного слоя в пространстве четверика — особенно в верхних ярусах. Тем не менее, несмотря на то, что часть фигур оказываются трудно распознаваемыми, роспись позволяет идентифицировать большую часть иконографических сюжетов.

В жертвеннике и в дьяконнике участки стен и сводов были варварски зацементированы в два слоя. В ходе предыдущих ремонтных работ, проводившихся безвестными «реставраторами», их пытались закрасить синей краской поверх зацементированных участков. Нарушение температурно-влажностного режима, подтвержденное также физико-химическим исследованием, привело к многочисленным шелушениям красочного слоя, а повышенная влажность к его деструкции — особенно на участках верхнего яруса, где также в больших количествах наблюдается копоть. На верхних ярусах стен зафиксирована плесень, соли и копоть, с чем и связано более низкое состояние сохранности живописных композиций верхних регистров. Шелушения наблюдаются в барабанах и на сводах.

В результате укрепления красочного слоя и штукатурного основания, а также расчистки обрабатываемых участков иконография многих композиций стала более узнаваемой. Так, в композиции западной стены «Христос среди учителей» на заднем плане проявились фигуры книжников, а в сюжете «Изгнание торгующих из храма» открылась выразительность цветового решения, построенного на локальных цветовых акцентах синего, красного и желтого тонов [ил. 9].

Также в летний сезон 2021 г. осуществлялись пробные работы по живописи последней четверти XVIII в. в Успенской церкви усадьбы Александрово (Щапово). Работы выполнялись бригадой В.В. Марковина. Живопись Успенской церкви находится под плотным слоем копоти, из-под которой на уровне зондажей была обнаружена авторская живопись в удовлетворительном состоянии сохранности. Помимо раскрытия потребуется укрепление грунта и красочного слоя. Основные реставрационные работы по живописи намечены на 2022 г.

В 2020 г. на средства, собранные Благотворительным фондом имени Е.И. Рерих, специалистами МНРХУ бригады им. В.Д. Сарабьянова была разработана Научно-проектная документация по реставрации монументальной живописи Анастасиевской часовни во Пскове. Возведенный А.В. Щусевым, в 1913 г. памятник был расписан известным иконописцем Георгием Осиповичем Чириковым по эскизам Н.К. Рериха.

В летний сезон 2021 г. художниками-реставраторами первой категории А.Б. Гребенщиковой и В.В. Сергиеней были проведены противоаварийные работы на монументальной живописи в интерьере часовни, а также выполнена профилактическая заклепка стенописи в целях защиты на время переноса часовни на новое место. В сентябре 2021 г. в рамках благотворительного мероприятия «Сохранение Анастасиевской часовни с росписями по эскизам Н.К. Рериха (2020–2023)» во Дворе «Дома Постникова» (Псков) прошла выставка «Хранительница Пскова». На выставке были представлены эскизы А.В. Щусева и Н.К. Рериха, исторические фотографии и другие документальные материалы. На открытии выступили специалисты МНРХУ, участвующие в проекте по восстановлению уникального памятника зодчества и живописи эпохи модерн.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Тычинская Полина Александровна — кандидат искусствоведения, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. polina_tych@mail.ru

Калашников Владимир Борисович — искусствовед, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. vbkalashnikov@edu.hse.ru

Сычева Юлия Андреевна — искусствовед, Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. sycheva@mnrhu.ru

Макарова Анна Львовна — кандидат искусствоведения. Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва. makarova@mnrhu.ru

AUTHORS

Tychinskaya, Polina Aleksandrovna — Ph.D., art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow. polina_tych@mail.ru

Kalashnikov, Vladimir Borisovich — art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow. vbkalashnikov@edu.hse.ru

Sycheva, Iulia Andreevna — art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art, Moscow. sycheva@mnrhu.ru

Makarova, Anna-Maria — Ph.D., art historian, Interregional Agency for Scientific Restoration of Works of Art. Moscow. makarova@mnrhu.ru

Л.А. Лепшина

Выставка «Имени Твоему слава!» в Великом Новгороде

29 октября 2021 г. в залах Государственного музея художественной культуры Новгородской земли в Десятинном монастыре открылась выставка современного церковного искусства Великого Новгорода «Имени Твоему слава», которая стала заметным и, по сути, историческим событием в художественной жизни Новгородской земли. Ее посвящение 30-летию возобновления одной из старейших русских епархий — Новгородской — стало знаком возрождения новгородского церковного искусства, о котором еще недавно можно было говорить лишь в прошедшем времени. Выставка состоялась по благословению митрополита Новгородского и Старорусского Льва, при поддержке Министерства культуры Новгородской области. Работы предоставили пятнадцать новгородских церковных художников, в большинстве своем — выпускники Иконописных школ МДА и СПбДА, ПСТГУ, Тобольской ДА, АХ им. Ильи Репина; некоторые мастера являются членами Новгородского регионального отделения ВТОО «Союз художников России». В качестве экспонатов выступили произведения иконописи, мозаики, шитья, резьба по дереву и камню, художественная обработка металла.

Современная иконопись представлена произведениями, выполненными по канону и технологии древних мастеров. Ориентирами главным образом послужили хорошо известные памятники древнерусского искусства XIV–XV вв. Три списка новгородской чудотворной иконы «Богоматерь-Знамение» (М. и Э. Шалковы, Т. Федорова, Н. Камакин) имеют свои стилистические особенности, так как иконописцы использовали в качестве образцов разновременные памятники и, к тому же, вносили элементы собственного художественного почерка и видения образа. Особый интерес представляет храмовый образ «Преподобный Сергей Радонежский в житии» (Т. Федорова, штатный иконописец Софийского собора), созданный специально для богослужения в надвратной церкви XV в. Сергия Радонежского в Новгородском кремле. Житийный цикл является научно обоснованной реконструкцией фрескового житийного цикла, который основывался на самой ранней, не дошедшей до нас, редакции жития преподобного Сергия и от которого на стенах храма уцелело лишь несколько сцен. В воссоздании недостающих элементов цикла художнице в значительной мере помогли консультации Т.А. Ромашкевич, реставрировавшей фрески церкви Симеона Богоприимца



ил.1 Икона «Прп. Сергей Радонежский в житии»
Иконописец Т.В. Федорова
fig.1 Saint Sergius of Radonezh
with scenes from his life
Icon by T.V. Fyodorova

и занимавшейся графической реконструкцией цикла этого памятника. Другая небольшая аналойная икона «Прп. Антоний Римлянин» этой же художницы, возрождающая раннюю иконографию новгородского преподобного — в молитвенном предстоянии, на фоне основанного им монастыря. Авторским решением можно считать принадлежащую Т. Федоровой оригинальную иконографию моленного образа «Собор Новгородских святителей»: престолу храма Святой Софии предстает сонм прославленных новгородских владык в молении иконе Богоматери «Знамение» и образу «Софии Премудрости Божией».

Царские и диаконские врата небольшого деревянного храма, несколько лет назад поставленного в Детинце недалеко от места первого (несохранившегося) храма в честь Св. князя Владимира, крестителя Руси (исполнители икон — Т. Федорова, Н. Юдина), вместе с эскизными проектами уже существующих в интерьере Софийского собора новых иконостасов, составляют комплекс экспонатов, объединяемых темой алтарной преграды. Иконография и художественный стиль ориентированы на наиболее характерные образцы новгородской иконописи XIII — начала XIV века — эпохи начала почитания св. Владимира — и привлекают внимание мажорной звучностью колорита.

Несколько икон выполнены в технике деревянной резьбы, известной в Новгороде с XVI в. Это небольшие образы с полуфигурами святых, вырезанные в высоком рельефе, а также киоты, украшенные орнаментами, которые могут



ил.2 Произведения лицевого шитья. Работа Л.А. Лепшиной
fig.2 Embroidery. By L.A. Lepshina

органично вписаться в интерьер деревянной часовни (П. Павлов, М. Шалков). Другой вид пластики — резьба по камню, сравнительно редкий, но вполне традиционный для средневекового Новгорода — представлен резными изделиями из ильменского известняка — крестами и миниатюрными образками. Новгородский известняк разнообразен по структуре, плотности, но главной его особенностью является богатая и теплая цветовая гамма. Для оформления работ использовано дерево X–XV вв. из археологических раскопок Великого Новгорода (М. Шорин).

Значительная часть выставки посвящена возрождающемуся в Новгороде искусству лицевого шитья (О. Вишнякова, Л. Лепшина). Это плащаницы, литургические покровцы, пелены, закладки для Евангелий, а также реконструкция древнерусского стяга с образом Богородицы «Знамение». Изучая старинные технологии, современные мастерицы изобретают и новые методы в шитье, используют новые материалы. Плащаница «Положение во гроб» выполнена в традиционной технике шелкового и золотного шитья атласным швом и «в прикреп», а плащаница «Успение Богородицы» в редкой для древнерусских вышивальщиц технике аппликации, при которой одежды выполнены на разных тканях, расшитых сверху жемчугом, драгоценными камнями и золотыми нитями. Современным изобретением следует считать закладки для Евангелий с лицевыми изображениями. В древности предпочтение отдавалось закладкам-паворозам, выполненным в виде круглой вышитой «таблетки» с пришитыми к ней ленточками. На выставке нашлось место и архаичным по своему предназначению предметам — подвесным пеленам, которые теперь почти не встречаются в интерьерах храмов, но в музеях сохраняются в больших количествах. Современные храмы

постепенно наполняются убранством из вышитого текстиля, но в большинстве своем это изделия, выполненные при помощи компьютера — серийные вещи, исполненные одинаковыми или очень похожими орнаментами с применением одного-двух простейших швов. Тем отраднее было увидеть авторские произведения кропотливого ручного труда.

Выставка впервые показала церковный сегмент современной художественной культуры Великого Новгорода, заставляя вспомнить о его древних традициях. И хотя большая часть произведений иконописи и шитья современных новгородских мастеров не покинула ради этого события храмовых пространств, собранные на выставке экспонаты дают возможность составить представление об уровне современного христианского искусства в Великом Новгороде. Это искусство успешно преодолевает пределы ученического копирования и становится профессиональным, а в некоторых произведениях поднимается до осмысленного самостоятельного творчества, опирающегося на богатейшие местные художественные традиции и вместе с тем обретающего собственное лицо.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лепшина Лилия Алексеевна — хранитель Софийского собора в Великом Новгороде

AUTHOR

Lepshina, Lilia Alexeevna — keeper of the St. Sophia Cathedral in Novgorod the Great

А.Л. Гульманов

Выставка «Святой покровитель. Икона Алексея человека Божия из собрания Владимира Некрасова»

В Музее имени Андрея Рублева 28 октября — 12 декабря 2021 г. прошла выставка одного памятника из собрания В.И. Некрасова: иконы святого Алексея человека Божия конца XVII — начала XVIII в. с чрезвычайно подробным циклом жития и двумя дополнительными сюжетами^[ил.1]. Куратором выставки и автором каталога выступил автор настоящей заметки. Это не первый совместный проект музея и коллекционера, более известного своим огромным собранием русской живописи XX в. Ранее в ЦМиАР экспонировалась другая житийная икона из его коллекции — образ святой Параскевы Пятницы конца XVII в. [Страдания Параскевы Пятницы, 2020].

Представленная на выставке икона экспонируется и публикуется впервые. Происхождение памятника неизвестно: он поступил в коллекцию из другого частного собрания. Однако стилистические особенности иконы позволяют



ил.1 Преподобный Алексий человек Божий, с житием Алексия, ангелом-хранителем (?), апостолом Петром и Зачатием Пресвятой Богородицы. Икона. Конец XVII — начало XVIII в. Северное Заволжье. Собрание В.И. Некрасова

fig.1 Venerable Alexis the Man of God with Vita, the Guardian Angel (?), Saint Peter the Apostle, and the Conception of the Virgin Mary by Righteous Anna. Icon. Late 17th — early 18th centuries. Made to the North of the Volga River. Vladimir Nekrasov Collection

уверенно определить регион ее создания — Северное Заволжье¹, включающее часть костромских, ярославских и вологодских земель, а также Пошехонье. Она наиболее близка к иконам раннего XVIII в. из собрания ВГИАХМЗ, в том числе к произведениям Ивана Григорьева Маркова и его круга [Кирилл Белозерский, 2018. Кат. 49, 93, 95. С.190–195, 492–495, 498–501]. Они схожи усложненными иконографическими программами с добавлением избранных святых и праздников, развернутыми архитектурными фонами с интерьерами зданий, куполами и кровлями, выходящими за границы клейм, серебряными фонами² и, что наиболее существенно, манерой письма. Не будучи специалистом в иконописи этого времени, куратор выставки не претендовал на более точное определение авторства иконы. Это задача для других исследователей, требующая детального сравнения с вологодскими памятниками³.

Стоит отметить смелое, но удачное решение экспозиции⁴: затененный зал в коричневых тонах с неглубокой оранжевой нишей, в которую была помещена хорошо освещенная икона. В данном случае неожиданное цветовое решение зала подчеркивало колорит памятника. На противоположной стене на одной оси с иконой были расположены иллюстрации с аналогиями. Боковые стены занимал текст экспликации и перечень представленных на иконе сцен жития⁵.

К открытию выставки был издан каталог, содержащий объемную статью, репродукции средника с деталями и всех клейм⁶, приложение со списком житийных икон Алексия человека Божия конца XVI — XVIII в. Во вступительной статье приводятся аналогии среднику иконы. Н.И. Комашко и Ж.Г. Белик было определено, что фигура святого восходит к зеркальному переводу с иконы Симона Ушакова из Николо-Угрешского монастыря под Москвой начала 1670-х гг. (ГИМ). Автором каталога было установлено, что расположенный в верхней части средника образ Новозаветной Троицы («Сопрестоліе») также восходит к офорту Симона Ушакова 1666 г., повторенному позднее в гравюре Афанасием Трухменским. Использование прориси с «Новозаветной Троицы» Ушакова встречается и в других вологодских иконах начала XVIII в., хотя не

- 1 Термин предложен в экспертизе иконы, составленной ранее Ж.Г. Белик и Н.И. Комашко.
- 2 Или, в некоторых памятниках, выполненными «двойником»: серебром с золотом.
- 3 Так в каталоге выставки не была учтена монография, посвященная творчеству вологодского иконописца Ивана Григорьева Маркова [Виноградова, Кознева, Федышин, 2018].
- 4 Выбор дизайна экспозиции не определяется кураторами таких выставок, отвечающими только за содержание экспликации и этикетаж.
- 5 Названия клейм в экспликации были отредактированы по сравнению с каталогом, они были сделаны более емкими и понятными неподготовленному читателю.
- 6 При верстке альбома в каталоге пришлось придерживаться механического принципа кадрирования клейм, не передающего оригинальные композиционные особенности памятника. Репродукции обрезаны строго по прямоугольным рамкам клейм без учета выходящих за их границы куполов церквей. В противном случае пришлось бы менять формат репродукций в зависимости от этого приема. Но обрезанные кровли храмов с луковичными главками воспроизведены в составе расположенных выше клейм, на которые они были наложены иконописцем.



ил. 2,3 Клейма 9, 10: Святой Алексий оставил свою невесту на брачном ложе (2), уйдя в комнату для молитвы Богу (3)
fig. 2,3 Scenes 9, 10: Saint Alexis left his bride on the marriage bed (2), leaving for the room to pray to God (3)

было обязательным. При этом фигуры Отца и Сына дополнены отсутствующими на образце коронами.

В каталожном описании перед альбомом дан перечень названий клейм на современном русском языке. При их составлении куратор лишь отчасти руководствовался надписями на иконе (краткими или наоборот очень пространственными), стремясь точнее передать содержание сцен и последовательность событий. Расшифровка надписей на иконе, выполненная куратором, дана под репродукциями в альбоме. Стоит отметить практически точное совпадение примененного при наборе каталога церковнославянского шрифта Nirmos Ucs с надписями в клеймах, что, очевидно, связано с использованием иконописцами печатного издания жития. В каталоге надписи приведены с указанием утрат и реконструкций: в круглых скобках раскрыты титла и приведены надстрочные буквы; в квадратных скобках даны реконструкции, сделанные при антикварной реставрации и надписи, прописанные поверх авторских; в фигурных скобках приведены реконструкции, сделанные автором описания; угловые скобки означают утраченные и не поддающиеся реконструкции фрагменты. Однако в процессе работы куратор не имел регулярного доступа к иконе, и описание надписей делалось по фотографиям⁷.

7 Икона могла быть лишь бегло осмотрена в процессе профессиональной фотосъемки для каталога.

Памятник прошел ряд антикварных реставраций. Были восстановлены опиленные нижнее и боковые поля иконы. Мелкие утраты красочного слоя прописаны. В местах крупных утрат левкаса оставлены вставки с современной реконструкцией живописи: в нижних клеймах, на одежде и левой щеке святого в среднике. Они легко отличимы от авторской живописи⁸. Хотя эти реконструкции не соответствуют принципам научной реставрации, они не искажают иконографию памятника и не препятствуют восприятию его стиля. Сложнее обстоит дело с надписями, часть которых правлена по остаткам авторского текста с отступлением от него. Серебряный фон иконы потерт и частично прописан. Надписи в среднике поновлены, но, по-видимому, соответствуют первоначальным. В клеймах надписи, сделанные поверх архитектуры, сохранились хорошо. Небольшие реконструкции на вставках не вызывают возражений. Не поддается реконструкции лишь начало длинной надписи в 26-м клейме с изображением царя и патриарха, читающих рукопись святого Алексия⁹. В клеймах с серебряным фоном (12, 13, 16, 18, 27 и 29) надписи частично утрачены и прописаны при реставрации. Сохранной можно признать только надпись в 14-м клейме. Некоторые из утрат оставлены без реконструкции, но в клеймах 12, 16, 18 и 29 текст написан заново по остаткам старого, что препятствует выявлению первоначальных надписей.

В настоящее время нами найдена одна допущенная в каталоге неточность. Надпись в 16-м клейме «с(ва)тыи алеѣѣ дающе кол(ь)це свое нищимъ»¹⁰, признанная подлинной, при повторном осмотре оказалась прописанной с отступлением от автора. Ее не соответствующее житию содержание вызвало недоумение, отраженное в каталоге¹¹. В свете заключения о непервоначальности надписи следует предположить, что вместо «кольца» первоначально стояло какое-то другое слово¹².

Повреждение надписей затрудняет идентификацию персонажей в 29-м клейме, не входящем в цикл жития [ил. 4]. Современные надписи «с. англ» и «с. аптл» игнорируют следы авторского текста. Сохранившийся лик апостола и остатки букв в правом верхнем углу фона позволяют уверенно определить его как апостола Петра. Его облик отличается от изображенного в 30-м клейме праведного Иоакима, не имеющего проседи в волосах и одетого в гиматий более темного вишневого оттенка. Стоящий напротив апостола Петра ангел был предположительно определен как ангел-хранитель. Его можно было бы

8 Восстановленные лики имеют более светлый розовый оттенок без резкого светотеневого контраста и активного зеленого санкиря, свойственных авторской живописи.

9 В 28-м клейме, в сцене погребения Алексия, начало текста также не восполнено, хотя он, очевидно, начинался со слова «Погребение...».

10 В скобках раскрыты титла.

11 Согласно житию, Алексий раздал нищим взятые из дома сокровища (или средства от их продажи), тогда как перстень он отдал на прощание своей супруге. Надпись о передаче перстня сохранилась на своем месте в 8-м клейме иконы. Упоминание же кольца в сцене с нищими неудачно дублирует ее, внося неясность в повествование.

12 Осмелимся в качестве гипотезы предложить «... дал имущество свое нищим».

определить и как одного из архангелов, но для этого нет достаточных оснований¹³. Так как обстановка действия отсутствует, это не сюжетная сцена, а образы избранных святых, связанные с заказчиками иконы или с посвящениями престолов храма. В каталоге приведена и другая, более смелая версия: сочетание образов святых Петра и Алексия могло указывать на событие государственного масштаба: рождение царевича Алексея Петровича в 1690 г., его свадьбу в 1711 или рождение Петра Алексеевича (будущего Петра II) в 1715 г. На такую возможность указывает практика создания икон святого при царе Алексее Михайловиче. К этому можно добавить, что связь почитания Алексия человека Божия с памятью о царевиче Алексее Петровиче и его трагической судьбе зафиксирована в фольклоре на Русском Севере, в том числе в связи с иконами святого [Климов, Романова, 2006. С. 177]. Это косвенно подтверждает возможность связи программы провинциальной иконы с молитвой о царствующем семействе.

Двойная интерпретация допустима и для 30-го клейма с изображением праздника Зачатия Богородицы богоотцами Иоакимом и Анной¹⁴ [ил. 5]. Престол с таким посвящением мог быть в храме, для которого предназначалась икона. Престолы в честь праздника Зачатия или в честь святых Иоакима и Анны, как и в честь Алексия человека Божия, были широко распространены. Попытка найти храм с сочетанием таких престолов — одно из возможных направлений исследования иконы. В рамках подготовки выставки решение этой задачи представлялось невозможным. Однако сюжет 30-го клейма мог иметь и иное значение: тема зачатия долгожданного ребенка, дарованного Богом, перекликается с житийным рассказом о рождении самого Алексия (1-е клеймо). Нельзя исключить, что в иконе нашла выражение молитва ее заказчиков.

Большой интерес представляет сам житийный цикл Алексия из 28 сцен, не только самый развернутый из известных в иконописи, но и необычный по выбору сюжетов¹⁴.

Житийные циклы святого Алексия неизвестны в византийском искусстве, хотя его изображения были распространены. Первый древнерусский перевод жития был выполнен с греческого в XI в. и дошел до нас в составе сборника «Златоструй» XII в. (РНБ. Ф.п.1.46. Л. 98–100) [Житие, 1999. С. 534]. Этот текст сохранял актуальность до середины XVII в. и использовался при составлении первых русских житийных икон святого [Сухова, 2012. С. 79–81]. В 1659 г. Арсений Грек сделал новый перевод жития с венецианского издания 1644 г. [Адрианова, 1917. С. 107–114, 491–502], изданный в Москве в составе особого сборника «Анфологион» 1660 г., а затем неоднократно печатавшийся в Прологах (впервые в 1662 и 1677 гг.). Это наиболее подробный текст с пространными речами

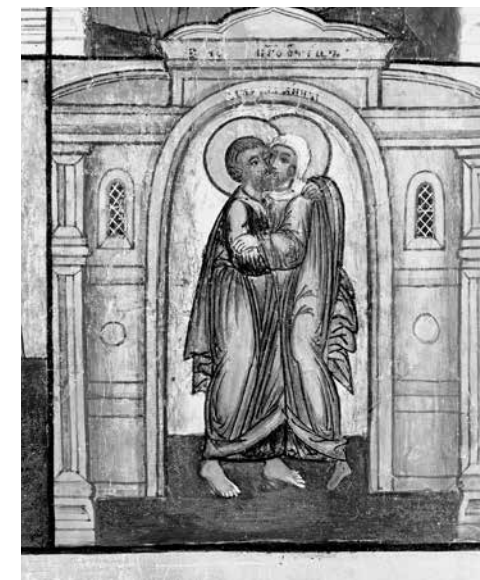
13 Лик ангела написан заново. Предмет в опущенной правой руке утрачен, в поднятой левой — зеркало.

14 Больше число сцен (30) есть лишь в одной из трех иллюстрированных рукописей XVII–XVIII вв. Однако состав циклов миниатюр не имеет параллелей с иконой [Сухова, 2012. С. 79, 101–102. Примеч. 34, 35; Адрианова, 1917. С. 435–453].



ил. 4 Клеймо 29: Ангел-хранитель (?) и апостол Петр

fig. 4 Scene 29: The Guardian Angel (?) and Saint Peter the Apostle



ил. 5 Клеймо 30: Зачатие Пресвятой Богородицы

fig. 5 Scene 30: The Conception by Righteous Anna of the Virgin Mary

персонажей и риторическими отступлениями автора. Вышедшее в 1700 г. в Киеве житие Алексия святителя Димитрия Ростовского совмещает в себе разные предшествующие редакции.

До недавнего времени житийные иконы святого Алексия были почти неизвестны. Значительное число памятников было впервые собрано и описано О.А. Суховой в связи с исследованием иконы середины XVII в. с 23 сценами жития из МИХМ [Сухова, 2012]¹⁵. Этот список был расширен нами в приложении к каталогу и включает 20 икон конца XVI — XVIII в. из музеев и частных собраний. В приложении указано число клейм каждой иконы¹⁶, по возможности, размеры икон. Номера музейного хранения и ссылки на публикации указаны при их наличии. Датировки и атрибуции в некоторых случаях были скорректированы автором каталога, хотя их нельзя признать окончательными. Составляя приложение, автор следовал структуре каталога выставки иконы святой Параскевы. Однако, в отличие от Г.А. Назаровой, специализирующейся на изучении житийных циклов данной святой, куратор настоящей выставки

15 Ряд памятников был выявлен А.С. Преображенским. О.А. Сухова дает перечень клейм каждой из икон.

16 Для икон со сценами жития на фоне в архитектурных кулисах количество сцен не подсчитывалось.

впервые погрузился в житийную иконографию Алексия человека Божия. Опубликованный им перечень житийных икон святого не полон и требует дополнения. Приведенный список лишь намечает возможности дальнейшего исследования темы, так как больше половины указанных икон не изучены и не опубликованы.

Распространение житийных икон святого связано с началом царствования Алексея Михайловича и приходится на середину XVII в. К последней четверти XVI — началу XVII в. может быть отнесена только одна неопубликованная икона из ГИМ¹⁷, требующая отдельного исследования, как и неопубликованные иконы середины XVII и середины XVIII вв. из ГИМ¹⁸, икона середины XVII в. из Преображенского собора Новоспасского монастыря в Москве, икона второй половины XVII в. из МГОМЗ¹⁹, икона святых Георгия Победоносца и Алексия с их житиями конца XVII в. из Галереи икон Филиппа фон Кюльмера (Аугсбург, Германия), поволжская икона конца XVII в. из частного собрания²⁰, икона середины XVIII в. из ГИХМ «Новый Иерусалим»²¹ и др.

Из опубликованных памятников наиболее важны иконы середины XVII в. из МИХМ [Сухова, 2012], из Собрания икон при поддержке Фонда Андрея Первозванного [Там же. С. 74–75, 98. Ил. 4. Примеч. 15], из Музея русских икон в Клинтоне (Массачусетс, США) [Там же. С. 75, 99. Ил. 5. Примеч. 17], ярославская икона святого Алексия и преподобномученицы Евдокии с житием Алексия из ГИМ [Романовы. Начало династии, 2013. С. 212. Ил. с. 213], а также роскошная икона письма мастеров Оружейной палаты 1710 г. (?) из придела Алексия человека Божия в церкви Святителя Филиппа митрополита Московского на Мещанской улице в Москве (ГИМ) [Хотеевкова, 2007. Кат. 141. С. 16–35], ярославская икона первой четверти XVIII в. (ЯХМ) [Обретение, 2018. Кат. 14. С. 44. Ил. с. 45] и некоторые более поздние.

О.А. Сухова справедливо отметила разнообразие житийных икон Алексия: все они различаются составом и иконографией клейм, между ними очень мало параллелей. Каждая икона как будто создавалась самостоятельно, «на пустом месте», без учета предыдущего опыта. Таким разнообразием обладают и памятники раннего XVIII в., причем представленная икона дает, пожалуй, самый индивидуальный вариант трактовки жития. Однако если в ряде памятников времени Алексея Михайловича выявлены признаки использования первого домонгольского перевода византийского жития, то в иконах конца XVII — начала XVIII в. присутствует влияние нового текста Арсения Грека, а позднее — и жития святителя Димитрия Ростовского.

Некоторые детали иконы из собрания В.И. Некрасова указывают, что ее создатели пользовались текстом Арсения Грека. Только в его переводе использовано слово «камора» в значении комната, присутствующее в надписи на иконе и отсутствует чрезвычайно значимый эпизод явления Богоматери пономарю церкви в Эдессе, пропущенный и на иконе. Но текст Арсения Грека не объясняет всех особенностей памятника. Отличаясь уникальной подробностью изложения, доходящей до изображения нескольких фаз одного действия, цикл на иконе пропускает множество эпизодов: нет сцены взятия сокровищ из родного дома, нет встречи со слугами отца в Эдессе, нет сцен издевательств слуг над Алексием в родном доме, плача его матери и жены, отсутствует сцена литургии в соборной церкви Рима, по окончании которой глас ангела возвестил о скорой кончине человека Божия. По-видимому, в иконе учитывался и краткий текст жития, печатавшийся в Прологах после текста Арсения Грека. Именно там упоминается о молитве святого, уединившегося от невесты в свою комнату [ил. 2, 3]. На иконе есть по крайней мере одна ошибка, допущенная иконописцами: Эдесса дважды названа в надписях Эфесом (клейма 14, 15), хотя изображение Нерукотворного образа Христа на убрусе подтверждает, что имелась в виду именно Эдесса.

К опубликованному в каталоге списку икон необходимо добавить один упущенный памятник: подписную раму с 23 сценами жития Алексия 1719 г., написанную в Кирилло-Белозерском монастыре Евтихием Афанасьевым для церкви Алексия человека Божия в урочище Куртяево под Неноксой (Художественная культура Русского Севера, Архангельск, АОММИ) [Подписные и датированные произведения, 2017. Кат. 22. С. 110–113]. Куртяево принадлежало Кирилло-Белозерскому монастырю, обладавшему солеварней в Неноксе, что объясняет выполнение рамы монастырским иконописцем для столь отдаленной церкви. Стиль рамы находит параллели с иконой, несмотря на разницу авторских манер и, вероятно, чуть более позднее время создания рамы. Отдельные сцены, в особенности пеший путь Алексия в «Эдес» (14-е клеймо иконы, 9-е клеймо рамы), столь похожи, что позволяют предположить использование общих образцов. Между тем состав двух циклов принципиально различается. На раме присутствуют все пропущенные в иконе эпизоды жития, тогда как необычную трактовку имеют другие сцены, традиционно решенные в иконе. Так как отсутствие этого памятника в каталоге выставки представляет существенный недостаток, сравнению рамы из Куртяева с иконой из коллекции В.И. Некрасова будет посвящена отдельная статья.

17 КП 108940/2, Инв. И VIII 3411, Госкаталог 13172821. Не упомянута у О.А. Суховой.

18 КП 103794/53, Инв. ПС 1-53, Госкаталог 21521806; КП 103803/1336, Инв. НД ИИ-1140, Госкаталог 27568823. Не упомянуты у О.А. Суховой.

19 Инв. 1535.

20 Фотосъемка иконы предоставлена Н.И. Комашко. Выражаю ей искреннюю благодарность.

21 МОКМ КП 14707, ИК 69.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Святой покровитель. Икона Алексия человека Божия из собрания Владимира Некрасова: [Каталог выставки] / Сост. А.Л. Гульманов; вступит. слово М.Б. Миндлин; авт. ст. А.Л. Гульманов; науч. ред. Н.И. Комашко, М.А. Маханько. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2021. 86 с.

EXHIBITION CATALOGUE

Gulmanov A. L. (ed.) *Sviatoi pokrovitel'. Ikona Aleksii cheloveka Bozhiia iz sobraniia Vladimira Nekrasova [Katalog vystavki] (The Patron Saint. The Icon of Saint Alexis the Man of God from Vladimir Nekrasov's Collection [Exhibition Catalog])*. Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2021. 86 p. (in Russian).

ЛИТЕРАТУРА

- Адрианова В. П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг.: Тип. Я. Башмаков и К°, 1917. 518 с. 1 л. табл.
- Виноградова Е. А., Кознева Л. М., Федышин И. Н. Вологодский иконописец Иван Григорьев Марков: исследование и каталог произведений. Вологда: Древности Севера, 2018. 232 с.
- Житие Алексея человека Божия / Пер. и коммент. Н. Ф. Дробленкова, Л. С. Шепелева // БЛДР. Т. 2. XI–XII века. СПб.: Наука, 1999. С. 244–253, 534–535.
- Кирилл Белозерский и памятники с редкой иконографией. Материалы конф. Каталог выставки 22 июня — 15 августа 2017 / Сост. М. Н. Шаромазов, Е. Г. Щурина. Кириллов: Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2018. 720 с.
- Климов А. И., Романова А. А. Почитание Куртеевской иконы святого Алексея, человека Божия (комментарий в свете веры) // Вестник церковной истории. 2006. № 2. С. 175–187.
- Обретение. Иконы, спасенные на чердаке музея. Каталог выставки / Авт.-сост. В. В. Горшкова, А. В. Федорчук. Ярославль: Ярославский художественный музей, 2018. 86 с.
- Подписные и датированные произведения церковного искусства. Каталог выставки в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике 25 июня — 16 августа 2016 г. / Сост. М. Н. Шаромазов. Кириллов: Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, 2017. 492 с.
- Романовы. Начало династии. К 400-летию избрания на царство Михаила Феодоровича Романова. М.: Кучково поле, 2013. 336 с.
- Страдания Параскевы Пятницы. Житийная икона XVII века из собрания Владимира Некрасова [Каталог выставки] / Сост. Г. А. Назарова; вступит. слово М. Б. Миндлин; авт. ст. Г. А. Назарова; науч. ред. Н. И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, 2020. 78 с.
- Сухова О. А. Прочтение жития Алексея человека Божия муромским иконописцем середины XVII века (открытая реставраторами икона Муромского музея) // Сообщения Муромского музея. 2011. (Материалы отчетной конф.). Владимир: Муромский историко-художественный музей, 2012. С. 68–103.
- Хотеенкова И. А. Иконы XIV–XIX веков в собрании Исторического музея. Каталог. В 3 т. Том III. М.: Северный паломник, 2007. 480 с.

REFERENCES

- Adrianova V. P. *Zhitie Alekseia cheloveka Bozhiia v drevnei russkoi literature i narodnoi slovesnosti (The Life of St. Alexis the Man of God in Old Russian Literature and Folklore)*. Petrograd, Ia. Bashmakov and K° Publ., 1917. 518 p. (in Russian).
- Droblenkova N. F., Shepeleva L. S. (transl.) The Life of St. Alexis the Man of God. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi. XI–XII veka (Library of Literature of Old Russia. 11th–12th centuries)*, vol. 2, St. Petersburg, Nauka Publ., 1999, pp. 244–253, 534–535 (in Russian).

- Gorshkova V. V., Fedorchuk A. V. (ed.) *Obretenie. Ikony, spasennye na cherdake muzeia. Katalog vystavki (Icons rescued in the Attic of the Museum. Exhibition Catalog)*. Yaroslavl, Yaroslavl Art Museum Publ., 2018. 86 p. (in Russian).
- Khoteenkova I. A. *Ikony XIV–XIX vekov v sobranii Istoricheskogo muzeia (14th–19th centuries Icons in the Collection of the Historical Museum)*. 3 vols. Moscow, Severnyi palomnik Publ., 2007. vol. 3. 480 p. (in Russian).
- Klimov A. I., Romanova A. A. The Worship of the Kurtyaev Icon of Alexis the Man of God (The Commentary in the Light of Faith). *Vestnik tserkovnoi istorii (Church History Bulletin)*, 2006, no. 2, pp. 175–187 (in Russian).
- Nazarova G. A. (ed.) *Stradaniia Paraskevyy Piatnitsy. Zhiitiinaia ikona XVII veka iz sobraniia Vladimira Nekrasova [Katalog vystavki] (The Sufferings of Paraskeva of Iconium. A 17th-century Hagiographical Icon from the Collection of Vladimir Nekrasov [Exhibition Catalog])*. Moscow, The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art Publ., 2020. 78 p. (in Russian).
- Sokolova O. V., Teslenko O. E. (eds.) *Romanovy. Nachalo dinastii. K 400-letiiu izbraniia na tsarstvo Mikhaila Feodorovicha Romanova (Romanovs: The Beginning of the Dynasty. On the Occasion of the 400th Anniversary of the Election of Mikhail Fedorovich Romanov to the Kingdom)*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2013. 336 p. (in Russian).
- Sharomazov M. N. (ed.) *Podpisnye i datirovannye proizvedeniia tserkovnogo iskusstva. Katalog vystavki v Kirillo-Belozerskom muzee-zapovednike 25 iunია — 16 avgusta 2016 (Signed and Dated Works of Church Art. Catalog of the Exhibition in Kirillo-Belozersky Museum-Reserve June 25 — August 16, 2016)*. Kirillov, Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve Publ., 2017. 492 p. (in Russian).
- Sharomazov M. N., Shchurina E. G. (ed.) *Kirill Belozerskii i pamiatniki s redkoi ikonografiei. Materialy konferentsii. Katalog vystavki 22 iunია — 15 avgusta 2017 (Cyril of Beloozero and Monuments of rare Iconography. Conference materials. Exhibition Catalog June 22 — August 15, 2017)*. Kirillov, Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve Publ., 2018. 720 p. (in Russian).
- Sukhova O. A. Reading of the Life of Alexis the Man of God by a Murom Icon Painter of the Middle of the 17th century (the Icon from the Murom Museum cleaned by Restorers). *Soobshcheniia Muromskogo muzeia. 2011. Materialy otchetnoi konferentsii. (Murom Museum Reports. 2011. Reporting Conference Materials)*. Vladimir: Murom History and Art Museum Publ., 2012, pp. 68–103 (in Russian).
- Vinogradova E. A., Kozneva L. M., Fedysheva I. N. *Vologodskii ikonopisets Ivan Grigor'ev Markov: issledovanie i katalog proizvedenii (Vologda Icon Painter Ivan Grigoriev Markov: Research and Catalog of Works)*. Vologda, Drevnosti Severa Publ., 2018. 232 p. (in Russian).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гульманов Алексей Леонидович — Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва. iconer@rambler.ru

AUTHOR

Gulmanov Alexei L. — The Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art, Moscow. iconer@rambler.ru

Т.Е. Самойлова

Конференция «Рождение царства. Эпоха Василия III».
Российская академия художеств

17–18 ноября 2021 г. в Российской академии художеств состоялась всероссийская конференция «Рождение царства. Эпоха Василия III», подготовленная Научно-исследовательским институтом теории и истории искусств РАХ¹.

Конференция ставила перед собой задачу взглянуть на древнерусское искусство первой трети XVI в. времени правления великого князя и государя всея Руси Василия III как на особый, отмеченный ярким, но пока недооцененным своеобразием период его развития. С точки зрения истории время царствования Василия III было периодом интенсивной идеологической работы. Новая ситуация приобщения Московского великого княжества к семье европейских народов ставила перед ним цель государственной самоидентификации. Именно при Василии III русские книжники совершили невероятный прорыв, сформулировав основные идеи, ставшие основой идеологии Царства и понятия «Третий Рим». Нарождающийся имперский тип мышления в свою очередь оказывал сильнейшее влияние и на изобразительное искусство — архитектуру, иконопись, книжную миниатюру, монументальную живопись — требуя разработки новых иконографических схем и новой художественной стилистики для воплощения идеологии Царства.

В свете решения поставленных конференцией задач очень важно понимание исторического контекста, а следовательно, участие в ней не только искусствоведов, но и историков. В конференции с докладом «Русский Хронограф как элемент формирования идеологии Царства при Василии III» принял участие Д.М. Володихин, доктор исторических наук, профессор исторического факультета МГУ. Во вступлении он кратко обрисовал картину развития русских хронографов как компилятивных сочинений по всеобщей истории, в которых не было никаких сведений по истории Руси. В виде отдельных вкраплений они стали появляться только в XV в. Тем важнее становится создание в 1516–1524 гг. Русского Хронографа, который Д.М. Володихин считает пра-

вильнее называть Хронографом Василия III. В нем впервые наряду с историей греческого, болгарского, сербского и других православных царств появляется системное изложение истории русской державы как равноправно действующего лица истории всеобщей. Завершается Хронограф историософским сочинением, подводящим итоги исторического развития после падения Константинополя в 1453 г. Главная мысль автора этого сочинения состоит в том, что он выражает уверенность в возможности возрождения православного царства на Руси, ибо не разрушена Церковь и в Иерусалиме по-прежнему сходит благодатный огонь. Но безымянный автор настаивает на том, что эта историческая роль Руси обусловлена не ее особыми заслугами. Она дарована ей как милость по молитвам Богородицы и святых чудотворцев и накладывает на Русское государство великую ответственность. В завершение своего выступления Д.М. Володихин особо подчеркнул отсутствие какого-либо пафоса в сочинении относительно «заслуг» Русского государства и выразил уверенность в том, что идеи Хронографа Василия III, созвучные идеям старца Филофея, не могли не найти отражение в произведениях искусства этого времени. Этот доклад, хотя и не был зачитан в начале конференции, тем не менее может рассматриваться как зачин ко всей ее дальнейшей работе. Еще один исторический доклад «Архиерейская хиротония новгородского архиепископа Макария» был сделан архимандритом Макарием (Веретенниковым). Фактически он был посвящен второй знаковой фигуре рассматриваемой эпохи. В своем сообщении, основанном на анализе источников, архимандрит Макарий восстановил в подробностях это знаковое событие, подчеркнув особую роль в нем государя Василия III, внявшего просьбам церковных иерархов поставить архиепископа на длительное время пустовавшую Новгородскую кафедру. Именно Василию III, согласно проведенному исследованию, принадлежал и выбор кандидатуры, и воля к уважительному отношению к старине, проявившаяся в дальнейшем в деяниях архиепископа Макария, чему немало способствовал акт возврата великим князем Новгороду казны новгородских архиепископов.

Целый ряд докладов, сделанных научными сотрудниками Музеев Московского Кремля, был посвящен проблемам реконструкции системы росписи Успенского собора времени Василия III (1513–1515), как важнейшего, программного памятника этой эпохи. Украшение главного храма всего Русского государства, возведенного при отце Василия III, великом князе Иване III, стало одной из важнейших задач царствования Василия Иоанновича. Доклад О.А. Захаровой «Циклы Акафиста и Жития Богородицы в росписи Успенского собора как возможная часть программы 1513–1515 гг. Постановка проблемы» имел целью попытаться реконструировать важнейшие составные части программы не дошедшей до нашего времени росписи Успенского собора. Основываясь на анализе как немногочисленных росписей XVI в., так и икон рубежа XV–XVI вв., в программу которых входили клейма с иллюстрациями к Акафисту и Житию Богородицы, а также их сравнении со сложившейся системой декорации храмов XVII в., О.А. Захаровой удалось весьма убедительно доказать, что ныне существующие в росписи Успенского собора XVII в. циклы Акафиста

¹ Оргкомитет конференции: А.Л. Баталов (НИИ РАХ, Музеи Кремля), А.В. Рындина (НИИ РАХ), Н.В. Толстая (НИИ РАХ), Т.Е. Самойлова (НИИ РАХ ГТГ), Т.Ю. Малахова (НИИ РАХ).

и Жития Богоматери в своей основе отражают иконографический состав этих циклов в росписи 1513–1515 гг. Той же задаче реконструкции программы росписи Успенского собора времени Василия III было посвящено сообщение С.А. Трофимовой, однако она избрала для исследования другую важную составляющую программы. В своем докладе «Образ Христа Вседержителя в центральном куполе Успенского собора Московского Кремля. Особенности и время сложения иконографии» на широком иконографическом материале она показала, что особенности иконографии образа Христа Вседержителя в куполе собора отвечают длительной традиции, восходящей к древним византийским памятникам. В то же время именно эта традиция продолжала быть актуальной в начале XVI в., тогда как в XVII столетии она утратила свое значение. Доклад А.Г. Баркова и реставратора МНРХУ А.Б. Валуевой «Новые открытия ранних росписей в Успенском соборе Московского Кремля в 2019–2020 гг.» дал возможность всем присутствовавшим познакомиться с новооткрытыми в ходе последней реставрации фрагментами росписи. А.Г. Барков идентифицировал открытые фрагменты, определив, к какой композиции они принадлежали, и высказал суждения о стиле этой живописи, обозначив стоящую на повестке дня проблему уточнения ее датировки — относится ли она к росписи алтарной преграды, традиционно датируемой 1480 г., или появилась в 1513–1515 гг. Продолживший тему росписи Успенского собора И.А. Алексеев в своем докладе «Апостольский цикл в росписи Петропавловского придела Успенского собора Московского Кремля. К проблеме соответствия росписи 1643 г. древнейшему замыслу декорации придела», следуя методологии сравнения иконографической программы росписи придела с памятниками рубежа XV–XVI вв. и памятниками XVII в., пришел к выводу об актуальности программы декорации придела именно для ранней росписи Успенского собора. Сравнение программы придела с апостольскими циклами в византийском и средневековом итальянском искусстве позволило исследователю выдвинуть гипотезу о западном источнике как литературной и иконографической основе цикла.

Прозвучавшую в докладе И.А. Алексева проблему западных влияний в искусстве эпохи Василия III продолжил доклад Ю.В. Ратомской (Музей архитектуры имени А.В. Щусева) «Итальянские столпообразные храмы. К вопросу об их влиянии на русские столпообразные подколоколенные церкви времени Василия III». Исследователь представила целый ряд столпообразных подколоколенных храмов, сохранившихся, перестроенных и реконструированных, относящихся ко времени правления Василия III. Все они своим «протографом» имеют построенный Боном Фрязиным столпообразный храм Ивана Лествичника (150–1508). Ю.В. Ратомской удалось установить существование и итальянских столпообразных храмов раннего XVI в., современных постройкам времени Василия III. По мнению исследователя, как часть большой архитектурной традиции они могли опосредованно повлиять на стилистику русских столпообразных храмов.

В докладе Т.Е. Самойловой (кандидат искусствоведения, ГТГ, РАХ) была предпринята попытка раскрыть тему западных влияний в древнерусской

живописи времени Василия III. Она подчеркнула, что связи с западными державами в царствование Василия III стали более прочными и системными. Летописи пестрят сообщениями как о приезде в Москву иностранных посольств, так и об отправке посольств за рубеж, прежде всего в Италию. Дипломатические миссии становятся одним из важнейших каналов проникновения на Русь западных влияний. Установлено, что именно через них на Русь проникают переводные литературные памятники. Регулярные контакты с европейским миром, безусловно, способствовали проникновению новых впечатлений и в древнерусскую живопись, хотя носили не системный, а выборочный характер. На конкретных примерах Т.Е. Самойлова показала, что русские мастера с удовольствием перенимали интересные художественные детали, иконографические подробности, некоторые стилевые особенности западной живописи, использовали их в своих произведениях, но оставались внутри собственной художественной системы. Интерес для них представляли прежде всего итальянские памятники XIII–XIV вв., воспринимавшиеся как римская древность, как общее христианское прошлое.

Тема западных влияний нашла свое продолжение еще в нескольких докладах. С.Г. Зюзева (кандидат искусствоведения, Музеи Московского Кремля) сделала сообщение на тему «Драгоценные сосуды первой трети XVI в. из собрания Музеев Московского Кремля». Предметом ее исследования стали три памятника золотого и серебряного дела первой трети XVI в. из Оружейной палаты, в которых наиболее ярко проявились влияния и европейского, и восточного ювелирного искусства. Так, серебряная чаша князя Симеона Ивановича предположительно была выполнена западным мастером в традициях европейского серебрения конца XV — начала XVI в. Вполне возможно, что она была куплена или привезена из Европы, а в придворных мастерских дополнена мишенью с владельческой надписью. Об интересе московских мастеров к новым европейским тенденциям в ювелирном искусстве свидетельствует и созданный по европейскому образцу начала XVI в. серебряный ковш 1535 г., принадлежавший князю Ивану Кубенскому. Внимание исследователя привлек также черневой орнамент на ручке чаши Василия III, не характерный для русского ювелирного искусства. Близкие аналогии ему были найдены в произведениях Ирана и Турции.

Ю.Н. Звездина (кандидат искусствоведения, Музеи Московского Кремля, ПСТГУ) представила доклад «Отражение Божественного сада в убранстве ренессансных порталов Архангельского и Благовещенского соборов Московского Кремля». Предметом ее исследования стала скульптурная резьба по белому камню, выполненная итальянскими мастерами, работавшими в начале XVI в. в Кремле. В мотивах декора порталов Архангельского и Благовещенского соборов, как отметила исследователь, преобладает тема плодовых гирлянд и лоз с акантовой листвой и цветами. Проведя сравнение этих элементов с декором итальянских ренессансных сооружений, а также с мотивами, встречающимися в живописных произведениях, где усыпанные плодами ветви осеняют священные образы, Ю.Н. Звездина констатировала, что декоративные элементы

кремлевских порталов отражают устойчивые представления о райском саде в ренессансном искусстве.

В докладе Н.В. Жилиной (доктор исторических наук, Институт археологии Российской академии наук) «Стилистический выбор орнаментации русского декоративно-прикладного искусства первой трети XVI — половины XVI в.» была предпринята попытка проанализировать пути развития орнамента в русском искусстве этого времени, определить его главный вектор. Подробно исследуя варианты орнамента, автор отмечает в нем как восточные, так и западные влияния.

Доклад доктора искусствоведения А.В. Рындиной (НИИ РАХ) «Образ Богоматери Иверской в жизни и судьбе Василия III» восстанавливает историю связей государя Василия III с Афоном и Грузией и раскрывает значение для этой эпохи образа Богоматери Иверской, список которой, как она предположила, попал на Русь через Грузию и был вложен Василием III в построенный им в 1526 г. деревянный храм в Новодевичьем монастыре. Этот список А.В. Рындина отождествила с двусторонней иконой «Богоматерь Одигитрия (Грузинская). Спас Вседержитель» 60-х гг. XIV в. (ГТГ).

Еще один значимый для эпохи Василия III образ — «Спас Смоленский». Восстановление подлинной его истории — тема исследования Н.Ю. Маркиной (ЦБС ЗАО). Ее доклад «Надвратный образ над внешним проездом Флоровской (Спасской башни) Московского Кремля в эпоху Василия III» выстроен как система доказательств появления образа «Спаса Смоленского» на башне только в грозненское время. Для эпохи Василия III, как показала Н.Ю. Маркина, была актуальна икона «Происхождение древ Креста Господня», поскольку на день этого праздника пришлась смоленская победа. Иконография «Происхождение древ Креста Господня», как установила Н.Ю. Маркина, тесно связана с константинопольской традицией почитания образа Христа Милостивого.

Особый цельный блок составили три доклада, связанные с проблемами изучения лицевого шитья времени Василия III. В докладе «К вопросу о лицевом шитье великокняжеских светлиц при Василии III» Е.Ю. Катасонова (главный редактор журнала «Убрус. Церковное шитье: история и современность») предприняла попытку комплексного исследования памятников шитья первой четверти XVI в., вышедших из светлицы Соломонии Сабуровой, первой супруги Василия III. Выявив круг памятников этого времени, хранящихся в разных музеях нашей страны и имеющих разное происхождение, она описала те стилистические особенности, которые объединяют все работы этой мастерской. На основе их сопоставления Е.Ю. Катасоновой удалось переатрибутировать покров митрополита Ионы из Музеев Кремля, ранее считавшийся произведением светлицы Анастасии Романовны, первой жены Ивана Грозного, как произведение первой четверти XVI столетия, вышедшее из светлицы Соломонии Сабуровой. Широкая панорама покровов, с изображениями русских чудотворцев Сергия Радонежского, Леонтия Ростовского, Пафнутия Боровского, митрополитов Московских Петра и Ионы, упомянутых в докладе, воссоздает картину почитания русской святости в царствование Василия III.

А.В. Силкин (кандидат искусствоведения, ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря) и Н.В. Суэтова (ГИМ) посвятили свой доклад произведениям следующего этапа развития искусства лицевого шитья. Тема их доклада «Великокняжеская мастерская лицевого шитья при великой княгине Елене Глинской». Период Елены Глинской (1526–1533) являлся до недавнего времени «белым пятном» в истории изучения лицевого шитья. Не было известно ни одного твердо атрибутированного памятника. Результатом проведенной работы стала атрибуция трех покровов как произведений княгининой мастерской. Это покров Дмитрия Прилуцкого из Вологодского музея-заповедника — «положение государыни великие княгини Елены» 1528 г. (Вологодский музей-заповедник), покров «Преподобный Пафнутий Боровский» 1529 г. (ГИМ) и пелена «Святитель Николай, с избранными святыми» (ГИМ). Выбор святых отражает маршрут предпринятого великокняжеской четой паломничества по монастырям в 1528 г. Последняя пелена, вероятно, была вложена в кремлевский собор Николы Гостунского к чудотворному образу в период 1526–1529 гг.

Г.П. Черкашина (Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник) выступила с докладом «Памятники лицевого шитья эпохи Василия III из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника». Анализируя источники, исследователь установила, по каким поводам и сколько раз посетил обитель святого Сергия великий государь Василий III. Это позволило ей сделать вывод, что ряд посещений был связан с историческими событиями (благодарение за победу, присутствие на закладке храма), а часть связана с паломничеством на день святого Сергия. Вклады шитых пелен на раку святого Сергия и подвесных пелен были актом государственного значения — овеществленным молением к чудотворцу о даровании наследника. Не случайно шитая надпись вокруг образа на пелене содержала полный царский титул государя.

Не менее значимой частью программы Василия III по прославлению русских чудотворцев, чем шитые надгробные покровы, стали драгоценные раки для мощей святителей Петра и Алексия, изготовление которых началось при Василии III и было закончено уже после его смерти. Эта тема была раскрыта в докладе В.В. Игошева (доктор искусствоведения ГосНИИР, ЦМиАР) «Типология и техника изготовления древнерусских драгоценных рак XV–XVI вв. с горельефными изображениями святых». Поставленная В.В. Игошевым проблема представляется особенно актуальной, так как до нашего времени не сохранилось ни одной серебряной раки, относящейся ко времени Василия III. Основываясь на методе сравнительного изучения сохранившихся памятников, в том числе западного происхождения, В.В. Игошев показал, что основы традиции, заложенной мастерами при Василии III, получили дальнейшее развитие на протяжении второй половины XVI в., а выработанный тип конструкции и декорации рак продолжали воспроизводить и в XVII столетии.

В нескольких докладах были затронуты проблемы атрибуции конкретных малоизвестных и спорных памятников эпохи Василия III, рассмотренных как с точки зрения стиля, так и с точки зрения иконографии.

И.Е. Финская (ЦМиАР) выступила с докладом «Деисусный чин Спасо-Преображенского собора Спасского монастыря в Ярославле: программное произведение эпохи Василия III?». Свое внимание исследователь сосредоточила на иконографических особенностях, установив близость иконографии чина к произведениям, которые были созданы в конце XV — начале XVI в. на обширной территории Ростовской епархии. Однако в нескольких образах автор констатирует ориентацию на стилистику энергии и мощи, которых не было в изысканных произведениях дионисиевской традиции, а также на позднепалеологовские образцы. Данная стилистическая тенденция, по мнению И.Е. Финской, отражает новый этап формирующегося при Василии III осознания роли Руси как наследницы Византии.

А.Л. Гульманов (ЦМиАР) в докладе «Икона святителя Григория Богослова первой трети XVI века из собрания ЦМиАР» представил малоизвестный памятник, поступивший в Музей в 1977 г. Результаты нового проведенного в музее исследования иконы позволили атрибутировать ее как произведение московского мастера первой трети XVI в.

Вопросы атрибуции были главной задачей и Е.Ю. Макаровой (Ярославский художественный музей), выступившей с сообщением «Ярославская икона „Воскресение с Сошествием во ад“ XVI в.: к вопросу атрибуции». Изучение иконографии и стилистических особенностей этого произведения, за которым утвердилась датировка второй половиной XVI в., позволило автору предположить, что она была написана несколько ранее середины XVI столетия. Сравнение композиции иконы с известными памятниками второй половины XVI в. на этот сюжет показало, что, весьма вероятно, икона является первым произведением данной иконографии.

Г.В. Попов (доктор искусствоведения, ЦМиАР) в докладе «Образ небесного патрона великого князя Василия III в собрании Музея имени Андрея Рублева и его трактовка» атрибутировал икону «Святой Василий Парийский», происходящую из церкви Рождества Христова с. Ямкино Московской области, как произведение, созданное в традициях мастеров круга Дионисия. Однако кроме атрибуции он обозначил проблему изображения на иконах царского небесного патрона, что становится весьма актуальным при великом государе Василии III. На самой иконе не сохранилось именующей надписи, но на обороте была обнаружена надпись, называющая изображенного святителя Василием Парийским. Надпись позволила Г.В. Попову предположить, что икона — редчайший случай изображения на деисусной иконе небесного патрона великого князя Василия III, Василия Парийского, с именем которого он был крещен. Однако в связи с тем, что этот святой не пользовался особой популярностью, небольшие тонкости его иконографии были нивелированы и полностью слились с иконографическим типом Василия Кесарийского, другого великого соименника князя.

Завершило конференцию сообщение Е.Б. Громовой (кандидат искусствоведения АИС) «Сложение идеологемы „Благословенно воинство Небесного Царя“». Вынеся в заглавие своего доклада название знаменитой иконы

«Благословенно воинство Небесного Царя», ныне признанной произведением эпохи Василия III, отразившим в наиболее полной мере представления этого времени о Царе и Царстве, Е.Б. Громова, выделила в ее композиции важнейшие темы — изображение Богородицы в окружении образов-эпитетов из Акафиста, святое воинство и фигура Царя — и поставила перед собой задачу показать, как в течение XV — первой трети XVI в. шло формирование этих образов-понятий, находя свое отражение в программных памятниках, создававшихся для Успенского собора Кремля, преломляясь и видоизменяясь в произведениях каждого из этапов. Важнейшее место в цепи этих событий принадлежит иконе «Похвала Богородицы с Акафистом» (третья четверть XIV в., Музей Кремля), программа которой, по мнению Е.Б. Громовой, была разработана митрополитом Киприаном. Именно эта икона положила начало особой русской традиции иллюстрирования Акафиста Богородицы, а влияние ее программы на последующие памятники является важным фактом, подтверждающим гипотезу о вхождении акафистного цикла в программу росписи Успенского собора 1513–1515 гг. Доклад Е.Б. Громовой стал своеобразным итогом, синтезирующим наше представление об эпохе сложения идеологемы «Благословенно воинство Небесного Царя».

Конференция «Рождение Царства. Эпоха Василия III» показала актуальность поставленных задач в области изучения искусства этого периода. На многие из них были даны интересные и неоднозначные ответы. В то же время ход работы конференции выявил и новые проблемы, требующие своего решения для формирования объемного, многоаспектного представления об этой интересной и важной для русской истории эпохи.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Самойлова Татьяна Евгеньевна — Государственная Третьяковская галерея, Российская академия художеств. tsamol@mail.ru

AUTHOR

Samoilova, Tatiana Evgenievna — The State Tretyakov Gallery, Russian Academy of Arts. tsamol@mail.ru

«Графика в церковном искусстве конца XV–XIX веков»
Международная научная конференция. Российская
академия художеств. 15–17 декабря 2021 года

Конференция была организована Научно-исследовательским институтом теории истории изобразительных искусств Российской академии художеств и состоялась Белом зале особняка на Пречистенке¹.

Название конференции отражает ее задачу всесторонне представить графическое искусство именно в контексте православной художественной традиции, всецело связанной с храмом, с литургией. Несмотря на достаточно частое обращение в современной исследовательской практике к отдельным видам и техникам рисунка и гравюры, графика как особый вид церковного искусства в целом достаточно давно не становилась предметом серьезного научного исследования и обсуждения.

Актуальность заявленной проблематики подтвердил большой интерес к конференции у отечественных и зарубежных специалистов. В конференции приняли участие 35 ученых из Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, представляющие крупнейшие российские музеи и университеты, а также гости из Италии и Финляндии.

Тематика докладов охватила широчайший спектр проблем, открывающих выдающуюся роль графики в церковном искусстве России и в его теснейшей связи с художественной культурой Западной Европы, начиная от периода Позднего Средневековья вплоть до начала XX столетия.

Большая группа докладов была посвящена гравюре как тиражному, самому массовому виду графики и изобразительного искусства вообще. Иллюстрированные книги, увражи и эстампы служили главным средством международной художественной коммуникации, являлись неотъемлемыми элементами храмового убранства и церковной жизни. Однако в прочитанных докладах была освещена и художественная значимость гравюры как самостоятельного, равноценного с «оригинальными» вида искусства.

В докладе А.В. Рындиной (НИИ РАХ) «Гравюры сербского мастера Христофора Жефаровича (конец XVII — 1-я пол. XVIII в.). Их резонанс от России до Афона» получило широкое и глубокое освещение творчество выдающегося гравера и живописца, произведения которого (например, иллюстрации «Описания Иерусалима») были важнейшей частью культурной жизни XVIII–XIX столетий, связывая Европу, Афон, Святую землю и Россию. А.В. Рындина сделала ценнейшие и неожиданные уточнения, казалось бы, хорошо изученной

биографии Х. Жефаровича, сюжетов и иконографии некоторых его гравюр, провела анализ стиля мастера и влияние его творчества на протяжении двух столетий.

Интересная и значимая тема зарождения и эволюции школы гравюры на святом острове Афон, имеющей крупное художественное и общекультурное значение, получила освещение в докладе А.Л. Красновой (МДА) «История становления школы Афонской гравюры».

Важнейшую и, к сожалению, малоизученную тему технологии и атрибуции русской старопечатной гравюры поднял О.Р. Хромов (НИИ РАХ) в докладе «О техниках тиражной графики в допетровской Руси». Среди главных открытий этого весьма содержательного сообщения — убедительное опровержение распространенного заблуждения об использовании первыми русскими граверами техники офорта. Очень интересное продолжение тема технологии и атрибуции памятников русской гравюры получила в докладе Ю.М. Ходько (ГРМ) «Неизвестные антиминсные гравюры братьев Зубовых». На основе тщательнейшей работы автора в собрании РНБ были обнаружены два неизвестных ранее антиминса, которые методом скрупулезного сравнения манеры исполнения Ю.М. Ходько атрибутировала известнейшим петровским граверам А.Ф. и И.Ф. Зубовым.

Самый крупный блок «гравюрных» докладов был посвящен интересной и важной теме использования произведений западноевропейской печатной графики в качестве иконографических образцов в работе стенописцев, иконописцев, миниатюристов, мастеров народной картинки и даже мастеров изразца. Несмотря на пристальное внимание к этой проблеме на протяжении уже полутора столетий, она не утратила актуальности, поскольку тесно связана с вечным вопросом об историческом пути России, ее культурной идентичности и месте в мире. Данная проблема получила весьма разностороннее и, нередко, совершенно новое освещение в докладах Д.А. Гавриличева (ЦМиАР) «Об одном из иконографических источников икон из иконостасов Успенского собора Горицкого монастыря в Переславле-Залесском», Е.О. Графовой и М.А. Шимановой (Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева) «К вопросу о гравированных источниках флоральных мотивов изразцов Новодевичьего монастыря», Е.О. Мирошиной (МГХПА им. С.Г. Строганова) «Западноевропейские гравированные источники в цикле росписей Никольского храма Николо-Перервинского монастыря в Москве. Исследование в процессе реставрации», О.А. Сиполы (Ювяскюльский университет, Финляндия) «О влиянии гравюр Библии Пискатора на эволюцию стиля ярославской церковной монументальной живописи 1730–1740-х гг.», Н.А. Ивановой (Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) «Влияние гравюр Библии Пискатора на монументальную живопись Гурия Никитина», А.В. Гамлицкого (НИИ РАХ) «Феномен общих гравированных оригиналов в искусстве Востока и Запада Европы XVII века», П.В. Западаловой (ГРМ) «Цикл гравюр «Сотворение мира» Николаса де Брейна и Мартина де Воса и русское искусство конца XVII — середины XVIII века»,

1 Оргкомитет конференции: А.В. Гамлицкий, К.В. Лукичева, Т.Ю. Малахова, А.Л. Павлова, А.В. Рындина, Н.В. Толстая, О.Р. Хромов.

А.Л. Павловой (НИИ РАХ) «Стенопись церковью Калуги XVIII в. и гравюры Библии Пискатора», Н.В. Герасимовой (МДА) «Сюжет «Грехопадение Адама и Евы» в западноевропейской и русской гравюре XVII–XVIII вв.: в поисках иконографических источников гравюры Елизаветинской Библии», Н.М. Турцовой (Санкт-Петербургский государственный университет) «Иконографические источники иконы Семена Холмогорца „Спас Вседержитель на престоле, с 28 клеймами“ из ГРМ», Н.Ю. Маркиной (Централизованная библиотечная система ЗАО) «Влияние западных образцов в композициях иконы „Спас Смоленский“ середины XVI в. из Благовещенского собора Московского Кремля», Ю.Н. Звездиной (Музеи Московского Кремля, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет) «Гравюра из книги Бенедикта Хафтена «Schola cordis» 1629 г. и старообрядческий лубок из собрания Государственного исторического музея», Е.Л. Пугановой (Общecerковная аспирантура и докторантура им. святых равноапостольных Кирилла и Мефодия) «Композиции библейского альбома Юлиуса Шнорра фон Карольсфельда в росписях Введенской церкви села Спиново», Марии Кьяры Пезенти (Бергамский университет, Италия) «Сюжеты западной народной картинки в русской графике через века».

Как видно даже из перечисления названий докладов интерес к западным изобразительным материалам был присущ русским мастерам и в XVI, и в XVII–XVIII, и даже в XIX столетиях. В поле зрения авторов попали как широко известные западные гравированные образцы русского искусства (Библия Пискатора) и восходящие к ним памятники (росписи Гурия Никитина), так и совершенно ранее неизвестные. Несомненно, это был один из самых научно значимых и богатых открытиями разделов конференции.

Большое научное значение имели доклады, вводящие научный оборот целые графические коллекции. Такие ценные обзоры сделаны А.Г. Метелкиной (Государственный Русский музей) «Уникальная коллекция хромолитографированных „изображений религиозного содержания“ из собрания ГРМ. К вопросу о поддержке Императорской Академией художеств „способа литографирования красками“ с целью „очищения вкуса русских иконописцев“» и Н.В. Сидоровой (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна) «Коллекция религиозной графики А.К. Гомулина (ГМИР, СПб.): новые атрибуции и уточнения».

Нельзя не упомянуть группу докладов, посвященных различным аспектам стиля и иконографии отечественных памятников гравюры и книжной иллюстрации различных периодов. В этой области сосредоточили свои исследования Т.Ю. Малахова (НИИ РАХ) «Художественное своеобразие московских фигурных гравюр с изображением евангелистов XVI в.», И.В. Голубева (Музей Христианской культуры, СПб.; Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина) «Гравированный образ Саввы Освященного с житийными клеймами из собрания Музея христианской культуры в Санкт-Петербурге: происхождение, техника, иконография и стиль», Г.А. Назарова и Е.В. Давыдова (ЦМиАР) «Гравированный Акафист великомученицы Варвары и образы святой в XVIII–XIX вв.», И.А. Ильина (Саратовский государственный худо-

жественный музей имени А.Н. Радищева) «Сборник богослужебных текстов князей Куракиных: к проблеме синтеза задач и влияний в оформлении русской религиозной книги первой трети XVIII века».

Весьма неожиданное и любопытнейшее завершение тема гравюры и ее места в православном искусстве и храме через взгляд крупнейшего мастера русской религиозной живописи получила в докладе И.Н. Слюньковой (НИИ РАХ) «О допустимости использования печатной иконы в качестве моленного образа Православного храма. Письмо В.М. Васнецова к графу С.Д. Шереметьеву (1900)».

Не осталась обойденной вниманием участников конференции и оригинальная графика, исследованию которой были посвящены не менее содержательные доклады, охватывающие период от XVI до начала XX столетий: Е.И. Серебрякова (ГИМ) «Об авторской манере художественного оформления группы рукописей 2-й четв. — середины XVI в.: по следам мастера Чудовского Евангелия (ГИМ Чуд. 35)», Ю.В. Устинова (ЦМиАР) «„Встреча Марии и Елисаветы“ в миниатюрах лицевого сборника Чудова монастыря 1560–1570-х гг.: к вопросу об источниках иконографии», Н.В. Бартельс (НИИ РАХ) «Феномен „монументальной графики“: эскизы и картоны церковных росписей второй трети XIX века», В.Л. Мельников (Государственный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Изборск») «О самых ранних иконах кисти Н.К. Рериха и их роли в его образовательно-педагогической деятельности». Авторы сосредоточили свое внимание как на атрибуции древнерусских миниатюр и графических работ Н.К. Рериха, так и вопросах формирования иконографии евангельских сюжетов и малоизученном пока еще материале — эскизах и картонах русских академистов XIX в. для церковных росписей.

Симптоматичным и обнадеживающим является пристальный интерес специалистов к иконным прорисям, которые ранее были незаслуженно обойдены вниманием. Многочисленные публикации коллекций прорисей последних лет привели к очевидной мысли не только о бесценной роли этих материалов в изучении истории русской иконописи, но и об их самостоятельном художественном значении.

Убедительные доказательства вышесказанного были представлены в докладах М.А. Маханько (ЦНЦ «Православная энциклопедия», ЦМиАР) «Св. Симеон Богоприимец с Еммануилом в прорисях из собрания ГИМ: адаптация византийского образца в русском церковном искусстве синодальной эпохи», Е.В. Сергеевой (Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна) «Полихромный иконографический образец в иконописи XVII — начала XX в.», В.Н. Алиной (Национальный музей Республики Татарстан, Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан) «Типология ликов Казанской иконы Божией Матери на примере иконных образцов Казанской иконы Богородицы конца XVI — XIX в.», А.А. Вергизаевой (Фонд поддержки культуры и искусства «Четырех»)

«Коллекция иконных прорисей мастерской Пешехоновых (XIX в.) и проблема их изучения».

К сожалению, в настоящем обзоре мы не в состоянии хотя бы кратко передать содержание всех прочитанных на конференции докладов. Однако на помощь интересующимся приходят современные технологии.

Ссылка на запись международной научной конференции «Графика в церковном искусстве конца XV–XIX веков» на сайте Российской академии художеств:
<https://rah.ru/news/detail.php?ID=57149>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Гамлицкий Андрей Викторович — НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва. avgamlet@bk.ru

AUTHOR

Gamlitskii, Andrei Victorovich — Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow. avgamlet@bk.ru

Список сокращений

АЕВ

Архангельские епархиальные ведомости

АОКМ

Архангельский областной краеведческий музей

АОМИИ

Архангельский областной музей изобразительных искусств

АХРР

Ассоциация художников революционной России

БАН

Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург

БЛДР

Библиотека литературы Древней Руси

ВИА

Всеобщая история архитектуры

ВИЭМ

Всероссийский историко-этнографический музей (г. Торжок)

ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря

Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И.Э.Грабаря, Москва

ВХУТЕМАС/ВХУТЕИН

Высшие художественно-технические мастерские, Высший художественно-технический институт

ГБЛ

Государственная библиотека имени В.И.Ленина, Москва

ГИИ

Государственный институт искусствознания, Москва

ГИМ

Государственный Исторический музей, Москва

ГМЗРК

Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», Ярославская обл.

ГМИИ им. А.С. Пушкина

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина, Москва

ГНИМА им. А.В. Щусева

Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева

ГРМ

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ

Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЦХРМ

Государственные центральные художественные реставрационные мастерские имени академика И.Э.Грабаря, Москва (ныне — ВХНРЦ)

ГЭ

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

ИА РАН

Институт археологии Российской академии наук, Москва

ИВГИ РГГУ

Институт высших гуманитарных исследований Российского государственного гуманитарного университета, Москва

ИИМК

Институт истории материальной культуры РАН, Санкт-Петербург

ИГУМ НовГУ

Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого

ИРЛИ РАН

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Москва

КСИИМ
Краткие сообщения Института истории материальной культуры

МГОМЗ
Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское»

МГУ им. М.В. Ломоносова
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МГХПА им. С.Г. Строганова
Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

МДА
Московская духовная академия

МНРХУ
Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва

МОСХ
Московское отделение Союза художников СССР

МУЖВЗ
Московское училище живописи, ваяния и зодчества

Музеи Московского Кремля
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», Москва

МИХМ
Муромский историко-художественный музей

НАН РБ
Национальная академия наук Беларуси

НГОМЗ
Новгородский государственный объединенный музей-заповедник

НИУ ВШЭ
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва

НИОР РГБ
Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

ОПИ
Отдел письменных источников

ОИДР
Общество истории и древностей российских

ПГОИАХМЗ
Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ПКНО
Памятники культуры. Новые открытия

ПСРЛ
Полное собрание русских летописей

ПСТГУ
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва

РА
Российская археология (журнал)

РГАДА
Российский государственный архив древних актов, Москва

РГАЛИ
Российский государственный архив литературы и искусства

РГБ
Российская государственная библиотека, Москва

РГИА
Российский государственный исторический архив, Москва

РНБ
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

РФФИ
Российский фонд фундаментальных исследований, Москва

СГГД
Собрание государственных грамот и договоров

СККДР
Словарь книжников и книжности Древней Руси

СПьДА
Санкт-Петербургская духовная академия

СПьГУ
Санкт-Петербургский государственный университет

СПМЗ
Сергиево-Посадский музей-заповедник

ТВР
Температурно-влажностный режим

ТГОМ
Тверской государственный объединенный музей

ТНИИР - Центр
Тверской научно-исследовательский историко-археологический и реставрационный центр

ТОДРЛ
Труды Отдела древнерусской литературы

ЦГАМ
Центральный государственный архив города Москвы

ЦМиАР
Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва

ЦНРПМ
Центральные научно-реставрационные проектные мастерские, Москва

ЦНЦ «Православная энциклопедия»
Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», Москва

ЯГИАХМЗ
Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ВЕСТНИК СЕКТОРА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА

Журнал по истории
древнерусского искусства

Индекс подписки
по Объединенному каталогу
«Пресса России»
2020 33355

Государственный институт искусствознания
125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5
тел.: +7 (495) 694-0371
sias.ru

Подписано в печать. 05.12.2021. Формат 70х100/16.
Бумага офсетная. Печать цифровая.
Гарнитуры PT Astra Sans, Journal. Усл. печ. л. 19,34

Отпечатано в типографии «Буки Веди»
127018 Москва, Партийный пер., д. 1, корп. 58, стр. 2
Заказ № 4844



ISSN 2658-543X



9 772658 543000